

ISSN 1997-1370 (Print)  
ISSN 2313-6014 (Online)

**Журнал Сибирского  
федерального университета  
Гуманитарные науки**

**Journal of Siberian  
Federal University**

**Humanities & Social Sciences**

**2026 19 (9)**

ISSN 1997-1370 (Print)  
ISSN 2313-6014 (Online)

2026 19(9)

Издание индексируется Scopus (Elsevier), Российским индексом научного цитирования (НЭБ), представлено в международных и российских информационных базах: Ulrich's periodicals directory, EBSCO (США), Google Scholar, Index Copernicus, Eriplus, КиберЛенинке.

Включено в список Высшей аттестационной комиссии «Рецензируемые научные издания, входящие в международные реферативные базы данных и системы цитирования».

Все статьи находятся в открытом доступе (open access).

# ЖУРНАЛ СИБИРСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА Гуманитарные науки

## JOURNAL OF SIBERIAN FEDERAL UNIVERSITY Humanities & Social Sciences

**Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки.  
Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences.**

Учредитель: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Сибирский федеральный университет» (СФУ)

Главный редактор Н.П. Копцева. Редакторы А.В. Воробьев, А.В. Прохоренко  
Корректор Т.Е. Бастрыгина. Компьютерная верстка И.В. Гревцовой

*Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС 77-28723 от 29.06.2007 г.,  
выданное Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций,  
связи и охраны культурного наследия*

№ 9 от 24.09.2026. Тираж: 1000 экз.

Свободная цена

Адрес редакции и издателя:

660041 г. Красноярск, пр. Свободный, 82, стр. 24, ауд. 117.

*Отпечатано в типографии Издательства БИК СФУ  
660041 г. Красноярск, пр. Свободный, 82а.*

<http://journal.sfu-kras.ru>

Подписано в печать 14.09.2026. Формат 60х90/8. Усл. печ. л. 18,0.

Уч.-изд. л. 17,5. Бумага тип. Печать офсетная. Тираж 1000 экз. Заказ № 25973.

Возрастная маркировка в соответствии с Федеральным законом № 436-ФЗ: 16+

## ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

**Н. П. Копцева** – доктор философских наук, зав. кафедрой культурологии и искусствоведения (Сибирский федеральный университет).

---

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

- Е. Е. Анисимова**, д-р филол. наук, Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева, г. Красноярск.
- О. Ю. Астахов**, д-р культурологии, профессор, Кемеровский государственный институт культуры.
- А. Ю. Близовский**, д-р пед. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- Е. Б. Бухарова**, канд. экон. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- З. А. Васильева**, д-р экон. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- Д. Н. Гергилев**, д-р истор. наук, и.о. директора, Институт российской истории РАН, г. Москва.
- К. В. Григоричев**, д-р социол. наук, профессор, Иркутский государственный университет.
- Д. Григорова**, профессор Софийского университета им. Климента Охридского (Болгария).
- И. А. Дамм**, канд. юрид. наук, заслуженный юрист Красноярского края, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- С. В. Девяткин**, канд. филос. наук, доцент, Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, г. Великий Новгород.
- С. А. Дробышевский**, д-р юрид. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- М. А. Егорова**, д-р юрид. наук, профессор, Московский государственный юридический университет им. О. Е. Кутафина.
- Е. В. Зандер**, д-р экон. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- Т. Х. Керимов**, д-р филос. наук, профессор, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург.
- А. С. Ковалев**, д-р истор. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- М. А. Колеров**, канд. истор. наук, действительный государственный советник РФ 1 класса, Информационное агентство Regnum, г. Москва.
- В. И. Колмаков**, д-р биол. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- А. А. Кроник**, профессор, Университет Ховарда, США.
- Л. В. Куликова**, д-р филол. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- В. Ю. Леденева**, д-р социол. наук, Институт демографических исследований ФНИСЦ РАН.
- О. В. Магировская**, д-р филол. наук, доцент, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- П. В. Мандрыка**, д-р истор. наук, профессор, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- М. В. Москалюк**, д-р искусствоведения, Сибирский государственный институт искусств им. Д. А. Хворостовского, г. Красноярск.
- В. Г. Немировский**, д-р социол. наук, профессор, Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН) РАН, г. Москва.
- Н. П. Парфентьев**, д-р истор. наук, д-р искусствоведения, профессор истории, заслуженный деятель науки РФ, Национальный исследовательский Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск.
- Н. В. Парфентьева**, д-р искусствоведения, профессор, член Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств РФ, Национальный исследовательский Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск.
- Н. Н. Петро**, PhD, профессор общественных наук, Университет Род-Айленда (США).
- Р. В. Светлов**, д-р филос. наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет.
- А. В. Смирнов**, д-р филос. наук, академик РАН, Институт философии РАН, г. Москва.
- А. Н. Тарбагаев**, д-р юрид. наук, профессор, заслуженный юрист России, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск.
- Е. Г. Тарева**, д-р пед. наук, профессор, Московский городской педагогический университет.
- К. Б. Уразева**, д-р филол. наук, профессор, Евразийский национальный университет им. Л. Н. Гумилева (Казахстан).

## CONTENTS

### **On the Anniversary of Professor Vladimir Ilyich Zhukovsky: Artistic Creativity, Art Theory, the Theory of the Artistic Image, and Its Prospects**

**Natalia P. Koptseva**

New Aspects of the Artistic Image Theory **1806**

**Ksenia A. Degtyarenko, Anna A. Shurmanova,**

**Yulia N. Perepelitsa and Tikhon K. Ermakov**

The Status of a Work of Art in the Theory of Art (in Historical Dynamics) **1816**

**Anna A. Shpak, Maria A. Kolesnik**

**and Maria S. Koptseva**

The Status of the Master Artist in Art Theory (in Historical Dynamics) **1827**

**Ekaterina A. Sertakova, Natalia M. Leshchinskaia**

**and Alexandra A. Garth**

Co-creation Between the Master and Wood Material (Based on the Analysis  
of V.I. Zhukovsky's Collection "DIKZVE")

**1838**

**Natalia P. Koptseva, Yulia N. Perepelitsa**

**and Sofia A. Mikhaylova**

Psychological Aspects of the Theory of Visual Thinking **1849**

**Maria S. Koptseva, Stepan O. Zotov**

**and Andrey A. Khoviakov**

Artistic Image Concepts: From Platonic Forms to the Dynamic Model  
of the 21<sup>st</sup> Century

**1860**

**Natalya N. Seredkina, Tikhon K. Ermakov,**

**Ilya S. Gomonov and Ksenya A. Degtyarenko**

The Compositional Formula as a Concept of the Theory of Visual Thinking  
(R. Arnheim and V.I. Zhukovsky)

**1870**

**Anastasia V. Kistova, Ekaterina A. Sertakova**

**and Sofia I. Yuferova**

A Collection of Works by V.I. Zhukovsky "Vyakushki" **1880**

**Maria A. Kolesnik, Maria I. Bukova**

**and Natalia M. Leshchinskaia**

Analysis of the MAIPA Collection by V.I. Zhukovsky **1890**

**Maya G. Smolina, Ruslan S. Vologodskiy**

**and Sergey V. Stepanov**

The Specifics of the Religiosity of Art in the Interpretation of V.I. Zhukovsky **1900**

**Maria V. Tarasova and Natalya N. Pimenova**

Methods of Philosophical and Art Critical Analysis

in the Educational Practices of Siberian Federal University **1915**

|                                                                                                                                                                                                                  |             |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>Alexandra A. Sitnikova</b><br>Vladimir Zhukovsky's Visual Word: Based on an Analysis<br>of the "Fairy Tales" Albums                                                                                           | <b>1926</b> |
| <b>Sociology and Social Anthropology</b>                                                                                                                                                                         |             |
| <b>Viktoriia Yu. Ledeneva, Tatiana N. Yudina<br/>and Valery G. Komarova</b><br>Criteria and Indicators for the Sociological Assessment<br>of Migrant Adaptation and Integration: Methodological Monitoring Model | <b>1940</b> |
| <b>Denis N. Gergilev, Anton V. Surzhko<br/>and Ruslan V. Pavlyukevich</b><br>Migration Exchange Between the Khakass Autonomous Region<br>and the Central Asian Republics of the USSR in the 1960s                | <b>1953</b> |
| <b>Anna Ya. Feygina</b><br>The Formation of Human-Technology Interdependence in Everyday Life                                                                                                                    | <b>1963</b> |
| <b>Olesya M. Dolidovich and Ivan Yu. Makarchuk</b><br>The Fuel Crisis in Krasnoyarsk as a Destabilizing Factor During<br>the First World War (1914–1920)                                                         | <b>1973</b> |
| <b>Ekaterina A. Sertakova</b><br>Cultural Memory as a Subject of Sociocultural Research: History of the Issue                                                                                                    | <b>1983</b> |
| <b>Vasilii O. Chekulaev</b><br>Algorithmic Reproduction of Social Inequality:<br>The Third Level of the Digital Gap in Personalized AI Recommendations                                                           | <b>1994</b> |
| <b>Ainuru Zholchieva and Laula Zherebayeva</b><br>Value Orientations of Slovak University Students:<br>A Qualitative Study Based on Reflective Essays                                                            | <b>2003</b> |
| <b>Marina A. Lapteva, Olga B. Lobanova<br/>and Larisa S. Shmul'skaya</b><br>"New Culture" in the Countryside: Anthropology<br>of the Siberian Izba-Reading House During the Formation of the Soviet State        | <b>2008</b> |

**On the Anniversary of Professor  
Vladimir Ilyich Zhukovsky:  
Artistic Creativity, Art Theory,  
the Theory of the Artistic Image,  
and Its Prospects**

**К юбилею профессора  
Владимира Ильича Жуковского:  
художественное творчество,  
теория искусства,  
теория художественного образа  
и ее перспективы**

EDN: NDECFY  
УДК 7.01

## New Aspects of the Artistic Image Theory

Natalia P. Koptseva\*

Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation

Received 05.06.2026, received in revised form 07.07.2026, accepted 04.08.2026

**Abstract.** This article explores the possibility of updating the artistic image theory proposed by V.I. Zhukovsky, N.P. Koptseva, and their followers by integrating the fundamental ideas of Francis Halsall's actor-network aesthetics and Michael Betancourt and Rosa Menkman's glitch aesthetics. Actor-network theory allows for a re-description of the artistic image not as a static result of a dialogue between a work of art and a viewer-recipient, but as the effect of a heterogeneous network comprising the artist, material, tools, exhibition space, viewer-recipient, and technical protocols. In this perspective, each element of the network is recognized as a fully-fledged agent capable of influencing the emergence and transformation of the image. Glitch aesthetics, in turn, demonstrates that the artistic image (especially in screen art) may arise not from the harmonious form of both the artwork and the process of image formation, but from a disruption of these forms, a technical failure, a compression artifact, or a data transmission error. As a result, the artistic image ceases to be a complete structure and begins to be understood as an event on the brink of disappearance, where the materiality of the media asserts itself as an active participant in the aesthetic event. In this model, the viewer-recipient transforms from a passive observer into a network operator, forced to complete the image at the moment of its disintegration. The proposed synthesis allows for a transition from the aesthetics of presence to the aesthetics of rupture, opening up new possibilities for analyzing digital and networked artistic experience within the context of the theory of the artistic image.

**Keywords:** actor-network aesthetics, artistic image theory, glitch, unstable media, F. Halsall, M. Bettencourt, R. Menkman.

Research area: Theory and History of Culture, Art.

Citation: Koptseva N.P. New Aspects of the Artistic Image Theory. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1806–1815. EDN: NDECFY



## Новые аспекты теории художественного образа

**Н.П. Копцева**

*Сибирский федеральный университет  
Российская Федерация, Красноярск*

**Аннотация.** В статье рассматривается возможность актуализации теории художественного образа В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой посредством интеграции в данную теорию базовых идей акторно-сетевой эстетики Фрэнсиса Холсолла и эстетики нестабильных медиа (глитч-эстетики) Михаэля Бетанкура и Розы Менкман. Акторно-сетевая теория позволяет «переописать» художественный образ не как статичный результат диалога произведения вещи и зрителя-реципиента, а как эффект гетерогенной сети, включающей художника, материал, инструменты, выставочное пространство, зрителя-реципиента и технические протоколы. В этой оптике каждый элемент сети признается полноправным агентом, способным влиять на возникновение и трансформацию образа. Глитч-эстетика демонстрирует, что художественный образ (особенно в экранных искусствах) может возникать не из гармоничной формы (как произведения искусства, так и процесса формирования образа), а из ее нарушения, технического сбоя, сжатия артефакта или ошибки передачи данных. В результате художественный образ перестает быть завершенной структурой и начинает пониматься как *событие на грани исчезновения*, где материя медиа заявляет о себе как активный участник эстетического события. Зритель-реципиент в этой модели превращается из пассивного созерцателя в оператора сети, вынужденного достраивать художественный образ в момент его распада. Предлагаемый синтез позволяет перейти от эстетики присутствия к эстетике разрыва, открывая новые возможности для анализа цифрового и сетевого художественного опыта в контексте теории художественного образа.

**Ключевые слова:** акторно-сетевая эстетика, теория художественного образа, глитч, нестабильные медиа, Ф. Холсолл, М. Бетанкур, Р. Менкман.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Цитирование: Копцева Н. П. Новые аспекты теории художественного образа. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1806–1815. EDN: NDECFY

### Введение

Теория художественного образа как результата игрового взаимодействия произведения–вещи и зрителя–реципиента была создана В.И. Жуковским, Н.П. Копцевой с участием Д.В. Пивоварова и их последователей примерно 25 лет назад. В 2026 г. научное сообщество отмечает юбилей одного из создателей данной теории – профессора В.И. Жуковского. В связи с этим публикуются труды ряда научных исследователей, развивающих логику теории изобразительного искус-

ства, заложенную В.И. Жуковским совместно со своими соавторами и последователями. Помимо теоретических работ В.И. Жуковский является уникальным художником, создавшим собственные художественные стили и художественные практики, которые, с одной стороны, выступают предтечами его теоретико-философских изысканий, а с другой – поддерживают и укрепляют различные эстетические положения, продуманные и осмысленные им с позиций его концептуально-мировоззренческих установок

(Zhukovsky, Koptseva, 2004; Zhukovsky et al., 2006; Koptseva et al., 2015; Pimenova, 2018; Tarasova, 2025).

Созданная более 20 лет назад теория художественного образа базируется на эстетической диалектике и теории искусства Г.В.Ф. Гегеля, которая предоставляет концептуальный и методологический инструментарий для фиксации механизмов формирования художественного образа в наиболее универсальных формах. Некоторые мыслители исходят из того, что художественный образ формируется со стороны произведения искусства (линия Платона, платонизма, неоплатонизма и его инвариантов), ряд мыслителей связывают формирование художественного образа исключительно со зрителем–реципиентом (линии субъективного идеализма, психологии художественной рецепции и т.д.). В теории художественного образа В.И. Жуковского, Н.П. Копцевой и Д.В. Пивоварова художественный образ рассматривается как процесс и подвижный результат взаимоотношения произведения искусства как вещи и зрителя как реципиента. Здесь художественный образ – это мерцающий эмерджент, существующий ровно столько, сколько длится непосредственное взаимодействие произведения–вещи и зрителя–реципиента. Данное взаимодействие раскрывается в анализируемой теории в контексте структурного анализа процесса формирования художественного образа на базе теории знаков Ч. Пирса, где различаются знаки–индексы, знаки–иконы и знаки–символы. В теории В.И. Жуковского и соавторов добавляются материальные знаки, связанные с произведением–вещью, а также вводятся понятия «композиционирование» и «уровни формирования художественного образа».

В конечном итоге искусствовед должен раскрыть художественную идею произведения искусства. Если произведение искусства имеет ранг шедевра, то художественный образ достигает символического статуса и зрителю–реципиенту открываются смыслы и значения произведения искусства как визуальные понятия, предельно

расширяющие его познавательное и мировоззренческое пространство. Процесс осмысления художественной идеи произведения искусства (шедевра) описывается как философско-искусствоведческий анализ произведения искусства и имеет значительную многолетнюю и успешную апробацию в искусствоведческих и культурологических практиках представителей научной школы красноярского искусствоведения (см., например, Kistova et al., 2016; Libakova et al., 2017; Koptseva M., 2025b; Pimenova, 2024; Sertakova, 2014; Sitnikova, 2020, 2022, 2024; Seredkina et al., 2019; Kistova and Kushnareva, 2011; Kolesnik et al., 2023; Kolesnik, 2022; Ermakov, 2026; Pimenova, 2026; Vologodskiy, 2026; Sitnikova, 2026; Lebedeva, 2026; Popova, 2026 и другие).

Базовые идеи теории художественного образа применяются не только в теории и истории искусства, художественной критике, но и в исследованиях, связанных с социальной и культурной антропологией, культурологией искусства, теорий и историй культуры, этнологией, визуальной антропологией (см. Degtyarenko et al., 2024; Zotov, 2025a, 2025b; Koptseva M., 2025a; Sertakova et al., 2025; Zotov et al., 2026) игровых исследованиях и ряде других социально-гуманитарных дисциплин (см. Kistova, 2014; Reznikova et al., 2016, 2017; Seredkina et al., 2021; Kolesnik, Smolina, 2018; Libakova, Sertakova, 2017; Degtyarenko, 2021; Shpak, 2023; Shpak, Kirko, 2023; Menzhurenko et al., 2022; Ermakov, 2022, 2024, 2025; Gomono, Tamilin, 2026).

За прошедшие годы произошли существенные изменения в эстетических, культурологических, искусствоведческих, психологических дисциплинах, которые не могут не отразиться на теории художественного образа. Сохраняя в целом эстетическую диалектику игрового взаимодействия между произведением–вещью и зрителем–реципиентом, теория художественного образа учитывает данные изменения, которые вносят дополнения и новые акценты в базовые позиции и принципы. Рассмотрим ряд концептуальных и методологических оснований, актуализирующих

теорию художественного образа, включая события в эстетике, экранных искусствах и современных психологических исследованиях, более детально.

### **Современные эстетические концепции**

#### **для теории художественного образа:**

#### **эстетический ракурс акторно-сетевой теории**

Одной из базовых концепций в современных социальных и гуманитарных науках выступает акторно-сетевая теория (ANT) – это социологический и философский подход, разработанный Бруно Латуром (Latour and Woolgar, 1986; Latour, 1987, 1991), Мишелем Каллоном (Callon, 1984) и Джоном Ло (Law, 1986, 2004). Ее главный принцип может быть обозначен как «обобщенная симметрия», где при объяснении социальных феноменов нельзя априори отдавать приоритет людям перед нечеловеческими сущностями (техникой, животными, текстами, алгоритмами и др.). Любое устойчивое явление (включая научный факт или художественное произведение) рассматривается в данной теории как «эффект» или «черный ящик», возникающий из взаимодействия гетерогенной сети акторов. ANT предлагает онтологию «плоского мира», где нет жестких иерархий, а есть только связи, которые нужно проследить эмпирически.

Эстетическую интерпретацию ANT выполнил Фрэнсис Холсолл, современный ирландский теоретик искусства, чья исследовательская стратегия отличается последовательным и междисциплинарным применением системного мышления к эстетике. Как профессор Школы визуальной культуры Национального колледжа искусства и дизайна (Дублин, Ирландия), он позиционирует свою работу как практику, объединяющую три области: историю и теорию современного искусства, философскую эстетику и культурную рецепцию системных теорий. Именно Фрэнсис Холсолл является ключевой фигурой в разработке системной эстетики (systems aesthetics) на базе ANT. Его фундаментальная монография «Systems of Art: Art, History and Systems Theory» (2008) предлагает после-

довательное применение социологической системной теории Николаса Лумана к анализу искусства, рассматривая художественный мир как сложную самореферентную систему. В этом исследовании Ф. Холсолл анализирует «произведение», «галерею» и «дискурс искусства» как системы, преодолевая концептуальные ограниченности как модернистского формализма, так и постмодернистской деконструкции.

Новаторство Ф. Холсолла заключается в создании и развитии оригинальной современной акторно-сетевой эстетики (actor-network aesthetics). В своей программной статье «Actor-Network Aesthetics: The Conceptual Rhymes of Bruno Latour and Contemporary Art» (2016) он делает необычный «ход» и утверждает не столько «применимость» терминов Б. Латура к искусствоведению, сколько концептуальную эквивалентность методов работы Б. Латура и практик современного художника. Оба, по мысли Ф. Холсолла, используют именно *эстетические* стратегии для «пересборки мира». Данная методологическая «рифма» позволяет рассматривать художественное произведение не как пассивный объект, а как активного агента в гетерогенной сети человеческих и нечеловеческих акторов.

Актуальность подхода Фрэнсиса Холсолла подтверждается его относительно недавней работой «Contemporary Art, Systems and the Aesthetics of Dispersion» (2023), где он развивает идеи системной эстетики применительно к современным условиям рассеяния и фрагментации художественного опыта. Таким образом, Ф. Холсолл предстает как теоретик, последовательно строящий мост между философской эстетикой, социологической теорией и художественными культурными практиками, предлагая операциональный язык для моделирования того, как искусство функционирует в сложных социально-культурных системах современности. Его вклад в современную эстетику и теорию искусства, культуры заключается в онтологическом переосмыслении произведения искусства, которое выступает не как статичный объект, а как событие в «сети отношений».

Интерпретация акторно-сетевой эстетики Фрэнсиса Холсолла в парадигме теории художественного образа В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой позволяет говорить не о «конflikте», а о многообещающем и перспективном в научном отношении синтезе двух, казалось бы, разнородных подходов. Если теория художественного образа делает акцент на *вертикальном* измерении эстетического события, на диалоге, направленном от «конечного» к «бесконечному», от материального произведения к его духовному смыслу и единству с Абсолютом, то Ф. Холсолл в своих трудах предлагает мощный аналитический язык для описания его *горизонтальной* «механики». В монографии «Systems of Art: Art, History and Systems Theory» (2008) Ф. Холсолл утверждает, что искусство – это не «набор объектов», а система отношений между взаимосвязанными элементами, образующая целое, отличное от суммы отдельных его частей. В программной статье «Actor-Network Aesthetics: The Conceptual Rhymes of Bruno Latour and Contemporary Art» (2016) он развивает эту мысль, рассматривая искусство как *сеть*, включающую галереи, критику, экономику, образование и, что важно, зрителя (реципиента). Именно этот тезис становится ключом к новой «пересборке» теории художественного образа.

«Художественный образ» в трактовке Н.П. Копцевой и В.И. Жуковского также трактуется ими не как статичное свойство произведения, а *процесс и результат* игрового отношения–диалога. Тогда как Ф. Холсолл предлагает нам увидеть, как этот диалог буквально «собирается» из сети связей, где художник, материал, выставочный зал (галерея) и зритель (реципиент) выступают не просто «пассивными элементами», а «активными агентами» этого диалога. Более того, Ф. Холсолл в главе «Attractors and Locked-In Art: Art History as a Complex System» (2017) применяет теорию сложных систем к истории искусства, показывая, как дискурс искусства становится самоподдерживающейся системой, что перекликается с главной идеей В.И. Жуковского

и Н.П. Копцевой о художественном образе как о результате *непрерывного процесса*.

Ключевое для синтеза двух концепций понятие – это *статусы* художественного образа, выделяемые В.И. Жуковским и Н.П. Копцевой, включая материальный, индексный, иконический и символический статусы. Конечно, Ф. Холсолл не говорит о них прямо, но его системный подход позволяет «переописать» их как *различные типы связей*. В этом контексте сам Абсолют перестает быть трансцендентной данностью «вне» сети, становясь гипотетическим, но сильным «агентом», чье влияние необходимо проследить по эффектам, которые он производит на связи между художником, материалом, произведением и зрителем (реципиентом). Теория Ф. Холсолла предоставляет операциональный язык для анализа механизмов того диалога, содержательную структуру которого описывают В.И. Жуковский и Н.П. Копцева.

#### Специфика художественного образа для экранного искусства

Теория художественного образа была создана прежде всего на материале изобразительного искусства (живописи, графики, других видов искусства). В первой четверти XXI в. пальму первенства в художественных культурных практиках перехватывают экранные искусства. При этом современное экранное искусство формирует новые эстетики, радикально отличающиеся от классических нарративных и репрезентативных моделей. Если традиционная теория художественного образа делает акцент на *диалоге* произведения–вещи и зрителя–реципиента, направленном от «конечного» к «бесконечному», то новейшие эстетики экранных произведений смещают фокус с того, *что* изображено, на то, *как и посредством чего* изображение существует и воздействует на зрителя.

Можно выделить некоторые эстетические позиции, значимые для развития теории художественного образа. Прежде всего, это эстетика нестабильных медиа, в рамках которой «глитч» (glitch), т.е. технический сбой, сжатие артефакта, ошибка передачи

данных, перестает восприниматься как «дефект» и становится самостоятельным эстетическим принципом. «Глитч» проявляется в артефактах JPEG, багах нейросетевой генерации, «битых» файлах. Данная эстетика связана с новым материалистическим подходом, где значение и эстетическая основа произведения выводятся из его «новой» материи (пикселя, кода, сигнала), а не из «иллюзионистской репрезентации». Для данной эстетической и искусствоведческой теории характерен термин «глитч-экология», который понимается как система, в которой ошибка не является отклонением, а становится способом существования медиа (Persheeva, 2024; Betancourt, 2016; Sæther, 2020; Kwon, 2021).

Ключевыми теоретиками эстетики нестабильных медиа и глитч-арта являются Михаэль Бетанкур и Роза Менкман. Михаэль Бетанкур (Michael Betancourt) – современный кубино-американский теоретик и исследователь, известный как пионер в области глитч-арта, автор монографии «The Glitch Art in Theory and Practice» (2016), где он обосновывает «ошибку» (сбой, артефакт) как самостоятельный эстетический принцип и исследует художественный потенциал образов, порожденных цифровыми и природными «нарушениями». Роза Менкман (Rosa Menkman) – нидерландская художница, теоретик и куратор, лидер в области видео-глитч-арта, опубликовавшая ключевую работу «The Glitch Moment(um)» (2011), где она анализирует эстетику сжатия, фидбэка и декомпрессии видео, интерпретируя «глитч» как момент нестабильности и перекодировки медиа.

Теоретически значимые идеи эстетики экранных искусств авторства Михаэля Бетанкура и Розы Менкман о глитче и нестабильных медиа позволяют актуализировать теорию художественного образа, добавив в нее важное измерение – эстетику «технического разрыва». Классическая теория художественного образа строится вокруг диалога, направленного к Абсолюту через материальную форму произведения-вещи. Однако сегодня художественный образ все чаще возникает не из целостности формы,

а из ее дефекта (цифрового шума, сжатия артефакта или ошибки передачи). Именно «глитч» становится «событием», в котором новая (в том числе цифровая) материя медиа (пиксель, код, сигнал) перестает быть «прозрачным носителем» и заявляет о себе как об *активном агенте*.

Первая линия актуализации в контексте данной эстетики экранных искусств связана с пересмотром понятия техники как «медиатора». В концепции В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой художественный материал зачастую выступает как «послушный» участник диалога, через который художник стремится к выражению идеального, в символическом пределе – абсолютного. В эстетике М. Бетанкура «сбой» («глитч») – это момент, когда техника выходит из повиновения, «обнажая» свою материальность и свое вездесущее присутствие. Для теории художественного образа это означает, что материальный статус художественного образа перестает быть лишь «нижней» ступенью иерархии «восхождения» по статусам. Он становится полноправным агентом, способным не просто «нести» смысл, но порождать его через свою «неисправность». «Глитч-образ» – это образ, который не репрезентирует внешнюю реальность, а демонстрирует саму работу медиума, заставляет учитывать его воздействие в каждый момент процесса порождения художественного образа.

Вторая линия связана с пониманием художественного образа как диалектического процесса *деградации и обновления*. Если классическая теория все же предполагает *завершенный* образ как итог диалога, то глитч-эстетика делает акцент на том, что образ существует только в момент своего распада, перекодировки или повторной сборки. Данный тезис близок к идее «негативного художественного образа», где истина ищется не через гармонию, а через разрыв, ошибку и последующее восстановление. Произведение искусства в цифровую эпоху – это не стабильная форма, а *поток*, который в любой момент может дать сбой.

Третья линия взаимодействия эстетики сбоя просматривается в переопределении

роли зрителя (реципиента). В глитч–арте зритель (реципиент) не столько *созерцает* «готовый (выстроенный)» образ, сколько соучаствует в его распознавании, достраивании, а иногда и в его разрушении. В терминах теории художественного образа это означает, что диалог между произведением и зрителем–реципиентом становится более «телесным» («сенсорным»), материальным и событийным. «Глитч» провоцирует взгляд на задержку, на паузу, на «заикание» медиума, превращая акт восприятия в исследование границ художественного образа (включая со-присутствие обеих сторон, его порождающих).

Таким образом, идеи эстетики экранных искусств М. Бетанкура и Р. Менкман актуализируют теорию художественного образа, размыкая ее «герметичную» вертикаль (конечное – бесконечное) в сторону горизонтали технической материи. Образ перестает быть сугубо «знаком трансцендентного», но становится свидетельством собственной уязвимости, своей зависимости от кода, сигнала, алгоритма и их неизбежных сбоев. Данная эстетика отнюдь не отменяет традиционную теорию художественного образа, а расширит ее, включая в орбиту художественного взаимодействия не только того, что создано «по правилам», но и того, что возникает вопреки им как ошибка, как шум, как временная остановка «машины визуальности».

### Заключение

Теория художественного образа спустя более 20 лет после своего создания демонстрирует открытость и готовность к новой акцентуации содержания и формы художественных взаимодействий, а также углубленного исследования всех сторон и моментов игрового взаимодействия между реципиентом и произведением искусства. Эстетики и теории искусства XXI в. могут существенно актуализировать данную теорию, привести ее принципы в исследование наиболее современных форм искусства, включая экранные искусства. Проведенный анализ позволяет утверждать, что акторно-сетевая эстетика Фрэнсиса Холсолла

и эстетики нестабильных медиа (глитч) дополняют и существенно трансформируют классическую теорию художественного образа В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой. В результате их сопряжения возникает три новых теоретических положения.

Первый принцип может быть сформулирован как движение от образа–результата к образу–событию. В классической теории художественный образ предстает как своего рода итог свершившегося диалога между художником, материалом и зрителем, направленного к единению с Абсолютом. Глитч-эстетика разрушает эту завершенность. Материальный статус художественного образа перестает быть «низшей» ступенью поступательного восхождения и становится самостоятельным событием, в котором смысл не восходит к идеальному, а рождается из самого распада материи. Произведение искусства как художественный образ – это не объект, не устойчивая данность, но длящийся процесс.

Второй принцип связан с обращением к так называемой материалистической теологии. Классическая теория предполагала восхождение от конечного (вещи) к бесконечному (Абсолюту). Ф. Холсолл, развивая идеи Б. Латура, показывает, что любое эстетическое событие есть *сеть*, в которой человеческие и нечеловеческие агенты действуют горизонтально. В этой оптике Абсолют перестает быть трансцендентным «верхом» и становится имманентным эффектом сети. Он действует как сильный гипотетический агент, чье влияние прослеживается не в «откровении», а в конкретных разрывах, шумах и помехах, которые заставляют сеть перестраиваться. Теология художественного образа превращается в политику агентов, создающих новую сеть.

Для третьего принципа интеграции разных теорий и эстетик важен сам зритель как оператор сети и соавтор сбоя. В классической теории зритель выступает как *партнер по диалогу*, который должен сформировать художественный образ символического статуса, способствующий единству с Абсолютом. В акторно-сетевой эстетике

ке зритель – это один из многих агентов, но не главный. Новая эстетика наделяет зрителя новой функцией, ведь именно его взгляд «склеивает» распадающиеся фрагменты, достраивает художественный образ в момент его актуального («технического») отсутствия в результате разрыва поступательного движения по статусам, что превращает зрителя–реципиента из *созерцателя* в *оператора сети*, который не воспринимает «готовый смысл», а участвует в его буквальном конструировании в момент разрыва–сбоя.

Таким образом, интеграция акторно-сетевой оптики и эстетики нестабильных

медиа в контексте теории художественного образа В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой позволяет перейти от эстетики присутствия (где художественный образ предстает как форма явленности смысла) к эстетике разрыва (где художественный образ – это событие на грани исчезновения). Теория художественного образа обретает новый инструментарий для анализа цифрового, сетевого и экранного опыта видения, не отказываясь от вопроса о бесконечном, но переформулируя его, где зрителя–реципиента ожидает не «восхождение вверх», а «горизонтальное блуждание» по сети и вертикальный провал в новую «материю сбоя».

### Список литературы / References

- Betancourt M. Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and Post-Digital Aesthetics. New York: Routledge, 2016. 148.
- Callon M. Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay. *The Sociological Review*. 1984. 32(1\_suppl). 196–233.
- Degtyarenko K. A. Teoretiko-metodologicheskie osnovaniya sovremennykh issledovaniy etnichnosti. *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*. 2021. 5(4). 11–24. DOI: 10.31804/2542–1816–2021–5–4–11–24.
- Degtyarenko K. A., Pimenova N. N., Sertakova E. A. Material'noe i nematerial'noe kul'turnoe nasledie tunguso-man'chzhurskikh narodov. *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost'*. 2024. 3(2). 52–72. DOI: 10.31804/2782–540X–2024–3–2–52–72.
- Ermakov T. K. Arkadnye videoiraponii v 1970-e gody: osobennosti topologii. *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost'*. 2024. 3(4). 6–17. DOI: 10.31804/2782–540X–2024–4–4–6–17.
- Ermakov T. K. Komp'yuternaya grafika i kontekst: formirovanie tsifrovoy vizual'nosti v 1970-e gody. *Tsifrovizatsiya*. 2025. 6(1). 26–34.
- Ermakov T. K. Metafory «industrii» v estetiko-filosofskoy mysli nachala XX veka. *Pod znamenem marksizma*. 2026. 2(2). 19–27.
- Ermakov T. K. Osobennosti pervykh videoigr: analiz platformy Magnavox Odyssey. *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*. 2022. 6(2). 39–52. DOI: 10.31804/2542–1816–2022–6–2–39–52.
- Gomonov I. S., Tamin R. V. Mekhanizmy postroeniya kollektivnoy identichnosti v nastol'nykh rolevykh igrakh. *Laboratoriya igr*. 2026. 1(2). 37–45.
- Halsall F. Actor-network aesthetics: The conceptual rhymes of Bruno Latour and contemporary art. *New Literary History*. 2016. 47(2). 439–461.
- Halsall F. Attractors and Locked-In Art: Art History as a Complex System. In: van Tuinen S. (ed.) *Speculative Art Histories: Analysis at the Limits*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. 39–60.
- Halsall F. Contemporary Art, Systems and the Aesthetics of Dispersion. Routledge, 2023. 108.
- Halsall F. Systems of art: Art, history and systems theory. Peter Lang, 2008. 253.
- Kistova A. V. Formirovanie kommunikativnogo (interpretativnogo) etnograficheskogo metoda v sovremenom sotsial'nom poznanii. *NB: Problemy obshchestva i politiki*. 2014. 11. 62–72.
- Kistova A. V., Kushnareva A. V. Forming All-Russian National Identity in the Process of Artistic Image Development. Analysis of the Artistic Painting by Vasily Ivanovich Surikov Boyarynya Morozova. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. 2011. 4(12). 1669–1683.

- Kistova A. V., Moskalyuk M. V., Sertakova E. A., Dvoretzkaya A. P. Ispol'zovanie imeni Vasiliya Ivanovicha Surikova v konstruirovani polozhitel'nogo obraza goroda Krasnoyarska. *NB: Administrativnoe pravo i praktika administrirovaniya*. 2016. 6. 115–127.
- Kolesnik M. A. «Surovyy stil'» v sovetskoy zhivopisi v 1950–1960-kh gg. *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*. 2022. 1(2). 8–22. DOI: 10.31804/2782–4926–2022–1–2–08–22.
- Kolesnik M. A., Sitnikova A. A., Andryushina Ya. A. Iskustvennyy intellekt kak instrument i soavtor v tvorchestve sovremennykh khudozhnikov: primery khudozhestvennykh praktik i analiz proizvedeniy vizual'nogo iskusstva. *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta*. 2023. 4(1). 37–51. DOI: 10.31804/2712–939X-2023–4–1–37–51.
- Kolesnik M. A., Smolina M. G. Otechestvennye praktiki sokhraneniya kul'turnogo naslediya bespismennykh narodov. *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*. 2018. 2(4). 41–53. DOI: 10.31804/2542–1816–2018–2–4–41–53.
- Koptseva M. S. Mediaiskusstvo v kontekste vizual'noy antropologii. *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*. 2025a. 9(3). 128–136.
- Koptseva M. S. Transformatsiya syuzheta «snezhnaya koroleva» v vizual'nykh iskusstvakh XIX–XXI vv. *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*. 2025b. 9(3). 135–146.
- Koptseva N. P., Bralkova A. V., Gersimova A. A. i dr. Novaya art-kritika na beregakh Eniseya. Krasnoyarsk: Sibirskiy federal'nyy universitet, 2015. 340.
- Latour B. Nous n'avons jamais été modernes: Essais d'anthropologie symétrique. Paris: La Découverte, 1991. 99.
- Latour B. Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society. Cambridge: Harvard University Press, 1987. 288.
- Latour B., Woolgar S. Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts. Princeton: Princeton University Press, 1986. 294.
- Law J. (ed.) Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge? *Sociological Review Monograph*. London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1986. 32. 280.
- Law J. After Method: Mess in Social Science Research. London: Routledge, 2004. 188.
- Lebedeva V. O. Evolyutiya nechelovecheskikh obrazov v videoigrakh Super Mario Bros. (1985) i Stray (2022). *Laboratoriya igr*. 2026. 1(2). 15–23.
- Libakova N. M., Kolesnik M. A., Sergeeva N. A., Sertakova E. A. Issledovatel'skie vozmozhnosti antropologii iskusstva na primere kostoreznykh proizvedeniy masterov Sibiri. *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*. 2017. 1(1). 22–34.
- Libakova N. M., Sertakova E. A. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo korennykh malochislennykh narodov. *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*. 2017. 1(3). 6–22.
- Menkman R. The Glitch Moment(um). Amsterdam: Institute of Network Cultures, University of Amsterdam, 2011. 70.
- Menzhurenko Yu. N., Shpak A. A., Degtyarenko K. A. Fol'klor ketov: istoriya izucheniya, korpus tekstov, etnokul'turnye i yazykovye osobennosti. *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*. 2022. 6(3). 185–195. DOI: 10.31806/2542–1158–2022–6–3–185–195.
- Persheeva A. Videoart. Montazh zritelya. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Izdatel'skiy dom VShE; Pal'mira, 2024. 528.
- Pimenova N. N. Arkhitektura muzeya kak forma konstruirovaniya kul'turnoy pamyati. *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*. 2026. 10(1). 98–106.
- Pimenova N. N. NFT-iskusstvo i novyy art-rynok: vzlet primeneniya blokcheyn-tekhnologiy v 2021 godu. *Tsifrovizatsiya*. 2024. 5(3). 8–18.
- Pimenova N. N. Sovremennaya filosofskaya pozitsiya po voprosu mekhanizmov sotsiokul'turnykh izmeneniy. *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*. 2018. 2(2). 47–69.
- Popova N. S. K voprosu o mimeticheskikh kachestvakh abstraktnogo iskusstva v Sibiri. *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*. 2026. 5(1). 65–71. DOI: 10.31804/2782–4926–2026–5–1–65–71.
- Reznikova K. V., Pimenova N. N., Kistova A. V. i dr. Upravlenie brendingom sibirskoy territorii v svete «novogo regionalizma». *Sotsiodinamika*. 2016. 1. 137–161. DOI: 10.7256/2409–7144.2016.1.17395.

Reznikova K. V., Seredkina N. N., Zamaraeva Yu. S. Rekomendatsii po razvitiyu dekorativno-prikladnogo iskusstva korennykh malochislennykh narodov Krasnoyarskogo kraia. *Sibirskiy antropologicheskiy zhurnal*. 2017. 1(3). 23–41.

Seredkina N. N., Ermakov T. K., Shishkova E. E., Temnikova O. A. Evenkiyskiy natsional'nyy (avtonomnyy) okrug v kontekste sovetskoy natsional'noy politiki 1920–1970 gg. *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*. 2021. 5(3). 77–88. DOI: 10.31806/2542–1158–2021–5–3–77–88.

Seredkina N. N., Kistova A. V., Pimenova N. N. “The Frieze of Life” by Edvard Munch: Philosophical and Art Analysis. *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*. 2019. 12(7). 1295–1315. DOI: 10.17516/1997–1370–0446.

Sertakova E. A. Vizualizatsiya obraza goroda i oblika gorozhan v chasovne Paraskevyy Pyatnitsy v Krasnoyarske. *Urbanistika*. 2014. 2. 50–64.

Sertakova E. A., Leshchinskaya N. M., Koptseva M. S., Zotov S. O. Tunguso-man'chzhurskie narody Rossiyskoy imperii v trudakh pervogo Eniseyskogo gubernatora A. P. Stepanova i sibireveda G. I. Spasskogo. *Bylye gody*. 2025. 20(3). 1152–1163. DOI: 10.13187/bg.2025.3.1152.

Shpak A. A. Znachenie kul'tury v ekonomicheskikh, tekhnologicheskikh i sotsial'nykh transformatsiyakh. Chast' 1. *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost'*. 2023. 2(1). 76–101. DOI: 10.31804/2782–540X-2023–2–1–76–101.

Shpak A. A., Kirko V. I. Korennye soobshchestva i sposoby likvidatsiya tsifrovogo neravenstva: kontseptsiya Anny Bon, Frensisa SAA-Ditto i Gansa Akermansa. *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta*. 2025. 6(2). 25–48.

Sitnikova A. A. Krasnoyarskaya khudozhestvennaya kul'tura kontsa XX – nachala XXI vv. Krasnoyarsk: KROO SPK, 2024. 214.

Sitnikova A. A. Obraz Krasnoyarska v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva 1990–2020-kh godov. *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*. 2026. 10(1). 47–58.

Sitnikova A. A. Vizualizatsiya sushchnosti tvorchestva Anri Russo na kartine «Prazdnik rebenka (rebenok s marionetkoy)» (1903) iz sobraniya Vinterturskogo khudozhestvennogo muzeya. *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*. 2022. 1(2). 32–54. DOI: 10.31804/2782–4926–2022–1–2–32–54.

Sitnikova A. A., Li S. Tri kartiny kitayskikh sovremennykh khudozhnikov gorodskogo okruga Khu-lunbuir (avtonomnyy rayon Vnutrennyaya Mongoliya). *Sibirskiy antropologicheskiy zhurnal*. 2020. 4(3). 118–129. DOI: 10.31804/2542–1816–2020–4–3–118–129.

Søther S. O. Touch/Space: The Haptic in 21st-Century Video Art. In: Søther S. O., Poulsen S. B. G. (eds.) *Screen Space Reconfigured*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. 201–230.

Tarasova M. V. Iskusstvo kak palomничество: tvorchestvo Vladimira Zhukovskogo. *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*. 2025. 4(4). 48–59. DOI: 10.31804/2782–4926–2025–4–4–48–59.

Vologodskiy R. S. Transformatsiya «religioznoy kul'tury» v kontse XX – nachale XXI vv. *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*. 2026. 10(1). 141–148.

Zhukovsky V. I., Koptseva N. P. Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva. Krasnoyarsk: Krasnoyarskiy gosudarstvennyy universitet, 2004. 265.

Zhukovsky V. I., Koptseva N. P., Pivovarov D. V. Vizual'naya sushchnost' religii. Krasnoyarsk: Krasnoyarskiy gosudarstvennyy universitet, 2006. 460.

Zotov S. O. «Khnykayushchiy filosof»: retseptsiya Shpenglera v sovetskoy kul'ture. *Pod znamenem marksizma*. 2025a. 1(2). 138–149.

Zotov S. O. Nauchnaya fantastika sovetskogo perioda v kontekste filosofii kul'tury i filosofii tekhniki. *Sibirskiy antropologicheskiy zhurnal*. 2025b. 9(4). 35–41.

Zotov S. O., Koptseva M. S., Khovyakov A. A. Aktual'nye napravleniya sovremennoy kul'turnoy antropologii (2015–2025 gg.). *Sibirskiy antropologicheskiy zhurnal*. 2026. 10(1). 138–145.

권아람 [Kwon A. R.]. 디지털 매체 예술에서 스크린 활용의 미학적 고찰 = An Aesthetic Study of the Screen Utilization in Digital Media Arts. 기초조형학연구. 2021. 22(3). 57–68.

EDN: MLOMHZ  
УДК 7.01

## The Status of a Work of Art in the Theory of Art (in Historical Dynamics)

Ksenia A. Degtyarenko\*, Anna A. Shurmanova,  
Yulia N. Perepelitsa and Tikhon K. Ermakov

*Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 16.06.2026, received in revised form 20.07.2026, accepted 04.08.2026

**Abstract.** The study examines the status of the work-object in art theory through philosophical, aesthetic, and historical analysis – tracing its evolution from ancient concepts to contemporary semiotic, phenomenological, and materiality-based approaches. The article traces the key theoretical paradigms: from ancient mimesis and the medieval understanding of the artwork as a sign of divine design, through Renaissance anthropocentrism and classical aesthetics, to twentieth-century formalism, the phenomenological-hermeneutic tradition, and structuralism. Contemporary theoretical projects: media theory and speculative realism are examined as openings toward a non-anthropocentric understanding of the work-object as a distinctive entity capable of acting as a metaphorical bridge between other objects. The theory of art by V. I. Zhukovsky and his co-authors occupies a significant place in the study of the status of the work-object.

**Keywords:** work-object, classical theories of art, the theory of art of V. I. Zhukovsky, N. P. Koptseva and D. V. Pivovarov, media theory, speculative realism.

Research area: Theory and History of Culture, Art.

Citation: Degtyarenko K. A., Shurmanova A. A., Perepelitsa Yu. N., Ermakov T. K. The Status of a Work of Art in the Theory of Art (in Historical Dynamics). In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1816–1826. EDN: MLOMHZ



## Статус произведения-вещи в теории искусства (в исторической динамике)

К.А. Дегтяренко, А.А. Шурманова,

Ю.Н. Перепелица, Т.К. Ермаков

Сибирский федеральный университет

Российская Федерация, Красноярск

**Аннотация.** В пределах данного исследования на основе философско-эстетического и историко-теоретического анализа рассматривается проблема статуса произведения-вещи в теории искусства в ее исторической динамике – от античных концепций до современных подходов, осмысляющих художественное произведение через семиотические, феноменологические модели, а также концепции материальности и диалогизма. Прослеживается эволюция ключевых теоретических парадигм: от античного мимесиса и средневекового понимания вещи как знака божественного замысла через ренессансный антропоцентризм и классическую эстетику Нового времени к формализму XX века, феноменолого-герменевтической традиции и структурализму. Отдельно рассматриваются современные теоретические проекты – медиатеория и спекулятивный реализм, – открывающие перспективы неантропоцентрического осмысления произведения-вещи как особого объекта действительности. Значимое место в исследовании статуса произведения-вещи занимает теория искусства В.И. Жуковского и соавторов.

**Ключевые слова:** произведение-вещь, классические теории искусства, теория искусства В.И. Жуковского, Н.П. Копцевой и Д.В. Пивоварова, теория медиа, спекулятивный реализм.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Цитирование: Дегтяренко К. А., Шурманова А. А., Перепелица Ю. Н., Ермаков Т. К. Статус произведения-вещи в теории искусства (в исторической динамике). *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1816–1826. EDN: MLOMHZ

Вопрос о том, что такое произведение искусства как вещь, то есть как особым образом организованный материальный объект, наделенный способностью производить смысл и воздействовать на человека, принадлежит к числу фундаментальных проблем теории и философии искусства. На протяжении нескольких столетий эта проблема переосмыслилась в зависимости от господствующих художественных практик и теоретических парадигм: от классической эстетики, рассматривавшей произведение искусства как воплощенный идеал прекрасного, до современных концепций, ставящих под сомнение

сам онтологический статус произведения. Актуальность темы исследования обусловлена нарастающим интересом как к материальной составляющей художественного произведения, так и к тем смысловым, коммуникативным и ценностным параметрам, которые делают произведение-вещь носителем художественного содержания.

В условиях расширения границ искусства – появления перформанса, инсталляции, цифрового и постмедийного искусства – традиционные определения произведения искусства как стабильной, завершенной, авторски маркированной вещи

переосмысляются. Вместе с тем именно в этом контексте возрастает значимость анализа того, каким образом вещьность произведения понималась и концептуализировалась в историческом движении теоретической мысли – от античности до рубежа XX–XXI веков.

В западноевропейской философии искусства отправной точкой служат тексты Аристотеля, разграничившего форму и материю и поставившего вопрос о том, что именно обеспечивает единство и законченность художественного объекта (Aristotel', 2000). Средневековое понимание произведения как знака божественного замысла и носителя совершенной формы разработано Фомой Аквинским (Akvinskii, 2006), а в эпоху Возрождения Л.Б. Альберти сформулировал нормативную концепцию произведения как целостной, соразмерной вещи (Al'berti, 1935). Эта линия была продолжена в классической эстетике Нового времени: обоснована автономия эстетического опыта, введено понятие «целесообразность без цели» (Kant, 1790), рассмотрено произведение искусства как чувственное явление идеи автора (Gegel', 1838), а А. Шопенгауэр осмыслил его как особый оптический инструмент прорыва сквозь завесу повседневности (Shopengauer, 1992). Тем самым задана дискуссия об отношении материального и идеального в структуре произведения искусства.

В XX веке вопрос о произведении-вещи получил принципиально новое измерение в контексте феноменологии и экзистенциализма. М. Хайдеггер разработал концепцию произведения как места сбытия, осуществления истины, указав на специфическое напряжение между «вещностью» (Dinglichkeit) и «мирностью» (Welt), конституирующее художественное бытие объекта (Hajdegger, 1936). М. Мерло-Понти развил идею о телесной укорененности художественного опыта, поставив в центр анализа не умопостигаемую форму, но воспринимаемую материальную «поверхность» произведения (Merlo-Ponti, 1945). Герменевтическое измерение онтологии произведения разработано Х.-Г. Гадамером, трактующим

его как событие слияния горизонтов автора, произведения и интерпретатора (Gadamer, 1988), и Р. Ингарденом, понимавшим произведение как интенциональный объект, требующий «конкретизации» со стороны воспринимающего сознания (Ingarden, 1989). Формальный анализ произведения-вещи в немецкоязычной традиции представлен в работах Г. Вёльфлина, утверждавшего примат формы как носителя художественного смысла (Vel'flin, 1994), а также А. Варбурга, совершившего «поворот к вещи» через анализ «формулы пафоса» и материальной телесности художественной формы (Varburg, 2008).

Параллельно развивалась семиотическая и иконологическая традиция анализа художественного текста. У. Эко предложил концепцию множественности интерпретаций, принципиально децентрировав отношение «вещь – смысл» (Еко, 1962), Э. Панофский разработал трехуровневую иконологическую модель интерпретации произведения – от доиконаграфического описания до синтезирующего анализа культурного смысла (Panofsky, 1939), а Р. Барт рассмотрел структуралистский художественный объект как интеллект, добавленный к материи (Bart, 1989).

Важной системообразующей частью данной статьи являются наработки красноярской научной искусствоведческой школы. В исследованиях В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой была последовательно разработана концепция произведения-вещи как особого диалогового пространства между художником, произведением и зрителем. В рамках данной концепции произведение искусства рассматривается не просто как пассивный носитель и обладатель определенной формы, но как активный субъект художественно-коммуникативного процесса, обладающий собственной «телесностью» и «духовностью» (Zhukovsky, Koptseva, 2004; Zhukovsky, 2011). Разработка теоретических оснований концепции продолжена в работах последователей научной школы (Koptseva et al., 2015, Koptseva, 2026 и др.). Отдельного внимания заслуживают исследования, посвященные конкретным

аспектам бытования произведения-вещи в культурном пространстве (Tarasova, Zhukovsky, 2012; Zhukovsky, Pivovarov, 2016 и др.).

В зарубежной историографии последних десятилетий прослеживается устойчивый интерес к материальности и «вещности» художественного произведения (Miller, 2005; Latour, 2005). В рамках аналитической эстетики различие между материальным объектом и произведением исследуют М. Ве, защищающий двухкатегориальную онтологию единичных и множественных произведений (Weh, 2007), и П. Ламарк, разграничивающий материальный объект-медиум и само произведение как нефизическую сущность (Lamarque, 2010).

### **Произведение-вещь в ретроспективе классической теории искусства**

Классическая теория искусства, охватывающая период от античности до середины XX века, заложила фундаментальные основания для понимания онтологического статуса произведения-вещи. На протяжении этого времени ключевой оставалась проблема соотношения материального субстрата произведения и того идеального смысла, носителем которого он призван быть. Осмысляя произведение в первую очередь как результат творческой деятельности мастера, подражающего природе, классика тем не менее подготовила почву для всех последующих дискуссий о природе художественного образа и его восприятии.

Античная философия создала первую развернутую онтологию искусства через понятие мимесиса – подражания. Платон в X книге «Государства», рассуждая о ложе, утверждал трехуровневую структуру бытия: «...столяр создает ложе, а живописец – образ, который на него похож» (Platon, 1994). Художник, с его точки зрения, находится на «третьем месте от природы», создавая лишь «тень тени» и не имея дела с действительностью. Аристотель в «Поэтике», напротив, увидел в мимесисе врожденную способность человека и инструмент познания: «подражание – это врожденная способность человека» (Aristotel', 2000).

Позднее в римской эстетике, у Плотина, произведение осмысляется как материальное воплощение идеи: художник «привносит форму в материю... форму, которой он сам обладает как творец, сплавляя ее с материей» (Losev, 1995).

Средневековая эстетика, представленная Фомой Аквинским, рассматривала вещь как знак божественного замысла. Фома утверждал, что «каждая вещь хороша и прекрасна своей собственной формой» (Akviniskii, 2006). Искусство получает высокое обоснование: Бог – «наисовершеннейший деятель», а мастер уподобляется ему, поскольку «чем искуснее мастер, тем совершеннее он воплощает в материи форму своего искусства». Эпоха Возрождения завершает эту линию утверждением антропоцентризма. Леон Баттиста Альберти в трактате «О живописи» формулирует классическую норму *concinntas* («прелесть»), согласно которой произведение искусства достигает совершенства, когда «все члены тела должны соответствовать друг другу и должны согласоваться с общим целым» (Al'berti, 1935). Это уже профессиональная технология создания вещи.

Иммануил Кант в «Критике способности суждения» (Kant, 1994) создает новую рамку для понимания статуса произведения. Для него «эстетическое искусство» – это то, чья «непосредственная цель – вызвать чувство удовольствия». Именно субъект своим «чувством удовольствия» и «неудовольствия» легитимизирует предмет как произведение искусства.

Г. В.Ф. Гегель в своих «Лекциях по эстетике» радикально меняет акцент. Он отвергает простое «подражание внешним явлениям», заявляя, что оно «не составляет цели искусства». Главное, по Гегелю, – это способность «воплощать возвышенные предметы в чувственной форме». Произведение-вещь ценно не своей материальностью, а тем, что оно есть «идея как действительность, получившая соответствующую своему понятию форму» (Gegel', 1968).

В завершение этой традиции Артур Шопенгауэр предложил метафорическое,

но глубокое определение: искусство есть «самая obscura, которая отчетливее показывает вещи» (Shopenhauer, 1992). Произведение искусства, оставаясь материальным объектом, выполняет функцию особого оптического инструмента, помогающего прорваться сквозь пелену повседневности.

Начало XX века ознаменовалось радикальным пересмотром оснований художественного творчества и способов его анализа. Определяющим для теории искусства этого периода стал акцент на формальной организации как единственном источнике художественности. В центре внимания формализма оказалось само произведение как автономная, материальная и самодостаточная структура.

Ключевой фигурой здесь выступил Клемент Гринберг, чья формалистская теория заключалась в том, что «каждый вид искусства шаг за шагом осмысливает собственные компетенции, пытаясь выяснить, без каких традиционно приписываемых ему свойств он может обойтись». Им была предложена интерпретация истории искусства последних полутора столетий, согласно которой модернизм является естественной реакцией на интеллектуальные и культурные течения своего времени.

К. Гринберг утверждал, что «собственная и уникальная область каждого искусства создается тем, что есть уникального в его средствах коммуникации» (Greenberg, 1961). Для него «модернизм» использовал искусство, чтобы привлечь внимание к самому искусству, освобождая его от социальных и моральных нарративов (Greenberg, 1940).

К. Гринберг утверждал, следуя философии Канта, что эстетическое суждение в первую очередь обусловлено интуитивным постижением формального элемента объекта. Он ценил медиа сами по себе, подчеркивая плоскостность живописи, и был противником репрезентации, не фокусируясь на символических значениях. Согласно К. Гринбергу, сущность объекта проистекает из материальности, ведущей к идеальной форме, и в живописи он обнаружил четкое развитие в сторону плоскостной абстрак-

ции, ставшей истиной живописи и ведущей к автономии искусства. Сила формалистской мысли заключается во внимании, которое она уделяет материальной конкретности художественного объекта.

Параллельно с англо-американским формализмом в немецкоязычной традиции схожие идеи развивал Генрих Вёльфлин. Его подход также был сосредоточен на имманентных формальных качествах. Г. Вёльфлин выдвинул достаточно полемичный тезис: «в изобразительном искусстве – все форма», а сама форма произведения искусства становилась носителем представлений о царящем в нем порядке и системе ценностей. Он предпринял попытку создать «историю искусства без имен», поставив в основу исторической концепции законы формообразования, а не биографии художников. Рассматривая произведение как зримую, осязаемую вещь, Г. Вёльфлин утверждал, что чем больше изображение явлено зрителю, тем более осязаемую вещьественность мы видим в самой его выдвинутости (Vel'flin, 1994).

Особое место в этом ряду занимает теория Аби Варбурга, который совершил своего рода «поворот к вещи» в искусствознании. Он был одним из первых, кто сделал предметом анализа то, чего избегало традиционное, ориентированное на «шедевры» искусствознание: ремесленные произведения, иллюстрации научных текстов, календарей, изображения придворных празднеств. Его знаменитый проект – атлас «Мнемозина» – собрание античных «формул пафоса», должен был создать дистанцию разума по отношению к «магическому миру образов», утверждая материальную и телесную природу художественной формы (Varburg, 2008).

Следующий важный этап в осмыслении статуса произведения-вещи связан с развитием феноменологической и герменевтической традиции. Ключевую роль здесь сыграла работа Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения», где автор исходит из его понимания как «вещи», но вещи особого рода. Хотя «художественное творение есть изготовленная вещь»,

оно «говорит еще нечто иное по сравнению с тем, что есть сама по себе вещь... творение есть аллегория» (Hajdegger, 2008).

Вслед за Хайдеггером Ханс-Георг Гадамер развил герменевтическую онтологию. В работе «Истина и метод» он утверждает, что произведение искусства – это не объект, а событие, в котором сливаются горизонты автора, произведения и интерпретатора. Оно подобно игре, которая обретает свою сущность только в процессе исполнения: «То, что являет себя в творении художника... суть не пара случайных крестьянских башмаков, но подлинная сущность инструмента, которым они являются» (Gadamer, 1988).

Роман Ингарден в «Литературном произведении искусства» утверждал, что произведение – это «чисто интенциональный объект», который обретает свое полное бытие лишь в актах сознания читателя, являясь «схематическим образованием», требующим «конкретизации» (Ingarden, 1989). Тем самым произведение-вещь выходит за пределы своей материальной основы, не исчерпываясь ею.

Иконологический метод, чье формирование связано с трудами Эрвина Панофского, предложил иной взгляд на произведение-вещь. В «Studies in Iconology» он разработал модель из трех уровней: от доиконографического описания до иконологической интерпретации, интегрирующей «синтезирующие интуиции» (Panofsky, 1939). Для Э. Панофского формальные свойства произведения служили лишь «объектом интерпретации», или «первым уровнем интерпретации», посредством которого исследователь приходит к «доиконографическому описанию». Иконология, как ее понимал Э. Панофский, создает полностью интегрированную эпистемологическую структуру, в центре которой находится само произведение искусства. Он подчеркивал, что для интерпретации необходимо знакомство с художественными условиями периода, прежде чем можно будет приступить к анализу смысла.

В этом же русле развивалась мысль французского структурализма. Для Ролана

Барта структурная деятельность – это процесс, при котором структуралист «разлагает реальное, а затем воссоздает его» (Bart, 1989). Воссозданный «объект» – и прежде всего структуралистский художественный объект – описывается как интеллект, добавленный к материи.

В завершение этого раздела нельзя не упомянуть об англо-американской аналитической эстетике. Михаэль Ве в своей диссертации «Being Art» защищает двухкатегориальную онтологию: единичные произведения – это физические объекты, а множественные (литература, музыка) – типы, проявляющиеся в экземплярах (Weh, 2007). Питер Ламарк в работе «Work and Object» также проводит различие между материальным объектом и произведением, утверждая, что объект считается медиумом, но произведение не существует как чистый физический объект (Lamarque, 2010). Исходя из логики этих исследований можно заключить, что признание произведения искусства вещью всегда требует выхода за пределы физической данности.

Таким образом, проведенный ретроспективный анализ показывает, что классическая теория искусства на протяжении своего развития выработала несколько фундаментальных моделей понимания статуса произведения-вещи, каждая из которых внесла существенный вклад в современную теоретическую картину. Античность заложила базовую дихотомию между материальным объектом и его идеальным содержанием, утвердив мимесис в качестве основополагающего принципа художественной деятельности. Средневековые легитимировали произведение-вещь через его причастность божественному замыслу, тогда как эпоха Возрождения и Новое время завершили процесс секуляризации, утвердив автономию художественного объекта и его ценность как результата творческой деятельности мастера.

Формализм XX века совершил решительный «поворот к вещи», сделав произведение самодостаточной формальной структурой, чья художественная ценность определяется исключительно спецификой

медиума и внутренними законами организации. Феноменолого-герменевтическая традиция предложила более сложную онтологию, в которой произведение-вещь понимается как событие, требующее актуализации со стороны воспринимающего сознания. И, наконец, структурализм и аналитическая эстетика показали, что произведение всегда существует как знак и носитель культурного смысла, не сводимый к исключительно физической данности.

#### **Произведение-вещь в теории искусства**

**В. И. Жуковского, Н. П. Копцевой**

**и Д. В. Пивоварова**

Понятию «произведение-вещь» в теории искусства В. И. Жуковского, Н. П. Копцевой и Д. В. Пивоварова, проявляющей в себе элементы перехода от классических теорий искусств к современным, посвящены отдельные теоретико-методологические блоки, связанные с подробным философско-искусствоведческим толкованием понятия «произведение искусства» и процесса производства произведения искусства – «“искусном” создании “искусственных” и “искушающих” вещей, не функциональных в бытовом отношении», но архифункциональных в стремлении «обеспечить религиозную связь каждого человека человечества с Абсолютом» (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006: 130, 130–132). Понятие произведения-вещи обретает свои сущностные характеристики в процессе создания, произведения «из небытия в существование», в результате со-творения, совместной деятельности художника и художественного материала. Рождение, проявление в мире произведения искусства делает последнее предметным, вещественным, отчасти самостоятельным и самодостаточным и доступным для человеческих органов чувств.

Всячески подчеркнутая материальность, вещьность произведения искусства, созданного в результате слияния художественного материала и деятельности мастера, обретая габаритность, сложную систему элементов, вещных слоев (каждый из которых имеет способность вызвать интерес собеседника, искушает последнего к диа-

логу), зримые осязаемые формы, функционирует в дальнейшем, обретая смыслы. При этом произведение-вещь искусственно, как вещь, искусно сотворенная мастером, художником-творцом и художественным материалом и в своем существовании провоцируя, искушая на взаимодействие с потенциальным зрителем, собеседником проявляя качество «вещественно-вещающей вещи», статус произведения вещи-в-открытости. Таким образом, фиксируя статус вещественности, материальности произведения искусства на уровне его со-творения, ученые уже подчеркивают заложенную в произведении-вещи идею перехода от одного статуса к другому – от закрытости к открытости, от вещественности к вещанию, и проявления качества художественного образа.

#### **Произведение-вещь и спекуляция**

Развитие категорий искусствоведческого анализа, связанных с анализом материального статуса произведения, на современном этапе тесно переплетается с двумя теоретико-методологическими проектами, находящимися в ситуации сложного взаимодействия. Первый проект можно обозначить как связанный с теорией медиа, особенно с торонтской и немецкой школами медиа-анализа, отличающимися высокой степенью технической детерминированности. Второй проект связан с развитием спекулятивного реализма, в частности объектно-ориентированной онтологии, в рамках которой активно развиваются проблемы онтологизированной эстетики и концепции «метафоры» как принципа отношения между элементами действительности. Именно краткий анализ этих теоретических проектов представляется наиболее значимым для понимания возможностей использования категорий, связанных с материальностью произведения искусства в современном искусствоведении.

Поворот к материальности в медиатеории можно связать с работами М. Маклюэна, предложившего модель, согласно которой материальность медиа уже составляет определенное сообщение (McLuhan,

2018: 22). Для М. Маклюэна медиа представляет собой «расширение» человека вовне в самом широком смысле этого слова, но изначальный подход был больше сосредоточен на тех формах искусства, техническая природа которых была более значима и очевидна. Например, материальный статус фотографического изображения связывается со специфическими свойствами фотоаппарата, оказывающегося способным проявлять те свойства окружающего мира, которые могут быть незаметны человеческому глазу (McLuhan, 2018: 240–241). Таким образом, в рамках классической теории медиа материальный статус произведения понимается, скорее, в контексте материально-технического источника, обуславливающего характер получаемого объекта.

Одной из линий развития этой модели можно считать немецкую медиа-теорию, например, подход к материальному статусу произведения в работах Ф. Киттлера. Обращаясь к истории оптических медиа, Ф. Киттлер рассматривает появление принципов видения, обращаясь в том числе к причинам возникновения и развития линейной перспективы в эпоху Возрождения (Kittler, 2017: 63–65), Ф. Киттлер подчеркивает связь между материальным характером произведения и окружающим его социально-культурным и техническим контекстом. Стремление к анализу материальности вновь связывается с источником произведения, но в немецкой модели, сам источник понимается как более сложный комплекс, в котором переплетается не только материальность, но и культура, порождающая определенный тип отношения к материалу.

Особенностью подходов в рамках медиа-теории остается их сохраняющаяся антропо- и культуроцентричность, выражающаяся в попытках интерпретировать материал как часть символического пространства человеческого, практически не обращаясь к внутренним физическим характеристикам. И хотя некоторые классические подходы в рамках медиа-археологии стремятся к увеличению роли технического устройства как «говорящего» источника ин-

формации (Ernst, 2016; Ernst, 2012; Zielinski, 2013), интерпретация все еще остается проблемой ограничений человеческих возможностей, связанных с агентностью техники. Наряду с объяснением материального статуса произведения особенностями производства именно центрированность на человеке выступает ключевым ограничением данных теоретических систем.

Попытки преодоления подобных ограничений связаны со спекулятивной философией, одним из значимых проектов в рамках которой можно считать «Чужую феноменологию» И. Богоста, разрабатывающего подходы к неантропоцентрическому мышлению бытия материальных объектов. Ключевой в данном подходе становится идея не просто о мышлении формы существования материального статуса как основы для возникновения смысла, а попытка через цепи метафор представить существование объекта как обладающего собственным «феноменальным» (Bogost, 2019: 91). При этом «феноменология» вещи не превращается в панпсихизм, поскольку задача исследователя состоит не в переносе опыта человека на опыт бытия иных объектов, а в стремлении к конструированию способа доступа к принципиально невыразимому в человеческих понятиях режиму существования.

Чужая феноменология еще не сосредоточена на проблемах эстетического и особенностях материального статуса именно произведений искусства, обращаясь к более общим проблемам объектно-ориентированной онтологии. Наиболее значимой работой, обращающейся к особенностям материального статуса произведений искусства, можно считать «Искусство и объекты» Г. Хармана, в которой осуществляется своеобразная онтологизация эстетики, позволяющая определить некоторые теоретические перспективы в развитии теории материального статуса произведения. Сразу же стоит отметить, что подход Г. Хармана подразумевает обращение не столько к моделям нового материализма, сколько к моделям в духе теории ассамблежей и акторно-сетевой теории, по-

сколькx ключевой единицей анализа становится не абстрактная «материя», а конкретные объекты, сохраняющие свою самость во времени и пространстве (Harman, 2018: 24–25).

Онтологизация эстетики в объектно-ориентированной онтологии Г. Хармана происходит как попытка решить проблему доступа одного объекта к другому, связанную с особенностями их существования. В силу того, что каждый объект полностью закрыт от другого, их взаимодействие становится возможным только благодаря возникновению определенной перемычки, возникающей между объектами. С точки зрения Г. Хармана, такая перемычка может возникнуть только как произведение искусства в самом широком смысле этого слова (как эстетический объект или метафора) (Harman, 2023: 406–407). При этом обращение к произведению искусства в данной модели является именно обращением к объекту, то есть к чему-то, что принципиально закрыто от человека, но специфическая установка заставляет воспринимать произведение как объект, выступающий способом доступа к иному объекту.

С одной стороны, в самой концепции специфической установки можно видеть некоторую аналогию абдуктивному умозаключению в концепции А. Гелла (Gell, 1998), но важным становится уход от антропологического критерия. В модели Г. Хармана сам объект произведения искусства обладает определенным напряжением внутри себя, что заставляет воспринимать его как объект, метафорически раскрывающий свойства других объектов. Аналогом абдукции в этом смысле может быть «вирдовость», исследуемая Г. Харманом как один из приемов спекулятивного доступа к реальности (Harman, 2020).

Искусство как объект, в этом смысле, становится не просто вещью, но вещью «странной», которая за счет этой странности оказывается способной выступить метафорой другого объекта. В определенном смысле такая модель произведения искусства связана с уходом от человеческого критерия, поскольку вирдовость проявляется

в объекте независимо от человека, а произведение искусства как способ доступа одного объекта к другому может пониматься как нечто, не связанное исключительно с человеческой феноменальностью. Искусство в собственном смысле этого слова становится одним из инструментов спекулятивного доступа, специально осуществляемым человеком как частный случай более общего режима взаимодействия между объектами.

Спекуляция по отношению к произведению-вещи может считаться одним из перспективных направлений в развитии теории искусства. Спекуляция подразумевает особый доступ к произведению, в котором его вещный статус, организованный как «странный», позволяет ему выступать перемычкой между двумя объектами, изолированными друг от друга. При этом объекты, вступающие во взаимодействие посредством произведения искусства, могут быть произвольными: классические варианты анализа, учитывающие человека и «смысл» произведения как модель взаимодействия являются лишь частным случаем, наиболее доступным не-спекулятивному мышлению. Дополнительно стоит отметить, что объектно-ориентированная онтология подразумевает не просто возможность взаимодействия через произведение искусства, но и формирование своеобразного квазиобъекта, сцепляющего в себя произведение и объекты, вступающие во взаимодействие посредством него. Исследование таких квазиобъектов также открывается благодаря спекулятивному подходу к произведению-вещи.

## Заключение

Краткий обзор изменения теоретических представлений о произведении-вещи в теории искусства позволяет сделать несколько предварительных заключений, связанных с восприятием данной категории.

Во-первых, на ранних этапах развития теории искусства вещный статус произведения практически не рефлексировался теоретиками. Ключевое внимание уделялось вопросам, связанным с пониманием произведения как символического пространства,

осуществляющего определенное воздействие на человека. В результате большая часть теоретической рефлексии была связана с проблемами феноменологии и опыта восприятия произведений искусства.

Во-вторых, для понимания концептуальных возможностей использования категории произведения-вещи в искусствоведении существенной является теория искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой, в которой произведение-вещь является основанием специфического материального статуса произведения. Этот уровень выступает фундаментом для конструиро-

вания смысла произведения, заключенного в синтетическом художественном образе, возникающем во взаимодействии зрителя и произведения-вещи.

В-третьих, на современном этапе наиболее перспективным направлением, связанным с анализом статуса произведения-вещи, является спекулятивный реализм, открывающий доступ к спекуляции, связанной с особенностями произведения-вещи как особого объекта действительности за счет своей «странности/вирдовости», способного выступит объектом-перемычкой между двумя другими объектами.

### Список литературы / References

- Akvinskii F. *Summa teologii*. Ch. I. M.: Izdatel' Savin S. A. M., 2006. Voprosy 44–74.
- Al'berti L. B. Tri knigi o zhivopisi. In: *Desyat' knig o zodchestve*. T. 2. M., Vsesoyuz. Akad. Arkhitektury, 1935. 318.
- Aristotel'. *Poehtika. Ritorika*. SPb., Azbuka, 2000. 349.
- Bart R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poehtika*. M., Progress, 1989. 616.
- Bogost, I. *Chuzhaya fenomenologiya, ili Kakovo byt' veshch'yu?*. Perm, Gile Press. 2019. 200.
- Bryson N. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983. 195.
- Ehko U. *Otkrytoe proizvedenie: forma i neopredelennost' v sovremennoi poehtike*. SPb., Akademicheskii proekt, 2004. 384.
- Ernst W. *Chronopoetics: The Temporal Being and Operativity of Technological Media*. Rowman & Littlefield Publishers. 2016. 314.
- Ernst W. *Digital memory and the archive*. Minnesota. University of Minnesota Press. 2012. 256.
- Gadamer Kh.-G. *Istina i metod*. M., Progress, 1988. 704.
- Gegel' G.V.F. *Ehstetika*: v 4 t. T. 1. M., Iskustvo, 1968. 476.
- Gegel' G. V.F. *Lektsii po ehstetike*: v 2 t. SPb., Nauka, 1998. T. 1. 622.; T. 2. 603.
- Gell A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford University Press. 1998. 271.
- Greenberg C. Modernist Painting. In: *Arts Yearbook 4*. New York, 1961. 100–110.
- Greenberg C. Towards a Newer Laocoon. In: *Partisan Review*. 1940. 7(4). 296–310.
- Harman G. *Iskusstvo i ob'ekty*. M., Izdatel'stvo Instituta Gajdara. 2023. 440.
- Harman G. *Weird-realizm: Lavkraft i filosofiya*. Perm, Gile Press. 2020. 258.
- Harman G. *Immaterializm. Ob'ekty i social'naya teoriya*. M., Izdatel'stvo Instituta Gajdara. 2018. 152.
- Ingarden R. *Ontology of the Work of Art*. Athens: Ohio University Press, 1989. 332.
- Ingarden R. *The Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press, 1973. 415.
- Kant I. *Kritika sposobnosti suzhdeniya*. M., Iskustvo, 1994. 367.
- Khaidegger M. *Istok khudozhestvennogo tvoreniya*. M., Akademicheskii proekt, 2008. 528.
- Kittler F. Opticheskie media. Berlinskie lektsii 1999 g. M., Izdatel'stvo «Logos». 2017. 336.
- Koptseva N. P., Bralkova A. V., Gersimova A. A. i dr. *Novaya art-kritika na beregakh Eniseya*. Krasnoyarsk: Sibirskiy federal'nyy universitet, 2015. 340.
- Koptseva N. P. Kompozitsionnaya (ne-)formula: zritel' (retsipient) i khudozhnik (master) kak «filomatiki». Chast' 2.2. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*. 2026. 5(1). 8–29. DOI 10.31804/2782–4926–2026–8–29. EDN VMJCFR.
- Lamarque P. *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 264.

- Latour B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 301.
- Losev A. F. *Istoriya antichnoi ehstetiki: Itogi tysyacheletnego razvitiya: v 2 kn. Kn. 1. M., Iskusstvo*, 1995. 832.
- McLuhan M. *Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka*. M., Kuchkovo pole. 2018, 464.
- Merlo-Ponti M. *Fenomenologiya vospriyatiya*. SPb., Yuventa; Nauka, 1999. 602.
- Miller D. *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2005. 272.
- Panofsky E. *Studies in Iconology*. New York: Oxford University Press, 1939. 318.
- Platon. *Gosudarstvo*. T. 3. M.: Mysl', 1994. 654.
- Shopengauer A. *Mir kak volya i predstavlenie*. T. 1. M., Moskovskii klub, 1992. 395.
- Tarasova M. V., Zhukovskiy V. I. *Kommunikativnye osnovy khudozhestvennoi kul'tury*. Krasnoyarsk, SFU, 2010. 144.
- Varburg A. *Velikoe pereselenie obrazov*. SPb., Azbuka-klassika, 2008. 384.
- Vel'flin G. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstva*. SPb., MIFRIL, 1994. 427.
- Weh M. *Being Art: A Study in Ontology*. PhD Thesis. University of St Andrews, 2007. 189.
- Zhukovsky V. I. *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva*. SPb., Aleteiya, 2011. 496.
- Zhukovsky V. I., Koptseva N. P. *Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva*. Krasnoyarsk, KrasGU, 2004. 265.
- Zhukovsky V. I., Koptseva N. P., Pivovarov D. V. *Vizual'naya sushchnost' religii*. Krasnoyarsk, KrasGU, 2006. 460.
- Zielinski S. [... *After the Media*]. *News from the Slow-Fading Twentieth Century*. Univocal Publishing. 2013. 276.

EDN: OXSGZL  
УДК 7.071.1:7.03

## The Status of the Master Artist in Art Theory (in Historical Dynamics)

Anna A. Shpak\*, Maria A. Kolesnik  
and Maria S. Koptseva

*Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 15.06.2026, received in revised form 21.07.2026, accepted 05.08.2026

**Abstract.** This article examines the historical dynamics of the status of the master artist in art theory, drawing on the theory of fine art by V. I. Zhukovsky and N. P. Koptseva. The authors analyze the artist's status – from mythological prototypes to artist-prophets and heroes, from the artist's emergence as a unique individual to the contemporary status of the master artist. The role of the artist as a bearer of collective tradition in the Middle Ages and the relationship between canon and innovation in their craft are explored. Levels of mastery – mastery, super mastery, and meta mastery – are identified, along with their universality across artists of different eras.

**Keywords:** Zhukovsky, V. I., Koptseva, N. P., theory of fine art, master artist, artist status.

Research area: Theory and History of Culture, Art.

---

Citation: Shpak A. A., Kolesnik M. A., Koptseva M. S. The Status of the Master Artist in Art Theory (in Historical Dynamics). In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1827–1837. EDN: OXSGZL

---



## Статус художника-мастера в теории искусства (в исторической динамике)

А.А. Шпак, М.А. Колесник, М.С. Копцева

Сибирский федеральный университет  
Российская Федерация, Красноярск

---

**Аннотация.** В статье рассматривается историческая динамика статуса художника-мастера в теории искусства на основе теории изобразительного искусства В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой. Авторы анализируют статус художника – от мифологических прототипов до художников-пророков и героев, от становления художника как уникальной личности до современного статуса художника-мастера. Раскрывается роль художника как носителя коллективной традиции в Средние века, и соотношение канона и новаторства в его мастерстве. Обозначены уровни мастерства – искусность, суперискусность и метаискусность – и их универсальность применительно к художникам разных эпох.

**Ключевые слова:** В. И. Жуковский, Н. П. Копцева, теория изобразительного искусства, художник-мастер, статус художника.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

---

Цитирование: Шпак А. А., Колесник М. А., Копцева М. С. Статус художника-мастера в теории искусства (в исторической динамике). *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1827–1837. EDN: OXSGZL

---

### Введение

Проблема статуса художника-мастера занимает особое место в отечественном искусствоведении, поскольку обращение к фигуре создателя произведения искусства неизбежно связано с вопросами природы творчества, специфики художественного мастерства, соотношения индивидуального и абсолютного начал в искусстве.

В российской научной традиции исследование феномена художника развивалось в нескольких основных направлениях. Одним из наиболее значимых является философско-эстетический подход, в рамках которого художественное творчество рассматривается как особая форма человеческой деятельности, направленная на создание новых культурных смыслов. В трудах М. С. Кагана искусство определяется как сложная система человеческой деятельности, объединяющая познавательные, ценностные, коммуникативные и преобразовательные аспекты, где художник

выступает и как создатель произведения искусства, и как субъект определенного способа освоения действительности (Каган, 1974).

Проблема творческой личности и природы художественного созидания получила развитие в работах Д. С. Лихачева, который рассматривал художника в контексте исторического развития культуры. Особое внимание исследователь уделял соотношению индивидуального творчества и культурной традиции, показывая, что фигура автора не существует изолированно, а формируется внутри определенной системы художественных норм, ценностей и представлений эпохи (Likhachev, 1979).

Историко-культурное понимание статуса художника представлено также в исследованиях Ю. М. Лотмана. В рамках семиотического подхода художник рассматривается как участник процессов смыслообразования культуры, который создает новые художественные языки и формы

коммуникации, т.е. изменение положения художника можно рассматривать как изменение его функций внутри культурной системы (Lotman, 1992).

Значительное внимание исторической динамике статуса мастера уделяется в работах В.Н. Лазарева, посвященных византийскому и древнерусскому искусству (Lazarev, 1986), где раскрывается особый тип средневекового мастера, для которого индивидуальное авторство уступает место служению канону и традиции. Художник Средневековья существует прежде всего как носитель коллективного художественного опыта, а его мастерство определяется способностью воплотить установленный духовно-художественный образец.

Другое понимание художника формируется в культуре Возрождения, что подробно раскрывается в исследованиях отечественных специалистов по истории европейского искусства (Alpatov, 1976; Dazhina, 2001; Golovin, 2011; Sentemova, 2021). Переход от анонимного мастера к индивидуальному автору связан с изменением представлений о природе творчества. Художник начинает восприниматься не только как исполнитель, владеющий определенной техникой, но как интеллектуальная и творческая личность, обладающая самостоятельным художественным видением.

Особое значение для исследования статуса художника-мастера имеет теория изобразительного искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой. В отличие от историко-биографических подходов исследователь предлагает рассматривать художника через его онтологическую роль в процессе возникновения произведения искусства. Художник является носителем «субъект-языка», который вступает в игровое взаимодействие с художественным материалом как носителем «объект-языка». Создание произведения искусства тем самым понимается как процесс со-творчества художника и материала (Zhukovsky, Koptseva, 2004).

Особенно значимой является предложенная В.И. Жуковским характеристика художника через категории «искусность»,

«искусственность» и «искус». Искусность определяется через владение профессиональным мастерством и восходит к античному понятию «техне», но развитие художника не ограничивается уровнем технического совершенства. В современной теории искусства выделяются разные уровни художественного мастерства, а именно искусность, суперискусность и метаискусность. Первый уровень связан с освоением норм художественного производства, второй уже с виртуозным владением существующими средствами искусства, и третий, соответственно, с выходом за пределы сложившихся правил и созданием новых художественных принципов. Эти понятия рассматриваются им в целом ряде его научных публикаций (Zhukovsky, 2016, Zhukovsky, 2011; Zhukovsky, 2013; Zhukovsky, Koptseva, 2004).

Актуальность данного исследования определяется необходимостью рассмотрения фигуры художника-мастера не только как исторического субъекта художественной деятельности, но и как теоретической категории, позволяющей выявить универсальные уровни развития творческой личности. Необходимо обозначить историческую динамику изменения статуса художника-мастера через призму теории изобразительного искусства В.И. Жуковского.

### Обзор исследовательской литературы

Стоит отметить, что в научной литературе обсуждение художника в его качестве мастера не так уж часто встречается, так что теория изобразительного искусства В.И. Жуковского представляет наиболее объемное рассуждение на эту тему. Однако можно привести примеры того, как разные ученые рассматривали художника, какие особенности его деятельности в качестве профессионала выделяли.

М. Хайдеггер интересовался онтологией искусства и в этом контексте рассматривал фигуру художника, а именно отношение творения и творца, ремесленную составляющую работы художника, понимаемую в греческом духе как «видение»,

а не делание, а также его способность быть проводником идеи, воплощаемой в зримых образах, что поднимало художника выше, чем просто умеющего мастерски работать с инструментами и материалами (Heidegger, 2008: 175–177). В философском ключе художника как творца, обладающего свободой воли, рассматривал М.К. Нам (Nam, 1947).

В XX в. получило развитие исследование личности художника с точки зрения его психологии, что было связано с открытием психоанализа и оригинальными рассуждениями З. Фрейда о фигуре художника (Freud, 1995). Художника в рамках психологии искусства изучали К.Г. Юнг и Э. Нойманн (Jung, Neumann, 1996; Jung, 1991) и Л.С. Выготский (Vygotsky, 1986), который также касался вопроса о специфике отношений художника с произведениями искусства, отличий его восприятия от зрительского.

Заметен также перевес исследовательского интереса в сторону осмысления особенностей социального статуса художника в разные эпохи. М.В. Горностаева в своей статье представляет обзор основных подходов в анализе фигуры художника в рамках социологии (Gornostaeva, 2008). На стыке психологии искусства и социологии ряд публикаций о фигуре художника принадлежит авторству О.А. Кривцуна (Krivtsun, 2008; Krivtsun, 1995; Krivtsun, 1996; Krivtsun, 1999). Исследовательской составляющей в деятельности художника посвящена монография В.Л. Глазычева «Гемма Коперника. Мир науки в изобразительном искусстве» (Glazyshev, 1989).

Отдельный интерес представляют работы исследователей, посвященные техническим и ремесленным аспектам творческой работы художников. Одной из наиболее известных публикаций в этом ключе, например, является работа художника Дэвида Хокни, в которой автор представляет теорию о том, что художники эпохи Возрождения пользовались оптическими инструментами в создании живописного иллюзорного пространства в соответствии с законами линейной перспективы (Hockney, 2001).

## **Материалы и методы исследования**

Методологической основой исследования выступает теория изобразительного искусства В.И. Жуковского (Zhukovsky, 2011; Zhukovsky, 2013; Zhukovsky, 2014; Zhukovsky, 2015), в том числе его работа в соавторстве с Н.П. Копцевой (Zhukovsky, Koptseva, 2004), в которой большое внимание уделено именно рассмотрению различных аспектов онтологического статуса и деятельности художника, с дополнением историческим и сравнительно-типологическим анализом. С целью определения динамики изменений в понимании статуса художника-мастера на протяжении всей истории искусства в качестве материалов для написания статьи привлечены тексты философов, культурологов, биографов, специалистов в области искусствоведения, в которых содержатся сведения об особенностях и значении фигуры художника не только в рамках сферы искусства, но и социума.

## **Исследование**

В теории изобразительного искусства, разработанной В.И. Жуковским и Н.П. Копцевой художник определяется через сущностные основы его деятельности, а именно самоутверждение и соучастие разных уровней от личного до всеобщего в процессе производства произведений искусства, важнейшей функцией которых является осуществление соединения конечного человека и бесконечного Абсолюта (Zhukovsky, Koptseva, 2004: 55). Именно умение создавать подобного рода произведения искусства и делает человека художником-мастером (Zhukovsky, Koptseva, 2004: 67). В этой части статьи нами предпринята попытка рассмотреть ключевые характеристики художника в его статусе мастера в разные периоды истории, начиная от их мифологических прототипов в древности, выделив качества пророка и героя в античности, рассмотрев специфику художника-мастера в качестве носителя коллективной традиции в Средние века, его становление как уникальной личности в эпоху Возрождения, определение в каче-

стве профессионала в Новое время, а также описать качества искусности, метаискусности и суперискусности на примере мастеров современности.

### ***Прототипы художников-мастеров в истории искусства***

В истории образ «создателя» никогда не возникает на пустом месте. Напротив, «художник-мастер» существует в долгой традиции мифологических образов, кодирующих архетипические черты «мастера» в культуре. В таком случае рассуждение о статусе «мастера» логично начинать систики данных прототипов.

Изначально художник предстает в мифах как культурный герой, наделенный определенным сакральным знанием, дарующим ему возможность творить и преобразовывать мир. Его деятельность по созданию произведений искусства трактуется как повторение акта первичного творения, то есть космогенеза. Такими «мастерами» в мифах становятся персонажи-демиурги, устроители земли, изобретатели искусств и письменности. Согласно пропозициям теории изобразительного искусства, для произведения искусства и мастера, его творящего, важны три главные характеристики – искусность (мастерство), искусственность (вторая природа) и искус (заразительность). Помимо этого, искусство считается «местом встречи конечного и бесконечного», а значит, художник должен находиться между двумя этими крайностями (Zhukovsky, Koptseva, 2004). Такие герои встречаются повсеместно. Это персонажи-демиурги, такие как египетский Птах, месопотамский Мардук, индуистский Виварман или китайский Фу-Си. Именно им чаще всего приписывается создание мира, Вселенной или важнейших ее частей, и именно они задают традицию творения по собственному подобию. В Древнем Египте к таковым также относится Тот, создатель письма, счета, геометрии, астрономии и всех искусств. Он выступает в роли мастера-посредника между божественным и человеческим, медиатором. Он фиксирует и передает знание, переводит небесные законы на язык земных

форм. В «Пропозициях» подчеркивается, что подобная медиация достигается через «объект-язык» художественного материала и «субъект-язык» мастера, которые в игровом диалоге порождают произведение искусства (Zhukovsky, Koptseva, 2004).

Другой древний прототип – античный герой Тесей, основавший, по легенде, Афинский полис – политический «художник», для которого материалом стало само общество. Показательный образ «творца человека» – это титан Прометей, слепивший людей из глины, передавший им знание о творении через похищение божественного огня. Архетипом художественного материала, как указывает В.И. Жуковский, является именно глина – стихия, из которой Творец создает «первую» природу, а художник – «вторую» (Zhukovsky, 2013: 512). Это напрямую отсылает к художнику-скульптору, творящему из природного материала, преобразующего материальное пространство для передачи сакрального смысла.

Наконец, наиболее человеческим «творцом» греческой мифологии можно назвать Дедала – искуснейшего изобретателя, архитектора Лабиринта Минотавра, создателя крыльев и движущихся статуй (аналогов автоматов). Именно Дедал олицетворяет собой ту «искусность», которая делает мастера обманщиком естественного, что Аристотель впоследствии будет называть мимесисом.

Все эти персонажи позиционируются как великие мастера – те, кому, по словам В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой, «более всех дано, кому более всех открыто» (Zhukovsky, Koptseva, 2004). Они становятся «высшими» мастерами, многие из них сами являются богами, что делает их не самостоятельными художниками, но их яркими прототипами.

### ***Художник-мастер в качестве пророка и героя***

Для понимания статуса художника-мастера важно провести дихотомию как определяют ее В.И. Жуковский и Н.П. Копцева (Zhukovsky, Koptseva, 2004). Так, существует мастер-пророк, которому от-

кровение даруется свыше – он действует имманентно, то есть передает божественный импульс людям через произведение искусства. Мастер-герой, напротив, действует из личных волевых усилий, «снизу вверх», самостоятельно прокладывает путь от конечного к бесконечному, зачастую за счет преодоления жестких канонов и правил. Однако, как отмечают В.И. Жуковский и Н.П. Копцева, оба этих статуса в их чистом виде весьма абстрактны, и реальные художники предстают в виде гармонично существующей системы, сочетающей в себе и героические, и пророческие функции (Zhukovsky, Koptseva, 2004). Настоящий художник-мастер следует канону, но это не единственная его пророческая функция – для воспроизведения божественного логоса в веществе ему неизбежно требуется героическая составляющая. Более того, сам творческий процесс, согласно В.И. Жуковскому, является игровым отношением (игрой-отношением) между художником и материалом, где каждый из партнеров выступает то в роли «творца», то в роли «твари», а произведение искусства рождается как «кентавр – материал-художник» (Zhukovsky, 2016: 1096).

Наилучшим примером являются художники-мастера античности. Фидий (ок. 480 до н.э. – ок. 430 до н.э.), один из величайших художников периода высокой классики, создатель статуи Зевса Олимпийского, выступает в роли пророка, транслируя канонизированный в поэзии и легендах образ олимпийского бога. Плиний Старший в «Естественной истории» (кн. 35) специально подчеркивал, что Фидий превзошел всех «грацией» (*charis*) – качеством, которое позже станет предметом теоретического осмысления в ренессансных трактатах (Müller, 2001). Создатели храмовых сооружений, скульптур богов, все, так или иначе, пророчески верны традиции, и в то же время преодолевают нормы, за счет чего произведение и становится культовым. Поликлет из Аргоса, создатель «Канона», напрямую транслирует пророчества «высшего», декларируя канон, единственно верную пластическую форму, и становится

примером художника-мастера, самостоятельно анализирующим собственные действия на теоретическом уровне. В терминах В.И. Жуковского Поликлет создает образцовое произведение («стилевой образец») (Zhukovsky, 2011: 112–113).

#### *Художник-мастер в качестве носителя коллективной традиции*

В эпоху Средневековья в Западной Европе, в Византии и в Древней Руси общим явилось развитие искусства в русле христианской религии, где произведения выступают прежде всего как объекты религиозного культа. Ведущую роль в определении того, как должны выглядеть произведения искусства и каким нормам соответствовать, играет духовенство, чьи коллективные решения по этим вопросам в том числе фиксируются в документах, принятых на соборах. Художники Средневековья создавали свои произведения в рамках установленного канона, ориентируясь на сложившиеся иконографические типы и образцы (Darkevich, 1972). К.М. Муратова в своей монографии, посвященной готическим мастерам, отмечает, что центральной идеей философско-эстетических изысканий и художественной практики являлось воплощение в чувственных формах сверхчувственного начала, аналогично идее боговоплощения (Muratova, 1988: 59–61).

В этом контексте в определении художника-мастера этого времени в «Пропозициях» на первый план выдвигается его «искусность», означающая овладение правилами и нормами, которыми художники его эпохи должны были руководствоваться в создании произведений искусства. Художник, таким образом, становился носителем коллективной традиции и опыта, а звание мастера присуждалось ему только когда его произведение признавалось экспертным сообществом в качестве образцового (Zhukovsky, Koptseva, 2004: 71).

Однако важно отметить, что и в эту эпоху художник-мастер определялся не только как умелец, владеющий исключительно техническими навыками в создании произведений искусства. Художник понимался

как тот, кто осуществляет прежде всего интеллектуальную деятельность, поскольку сама эта деятельность есть аналог акта творения Богом (Muratova, 1988: 61). Анонимность искусства средневековья в этом контексте является естественным следствием, обусловленным не принижением роли отдельного мастера, а четким его пониманием сути и структуры всей художественной деятельности, в которой к тому же заметную роль играли и другие своеобразные соавторы в виде заказчиков (клир, цехи, донаторы) (Subbotina, 2016). П. Флоренский, например, в своем труде «Иконостас» обозначает такую особенность роли иконописца: сочинять и предписывать – дело святых отцов, дело же живописцев – техника, исполнение (Florensky, 1993: 60–61). Также он отмечает, что канон не является оковами для художника, а совсем наоборот, дает возможность всецело раскрыть его творческую энергию, поскольку он в системе средневекового христианского искусства является тем, кто способен воплотить в своем творении объективно прекрасное, саму истину вещей, а не некую индивидуальную и далекую даже от вторичности интерпретацию этой самой истины (Florensky, 1993: 62).

В теории изобразительного искусства В.И. Жуковский подчеркивает ту особенность художника-мастера, которая явилась ключевой для средневекового мастера: нивелирование любых эгоистических устремлений, проявляя нечто, что необходимо каждому человеку (Zhukovsky, Koptseva, 2004: 62). И, конечно, это то качество, которого достигает художник вне зависимости от времени и тех условий, которые какая-либо эпоха может ему диктовать.

#### ***Художник-мастер как уникальная личность***

Эпоха Возрождения, с ее вектором на антропоцентризм и гуманизм, становится тем временем, когда художник приобретает окончательную самостоятельность, превращается в самостоятельного творца, с выраженной индивидуальностью и широкой известностью. Художник воспринимается как уникальная личность, чье

социальное положение закрепляется произведениями им созданными. Именно в это время появляется понятие «свободных искусств», провозглашающее искусство самостоятельной, ценной дисциплиной, развивающей разум и фантазию (Ames-Lewis, 2002; Zhang, 2024). Именно в эпоху Возрождения появляется интерес к биографии и жизнеописаниям известных художников. Так, например, труд Джорджо Вазари «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» представляет собой попытку выстроить поступательную историю искусства, где каждый мастер обладает неповторимым индивидуальным стилем (Vasari, 1956–1971). Но Вазари не останавливается на том, что составляет «искусность» художников, дополняя свои описания характерами, привычками и недостатками мастеров, что предотвращает их превращение в безличные абстракции (Ames-Lewis, 2002).

Для Северного Возрождения аналогичную работу проводит Карел ван Мандер, чья «Книга о художниках» охватывает биографии фламандских, нидерландских и немецких мастеров. Сам ван Мандер также предстает в виде пророка-героя, поскольку, следуя протестантской традиции, он сосредотачивается на «божественных» характеристиках мастеров – их трудолюбии, добродетели, верности канону (Mander, 2007).

Сами художники также становятся творцами своей агентности и рефлексии через написание дневников и трактатов. Леонардо да Винчи, Микеланджело, Альберти, Дюрер и другие художники выходят на уровень суперискусности, занимаясь постоянной теоретической рефлексией. Таким образом, именно в эпоху Возрождения художник становится уникальной личностью – на картинах появляются подписи, пишутся автопортреты, биографии, теоретические трактаты. Художник сам становится творцом нового гуманистического нарратива.

#### ***Художник-мастер в Новое время***

Начиная с XVII столетия государство становится важным регулятором в опреде-

лении путей развития искусства, создаются Академии художеств и школы искусств, выстраивается система взращивания профессионального художника. В качестве примера можно рассмотреть французскую систему образования художников, на которую долгое время равнялись системы воспитания художников и в других странах. Королевская академия живописи и скульптуры была учреждена здесь в 1648 г. и с самого своего основания находилась под протекторатом высших государственных лиц, включая самого короля (Bulgakova, 2016). Прием в Академию осуществлялся на конкурсных основаниях, художники получали защиту своих прав, возможность осуществлять поездки в другие страны при поддержке Академии, что выделяло художника-мастера из среды ремесленников, четко обозначило его достаточно привилегированный статус в обществе (Agratina, 2022). Новое время, таким образом, можно определить как период, когда в сфере искусства на первый план выдвигается фигура художника-профессионала, прошедшего свой индивидуальный творческий путь, сумевшего добиться значительных успехов в совершенствовании своего мастерства в рамках господствующего стиля, четко определить границы своей профессии от ремесленной деятельности.

Однако наряду с такими государственными учреждениями в той же Франции существовали также и примеры проявления независимости от Академии, такие как Академия Св. Луки, развивавшая цеховые традиции в области художественного образования, или же отдельные меценаты и энтузиасты, предоставлявшие независимым художникам возможность демонстрировать публике свои произведения (Agratina, 2022). В XIX в. вместе с кризисом академического образования, обусловленным в том числе и изменениями в политическом устройстве государства, формируется тип художника, который не желает замыкаться в рамках академизма, ищет собственный индивидуальный путь, руководствуясь внутренней необходимостью. Стоит отметить, что желание художников осваивать профессию

вне академических стен и установленных жанровых и стилистических канонов, проявилось ярко и в других странах. Например, в России, где художники организовали Товарищество передвижных художественных выставок, отказавшись от традиционной для академизма живописи на религиозные и мифологические сюжеты в пользу остросоциальных и бытовых сюжетов произведений.

В теории В.И. Жуковского прописана ситуация, в которой человек начинает заниматься художественной деятельностью. Обозначается она как острое осознание своей конечности, разрыва связи с Абсолютом и возникновение желания эту связь наладить. Человек в этой ситуации может попытаться избежать своей миссии в качестве художника, но есть и те, кто не может сопротивляться этому предназначению (Zhukovsky, Koptseva, 2004: 59). Яркими примерами ситуации, когда человек становится мастером потому, что ему важно заниматься художественной деятельностью, он чувствует в этом внутреннюю необходимость, являются Винсент Ван Гог и Поль Гоген, не получившие академического образования, но вопреки всему страстно желавшие создавать произведения живописи, пусть и в ущерб своему социальному статусу, карьере и семейным отношениям.

#### *Художник-мастер в XX–XXI вв.*

В XX–XXI вв. происходит трансформация статуса художника-мастера, связанная с расширением границ мастерства, он окончательно перестает быть простым производителем эстетических объектов и становится «интегратором индивидуальных, социальных и общечеловеческих обязанностей» (Zhukovsky, 2011).

Для классификации деятельности мастера можно выделить три универсальных уровня искусности, которые в современности приобретают новые значения: 1. Искусность как базовый уровень, предполагающий глубокое владение профессиональными средствами и следование традиции. При этом данный уровень нельзя рассматривать как исключительно начальный или менее значимый, поскольку имен-

но искусность обеспечивает способность художника максимально полно раскрывать возможности выбранного художественного языка. В XX в. это мастера академической школы, сохраняющие преемственность ремесла, а также художники фигуративных направлений, такие как Эндрю Уайет или Люсьен Фрейд, для которых работа с формой, фактурой, композицией и материальностью произведения остается главным способом раскрытия художественного образа (Hockney, 2001), в XXI в. «искусность» часто связывают с более высокой ценностью произведения, где видны следы работы художника непосредственно с материалом. 2. Суперискусность, уровень виртуозности, позволяющий создавать «стилевой образец» и превосходить существующие нормы внутри системы. Примером в XX в. является Сальвадор Дали, который использовал классическую технику для визуализации «иррациональных» миров сюрреализма. К этому уровню также можно отнести Пабло Пикассо, поскольку его переход к кубизму был основан на преодолении классической школы после полного освоения традиционных средств изображения. Аналогичным образом Анри Матисс, свободно обращаясь с цветом и плоскостью, расширяет возможности живописного языка, оставаясь внутри пространства живописи в современном контексте, суперискусный художник часто возглавляет какое-либо художественное направление, определяет границы художественного пространства. 3. Метаискусность уже является высшим уровнем, соответствующим уровню гения, который выходит за рамки правил и создает новые художественные принципы. Метаискусный мастер, через произведение которого возможна связь с Абсолютным началом. Примерами в XX в. служат Казимир Малевич, открывший через супрематизм новые законы визуального языка, и Марсель Дюшан, изменивший онтологический статус художественного объекта.

В XXI в. образ художника-мастера окончательно отходит от классического канона, приобретая черты исследователя художественных практик.

Статус художника в новую эпоху определяется несколькими направлениями: художник становится носителем уникального опыта, что является необходимым условием развития актуального искусства. На первый план выходит формирование художественной концепции или новой формы взаимодействия со зрителем, таким образом, в данном отношении современный мастер частично возвращается к древнему образу художника-демиурга, так как создает новые модели реальности.

### Заключение

Статус художника-мастера, несмотря на трансформацию социальных функций художника, способов художественного производства и представлений об авторстве, сохраняет фигуру мастера как способного посредством художественной деятельности создавать произведения, выходящие за пределы исключительно технического исполнения или материальной формы.

Историческая динамика изучения статуса художника-мастера демонстрирует постепенное усложнение его функций, от носителя сакрального знания и коллективной традиции к самостоятельным техникам, обладающего индивидуальным художественным языком. При этом изменение статуса художника не предполагает отрицания предшествующих моделей, а связано с накоплением и совмещением разных характеристик мастерства.

На основе теории изобразительного искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой выявлено, что универсальными характеристиками художника-мастера являются искусность, суперискусность и метаискусность. Искусность проявляется в способности освоения и реализации существующих художественных норм, суперискусность – в предельном раскрытии возможностей определенной художественной системы, метаискусность – уже в создании новых принципов художественного мышления и преобразовании самой системы искусства.

Художник-мастер определяется как уровнем владения профессиональными

средствами, так и масштабом взаимодействия с художественной традицией, материалом и культурой, статус мастера формируется через способность изменять способы художественного освоения и осмысления действительности.

### Список литературы / References

- Agratina E. E. K voprosu o vzaimootnosheniakh khudozhnika i Korolevskoyi akademii zhivopisi i skul'ptury vo Frantsii XVIII veka. Zhan-Onore Fragonar (1732–1806). In: *Chelovek i kul'tura*, 2022, 4, 78–93.
- Alpatov M. V. *Khudozhestvennye problemy ital'ianskogo Vozrozhdeniia*. M., 1976, 288.
- Ames-Lewis F. *The intellectual life of the Early Renaissance artist*. London, 2002, 22.
- Bulgakova A. Osnovateli Korolevskoi Akademii zhivopisi. In: *Mir iskusstv: Vestnik Mezhdunarodnogo instituta antikvariata*, 2016, 1(13), 124–129.
- Darkevich V. P. *Putiami srednevekovykh masterov*. M., 1972, 191.
- Dazhina V. D. Lichnost' khudozhnika kontsa Vozrozhdeniia: avtoportret, avtobiografiia, dnevnik. In: *Chelovek v kul'ture Vozrozhdeniia*, 2001, 153–160.
- Florensky P. *Ikonostas. Izbrannyye trudy po iskusstvu*. SPb., 1993, 365.
- Freud Z. *Khudozhnik i fantazirovanie*. M., 1995, 400.
- Glazychev V. L. *Gemma Kopernika. Mir nauki v izobrazitel'nom iskusstve*. M., 1989, 416.
- Golovin V. *Mir khudozhnika rannego ital'ianskogo Vozrozhdeniia*. M., 2011, 288.
- Gornostaeva M. V. Khudozhnik kak sotsial'nyi aktor: sovremennyyi nauchnyi diskurs. In: *Sotsiologicheskie issledovaniia*, 2008, 1, 97–105.
- Heidegger M. *Istok khudozhestvennogo tvoreniia*. M., 2008, 528.
- Hockney D. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. London, 2001. 296.
- Jung K. G. Psikhologiya i poeticheskoe tvorchestvo. In: *Samosoznanie evropeyskoi kul'tury XX veka: mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshchestve*, 1991, 103–118.
- Jung K., Neumann, E. *Psikhoanaliz i iskusstvo*. M., 1996, 304.
- Kagan M. S. Chelovecheskaia deiatel'nost': Opyt sistemnogo analiza. M., 1974, 328.
- Krivtsun O. A. Lichnost' khudozhnika kak predmet psikhologicheskogo analiza. In: *Psikhologicheskii zhurnal*, 1996. 17(2), 99–109.
- Krivtsun O. A. *Tvorcheskoe soznanie khudozhnika*. M., 2008, 359.
- Krivtsun O. Khudozhnik i metsenat: cherty samosoznaniia. In: *Russkaia galereia*, 1999, 2, 84–98.
- Krivtsun O. Khudozhnik v istorii russkoi kul'tury: evolutsiia statusa. In: *Chelovek*, 1995, 1, 119–138.
- Lazarev V. N. *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi*. M., 1986, 332.
- Likhachev D. S. *Poetika drevnerusskoi literatury*. M., 1979, 360.
- Lotman Yu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta*. M., 1970, 384.
- Mander K. van. *Kniga o khudozhnikakh*. SPb., 2007, 542.
- Müller J. The eye of the artist: Hans Holbein's theory of art. In: *Studies in the history of art*, 2001. Available at: [https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1589/1/Mueller\\_The\\_eye\\_of\\_the\\_artist\\_2001.pdf](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1589/1/Mueller_The_eye_of_the_artist_2001.pdf) (Date of access: June, 14, 2026)
- Muratova K. M. *Mastera frantsuzskoy gotiki XII–XIII vekov Problemy teorii i praktiki khudozhestvennogo tvorchestva*. M., 1988, 349.
- Nam M. S. Theological foundations of the theory of the artist as a creator. In: *Journal of the History of Ideas*, 1947, 8(3), 363–372.
- Pavlov A. V., Erokhina Yu. V. Obrazy sovremennosti v XXI veke: al'termodernizm. In: *Filosofskie nauki*, 2019, 62(2), 7–25.
- Sentemova A. R. Kul'tura verbal'noi samoreprezentatsii khudozhnika v epokhu Vozrozhdeniia. In: *Znanie. Ponimanie. Umeniy*, 2021, 4, 182–189.
- Subbotina O. V. Mezhdue anonimnost'u i individual'nost'u: problema avtorstva v evrope iskom iskusstve Srednikh vekov. In: *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, 2016, 17(1), 128–136.

Vazari D. *Zhizneopisaniia naibolee znamenitykh zhivopistsev, vaiatelei i zodchikh*. M., 1956–1971, T. 1–5.

Vygotsky L. S. *Psikhologiya iskusstva*. M., 1986, 573.

Zhang B. The Renaissance and influence of Renaissance art from the perspective of humanism. In: *Journal of Education. Humanities and Social Sciences*, 2024, 42, 513–520.

Zhukovsky V. I. Vzaimodeystvie мастера i khudozhestvennogo materiala: sushchnost' khudozhestvennogo tvorchestva i algoritm tvorcheskogo protsessa. In: *Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy*, 2016, 7(6), 1094–1098.

Zhukovsky V. I., Koptseva, N. P. *Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva*. Krasnoyarsk, 2004, 265.

Zhukovsky V. I. Khudozhnik i material iskusstva v protsesse khudozhestvennogo tvorchestva. In: *Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy*, 2014, 4, 191–193.

Zhukovsky V. I. Vizual'noe myshlenie khudozhnika i zrimaia sushchnost' proizvedeniia iskusstva. In: *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2015, 7–2(57), 70–72. EDN TSXQWL.

Zhukovsky V. I. *Teoriia izobrazitel'nogo iskusstva*. SPb., 2011, 495.

Zhukovsky V. I. Tvorcheskii protsess: khudozhnik i khudozhestvennyi material v ikh iskuststvennosti, iskusstvennosti i iskuse. In: *Filosofiya i kul'tura*, 2013, 4, 510–515. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=62653](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=62653)

EDN: OYCURY  
УДК 745.51(571.51–25)

## Co-creation Between the Master and Wood Material (Based on the Analysis of V.I. Zhukovsky's Collection "DIKZVE")

Ekaterina A. Sertakova\*, Natalia M. Leshchinskaia  
and Alexandra A. Garth

*Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 14.06.2026, received in revised form 21.07.2026, accepted 05.08.2026

**Abstract.** This article examines the work of Vladimir Zhukovsky, a theorist and practitioner of contemporary art. The philosophical and theoretical discoveries presented in Vladimir Ilyich's numerous articles and monographs are reflected in his artistic work, which possesses a distinctive visual language. A key element of his work is his fundamental commitment to co-creation. The artist works with a variety of materials: from traditional paints, canvas, and wood to everyday objects. Each piece is born from a playful dialogue between artist and material, with wood of any species and condition occupying a special place, capable of expressing both traditional iconographic imagery and generating innovative art objects. The article presents an analysis of the "DIKZVE" collection, published in 2013 in the album "TYTO." The works included in this series represent the creative collaboration between the artist and wood, revealing the theme of the conflict between natural freedom and captivity, the complex understanding of "wildness" and "brutality".

**Keywords:** contemporary art, collection, Vladimir Zhukovsky, artist, art material, wood, creative dialogue.

Research area: Theory and History of Culture, Art (Cultural Studies).

---

Citation: Sertakova E.A., Leshchinskaia N.M., Garth A.A. Co-creation Between the Master and Wood Material (Based on the Analysis of V.I. Zhukovsky's Collection "DIKZVE"). In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1838–1848. EDN: OYCURY

---



## Сотворчество мастера и древесного материала (на примере анализа коллекции В.И. Жуковского «ДИКЗВЕ»)

Е.А. Сертакова, Н.М. Лещинская, А.А. Гарт

Сибирский федеральный университет  
Российская Федерация, Красноярск

**Аннотация.** В данной статье рассматривается творчество Владимира Жуковского – теоретика и практика современного искусства. Философско-теоретические открытия, представленные в многочисленных статьях и монографиях Владимира Ильича, находят отражение в его обладающем специфическим визуальным языком художественном творчестве. Важной частью в его работе выступает принципиальная позиция сотворчества. Художник работает с разнообразными материалами: от привычных для искусства красок, холста, дерева до бытовых предметов. Произведение рождается в игровом диалоге мастера и материала, особое место среди которого занимает дерево любой породы и любого состояния, способное проявить как традиционные иконописные образы, так и породить инновационные арт-объекты. В тексте статьи представлен анализ коллекции «ДИКЗВЕ», опубликованной в 2013 году в альбоме «ТЫТО». Работы, входящие в данную серию, репрезентируют творческое сотворчество художника и древесного материала, обнажая тему конфликта между естественной свободой и неволей, сложное понимание «дикости» и «зверскости».

**Ключевые слова:** современное искусство, коллекция, Владимир Жуковский, художник, художественный материал, дерево, творческий диалог.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология).

Цитирование: Сертакова Е. А., Лещинская Н. М., Гарт А. А. Сотворчество мастера и древесного материала (на примере анализа коллекции В. И. Жуковского «ДИКЗВЕ»). *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1838–1848. EDN: OYCURY

### Введение

Современное искусство все чаще обращается к переосмыслению роли художественного материала в процессе создания произведения. Материал перестает восприниматься исключительно как пассивное средство воплощения авторского замысла и начинает рассматриваться как полноценный участник художественного процесса, способный влиять на форму, содержание и смысл произведения. Особый интерес в этом контексте представляет творчество Владимира Ильича Жуковского – художника и теоретика искусства, в работах которого идея сотворчества человека и материала занимает центральное место.

Положения, разработанные В. И. Жуковским в рамках теории и методологии изобразительного искусства, представлены им в научных трудах и находят непосредственное воплощение в его художественной практике. Среди разнообразных материалов, с которыми работает автор, особое значение приобретает дерево, обладающее собственной природной формой, фактурой и образным потенциалом. Анализ художественных произведений, созданных в результате взаимодействия мастера и древесного материала, позволяет глубже понять особенности авторского метода и специфику воплощения принципа сотворчества в современном искусстве.

В связи с этим особый интерес представляет коллекция «ДИКЗВЕ», опубликованная в альбоме «ТЫТО» в 2013 году. Работы данной серии демонстрируют многомерный диалог художника и древесного материала. Целью настоящей статьи является анализ коллекции «ДИКЗВЕ» как примера сотворчества мастера и древесного материала в художественной практике В. И. Жуковского.

### Обзор исследовательской литературы

Современное искусство Сибири и Красноярск в последние десятилетия становится предметом все более пристального внимания исследователей (Mulinova, Stepanaskaia, 2021; Ogurtsova, 2024; Yeshiyev, Gomboyeva, Zakharov, 2025; Smolina, 2025). При этом, как отмечает Н. П. Копцева, само понятие современного сибирского искусства остается дискуссионным, а его границы трудно поддаются однозначному определению (Koptseva, 2025a). В научной литературе рассматриваются как общие тенденции развития красноярского художественного процесса, так и творчество отдельных художников и деятелей культуры. В частности, исследуются художественная ситуация Красноярска 1990-х годов и культурные процессы 2000-х годов, институции современного изобразительного искусства (Sitnikova, 2024, 2025), а также творчество ряда красноярских авторов, среди которых Михаил Молибог, Виктор Сачивко и Владимир Жуковский (Kvitko, 2012; Sitnikova, 2024a).

Творчество В. И. Жуковского рассматривается как часть более широкого художественного контекста. Исследователи отмечают его обращение к образам и сюжетам мировой художественной культуры, использование классического наследия и диалог с признанными произведениями мирового искусства (Tarasova, 2025). Одновременно значительный интерес представляет теоретическое наследие художника (Kirichenko, 2011; Ivanova, 2025). Существенная часть его работ посвящена осмыслению природы произведения искусства (Zhukovsky, 2013a; Zhukovsky, 2015), а также проблемам художественной композиции (Zhukovsky, 2011).

Особое значение для настоящего исследования имеют теоретические положения В. И. Жуковского, посвященные взаимодействию художника и художественного материала. По мнению автора, работа с материалом не сводится исключительно к достижению заранее поставленной цели создания произведения искусства. Уже сам процесс обращения художника к материалу предполагает возникновение своеобразных игровых отношений между творцом и художественной средой, независимо от того, предполагается ли создание законченного произведения или нет (Zhukovsky, 2013b). Развивая данную мысль, Жуковский рассматривает художественный материал как «первую природу», из которой в процессе творчества возникает произведение искусства – «вторая природа», созданная человеком. При этом исследователь подчеркивает практически неограниченный художественный потенциал любого материала, который реализуется в творческой деятельности художника (Zhukovsky, 2014).

Данные положения особенно важны в контексте анализа коллекции «ДИКЗВЕ», поскольку исследователи неоднократно отмечали особый интерес В. И. Жуковского к работе с древесиной и созданию художественных объектов из дерева (Sitnikova, Zhukovskaia, 2015). Однако при наличии работ, посвященных теоретическим взглядам художника и отдельным аспектам его творчества, коллекция «ДИКЗВЕ» и проблема сотворчества мастера и древесного материала до настоящего времени не становились предметом специального научного исследования, что определяет актуальность данной статьи.

### Методология

Основой методологического фундамента настоящего исследования являются ключевые положения современной теории искусства, разработанной В. И. Жуковским и Н. П. Копцевой (Zhukovsky, Koptseva, 2004; Koptseva, 2025b, c, 2026). В рамках данной теории акцентируется значение материала, из которого создано произведение искусства, особое значение придается мате-

риальному статусу в процессе построения художественного образа.

Ключевым методом исследования в настоящей работе является философско-искусствоведческий анализ, неоднократно используемый для анализа произведений архитектуры (Pimenova, 2025, 2026), скульптуры, живописи (Shpak et al, 2022, 2023; Sertakova et al, 2023; Gomez, Pimenova, 2025) и других видов (Ermakov, 2025; Shkel'tina, 2026) искусств.

В качестве исследовательского материала были выбраны произведения из коллекции Владимира Ильича Жуковского «ДИКЗВЕ»: работы, созданные мастером в творческом диалоге с таким художественным материалом, как дерево.

### Исследование

Деятельность Владимира Ильича Жуковского представляет собой уникальный многогранный феномен, сочетающий в себе творческую деятельность художника и исследователя. Как современный художник В.И. Жуковский – автор многочисленных произведений (арт-объектов, инсталляций, скульптур, графических серий и т.д.). Как исследователь он на протяжении нескольких десятилетий изучал особенности такого неоднозначного феномена, как искусство. Результатом совместной с отечественными философами Н.П. Копцевой и Д.В. Пивоваровым научно-исследовательской деятельности в области искусствознания стало создание современной теории и методологии искусства, представленной в многочисленных статьях, учебных пособиях, монографиях (Zhukovsky, Pivovarov, 1999; Zhukovsky, Koptseva, 2004). Особенностью теоретического подхода В.И. Жуковского является пристальное внимание к процессу создания художественных произведений. Автор детально анализирует взаимодействие художника и материала и дает такие терминологические обозначения для данного процесса, как диалог, игра, сотворчество, таким образом подчеркивая равнозначность участников, указывая на весомую роль художественного материала в визуализации сущности в знаковой форме ху-

дожественного произведения (Zhukovsky, 2015a; 2015b; 2015c). Автор объясняет: «Творческий процесс условно можно разделить на три этапа: зарождение замысла произведения искусства, его материальное исполнение и функционирование произведения как предмета эстетического восприятия. Но цель и ценность диалога художника с художественным материалом не связана напрямую с изображением замысла; художественная идея рождается именно в процессе взаимодействия мастера и материала искусства» (Zhukovsky, 2016: 1094).

В методике применения философско-искусствоведческого анализа также подчеркивается значение художественного материала. Постигание содержания произведения искусства выстраивается поэтапным движением, где материальный статус является основополагающим: на его фундаменте выстраиваются последовательно индексный, иконический и символический статусы (Zhukovsky, 2011a).

Множество отдельных арт-объектов, а также ряд коллекций (например, «Дранки», «МАИПА») выполнены из дерева. Все они созданы в игровом диалоге мастера и материала, не только практически явленном в произведениях, но и теоретически осмысленных в положениях современной теории искусства.

Коллекция изделий «ДИКЗВЕ» была опубликована в альбоме «ТЫТО» в 2013 году (рис. 1). Вместе с еще тремя коллекциями «ХАХАШК», «АНГЕЛ», «МАИПА» она была построена на взаимодействии художника с разными материалами. «ДИКЗВЕ» – это плод игрового отношения В.И. Жуковского с таким художественным материалом, как дерево.

Как пишет в предисловии к альбому сам автор, название данной коллекции является сокращением от словосочетания «ДИКИЕ ЗВЕРИ». Уже в самом названии проявляется одна из важных составляющих творчества художника – словообразовательные игры, работа с концептуальной составляющей языка. Подобные сокращения и объединения слов обнаруживаются, как правило, в детско-наивном восприя-



Рис. 1. Обложка коллекции «ДИКЗВЕ», 2013 г.  
Fig. 1. Cover of the "DIKZVE" collection, 2013

тии, когда само собой ребенок схлопывает несколько слов, составляя новое понятие, наполненное более емким в содержании смыслом.

Все названия даны в двух вариантах: единослитный гибрид и развернутое сочетание слов. Также важной характеристикой является уменьшительно-ласкательный вариант написания, который неожиданно раскрывает противоположную суть ДИКЗВЕ. Крокодикзве становится крокодильчиком диким зверем, звелетмышдик – зверьком летучей мышкой дикарковой. То есть в названии одновременно содержатся как определение зверя, так и его характеристика, как правило, противоположная «дикости» и «зверскости»: мягкая, ласковая и маленькая.

Все наименования визуально представлены в конкретном облике. В зверях легко обнаружить знакомых тигра, кошку, оленя и т.д. При этом они лишены реализма и намеренно даны в упрощенной манере детского рисунка.

Выбор манеры изображения обусловлен специфическим видением ребенка, этапы развития рисунка которого были в свое время предметом исследования Владимира Жуковского. «Общей, присущей каждому детскому рисунку чертой является образ-

ность и глубина впечатления; детский глаз без напряжения и без долгих исканий выбирает из изображаемого самое характерное, самую сердцевину; душу вещи, смысл движения, сущность портрета» (Zhukovsky, Pivovarov, 1999: 137).

Коллекция «ДИКЗВЕ» выполнена в технике «топорной живописности» (Tarasova, 2025: 51). Это осознанно выбранная Владимиром Жуковским техника, в которой он намеренно отказывается от разумного контроля процесса создания произведения (от мысли до воплощения ее в конкретно-задуманной форме), отдавая возможность проявить себя дереву самостоятельно. Данная техника демонстрирует полноценное соучастие художника и материала, так как пластинчатые отщепы (дранки) могут оторваться от деревянного полена как угодно. То есть произведения изначально не планировались и не задумывались таковыми, какими они получились, но в творческом процессе проявили свою внутреннюю сущность и обрели соответствующую внешнюю форму.

Владимир Ильич работает с разными породами дерева. В дранках и «ДИКЗВЕ» используются преимущественно отщепы с березовых поленьев, шириной порядка 10–15 сантиметров и толщиной от 1 до 3 сантиметров. Они плоские, и, соответственно, произведения из них можно воспринимать только с двух сторон. Как отмечает сам художник: «В творческом отношении задача заманчивая, так как позволяет мне от одной дранки за ручку ввести или извести в искусственный мир искусства (про-извести) сразу две скульптурные композиции. При общем замысле каждая сторона деревянного исходника требует особой магии тлэнкового превращения» (Zhukovsky, 2023: 2).

Все произведения серии «ДИКЗВЕ» выполнены из двухсторонних отщепов с помощью топора, который в работе не сглаживает, а, напротив, ярче проявляет природную кривизну дерева, его неподатливость и своенравие. Эти качества очень естественны для героев коллекции.

При этом дикие звери выполнены в технике марионетки. В качестве шарни-

ров выступает леска. С одной стороны, она позволяет сохранить подвижность некоторых частей тела зверей, с другой – ограничивает, показывает возможность управлять ими как куклами.

Дикие звери показаны помещенными в заключение, находящимися за решеткой, конца и края которой нет. И в этом обнаруживается парадоксальная ситуация, так как определение диких животных связано в первую очередь не с их дикостью, а с тем, что они обитают в дикой природе, естественной среде и находятся в состоянии естественной свободы. На всех фигурках персонажей черным фломастером представлено их краткое наименование. Данный знак не просто определяет вид существа, но и становится опознавательным знаком заключенного, своеобразным клеймом.

В клетке представлен ряд животных, среда обитания которых весьма разнообразна. Есть экзотические звери из теплых стран (чердикзве, крокодикзве, слодиксозвездлихоб, дизвегорвер и т.д.), обитатели северных широт (оледикзверог), средней полосы (звезайдик, будикзвевис, звелягудик) и одомашненные звери (дикзвекис, кобзвдияб и т.д.). Каждый из них вырван из естественной природы и помещен в жесткие рамки искусственного загона.

Все зверушки даны в четырех вариантах. Крупное фото, как правило, фиксирует мордочку зверя, в остальных вариантах могут быть даны части тела животного с разных сторон и в разных частях клетки. Редкое изображение дает вид зверя целиком. Это прежде всего самые небольшие существа: диканистая козявка звероногая, багнандик зверюже дикий. Так отображается несвобода зверя в тесном замкнутом пространстве, то, как он мечется в нем, пытаясь вырваться на волю.

Позади персонажей всегда черный пустой фон, одновременно плоский и глубокий. Они пребывают в нем, тогда как свет всегда расположен по другую сторону решетки, там, где свобода, и там, где расположен зритель-человек.

Персонажи только кажутся дикими, даже в тех героях, которые действительно

относятся к данному виду, признаки «диковатости» и «зверскости» условны. Клыки и когти показаны краской, ниткой или леской, они не остры и не опасны. Страх лишь в глазах смотрящего. Звери же, напротив, напуганы сами. Их тонкие деревянные фигуры показывают хрупкость и уязвимость зверей.

Помимо диких зверей, которые должны обитать в дикой природе, в коллекции встречаются диголзвекова (дикарская головка зверючеколобковая), подизвуктор (по дикому зверски вкусковый торт), бандизведик (банандик зверюже дикий), зубкад (зверюже юбка дикатая), дивштаноэ (дичек в штанах озверелый). Поэтому границы понятия «дикий» значительно расширяются и, более того, выворачиваются, так как по-настоящему диким зверем оказывается тот, кто находится по другую сторону клетки и, глядя на запуганных зверей как на экспонаты, считает это нормальным.

Рассмотрим пару работ из коллекции более детально.

Фигурка дикзвекис (дикульной зверины кисульки) сделана из четырех более крупных и широких отщепов и нескольких тонких и длинных – из них сделаны ее усы и вздыбленный кончик хвоста (рис. 2). Она окрашена в ярко розовый цвет с голубой полоской. Деревянные дощечки головы и туловища сложены так, что на их пересечении образовывается отверстие в виде треугольника, которое дополнительно акцентируется с помощью красочного контура черного цвета – кисулька мяукает. Ее большие зеленые глаза светятся в темноте. Несмотря на то что темнота привычна и естественна для кошек, особенно для их охоты, видно, что кисулька напугана и готова защищаться – она распушила хвост и встала на дыбы.

Дополнительные смыслы открываются при просмотре соседней работы (рис. 3). На одном развороте с кисулькой присутствует «мыбекзведиж» – мышь белая.

В творчестве Владимира Жуковского довольно часто прослеживается мотив двойственности и противоположности, который раскрывает разные грани существования человека в мире. В данном

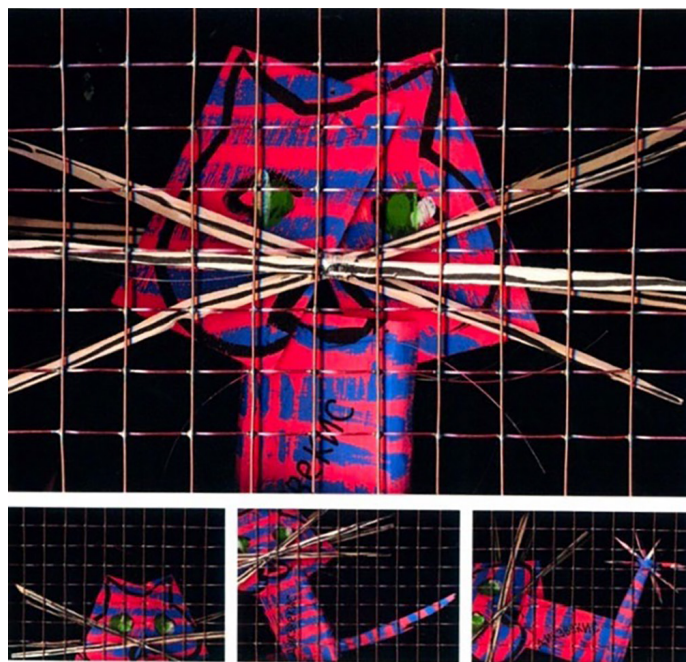


Рис. 2. Дикзвекис (дикульная зверина кисулька)  
Fig. 2. Dikzvekis (a dikul animal kitty)

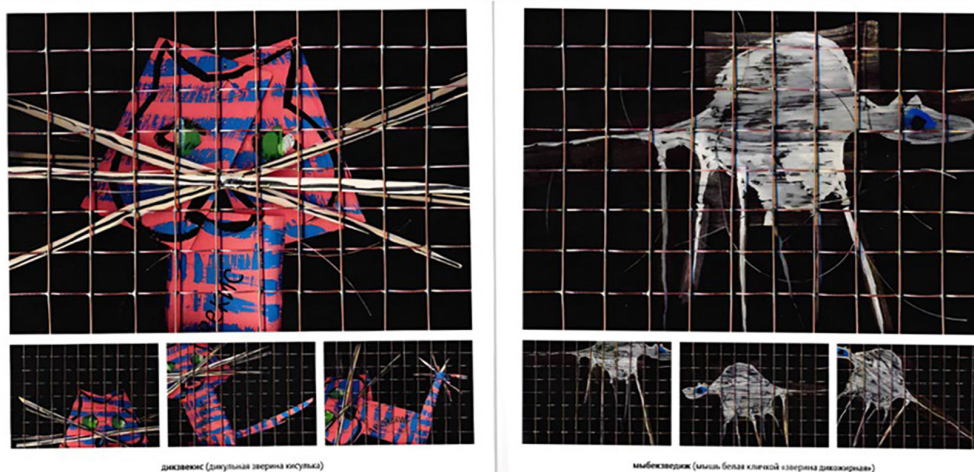


Рис. 3. Разворот альбома «ДИКЗВЕ»  
Fig. 3. The album «DIKZVE» spread

случае на примере зверей показывается искусственное нарушение хода вещей. Кошки-мышки, олицетворяющие хищника и его жертву, находятся в одинаковой безвыходной ситуации, они лишены своих естественных качеств. Мышь, способная

пролезть в любую щель, не способна покинуть клетку. Ирония судьбы – она «зверина дикожирная». А кошка, которая гуляет сама по себе, вынуждена сидеть на одном месте, жалобно мяукая и злобно фыркая на того, кто лишил ее этого права.

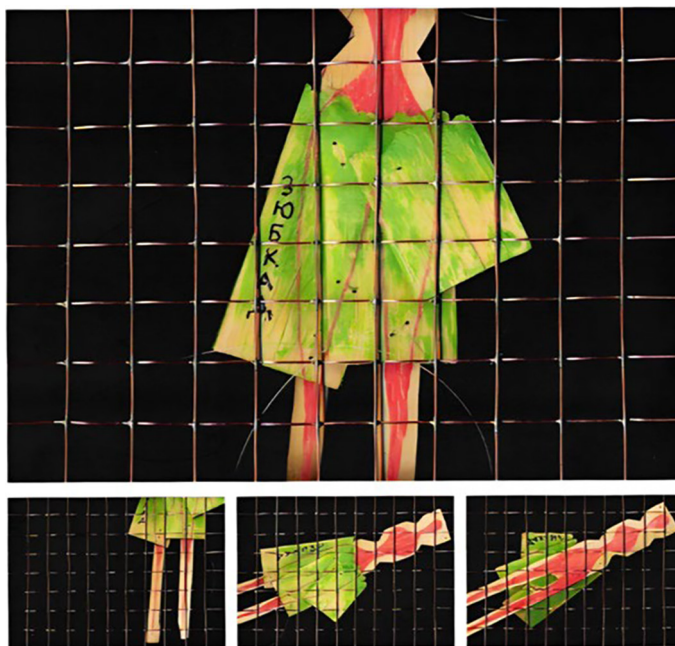


Рис. 4. Зюбкад (зверюже юбка дикатая)  
Fig. 4. Zyubkad (wild animal skirt)

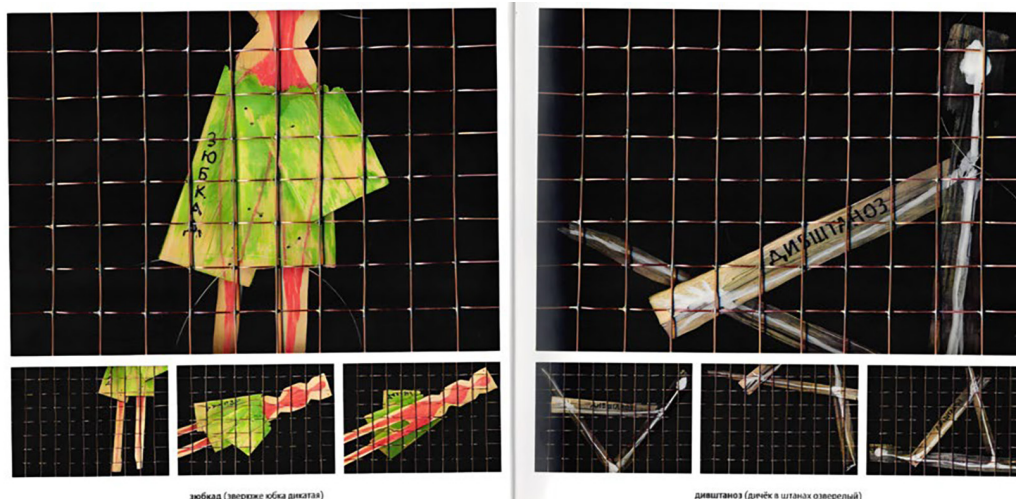


Рис. 5. Разворот альбома «ДИКЗВЕ»  
Fig. 5. The album «DIKZVE» spread

Еще одна интереснейшая работа – зюбкад или зверюже юбка дикатая (рис. 4). Работа выполнена из четырех небольших деревянных отщепов. Один из них, более длинный, имеет форму, напоминающую куколку без рук. Очертания тела условно подчеркнуты

розовой краской. На передней стороне куклки из трех небольших отщепов расположен главный элемент – юбка-трапеция зеленого цвета. Ее длина примерно до колен.

Зверюжестью обладает не женщина, а элемент ее одежды, соблазнительно вол-

нующий скрывшимися за ней бедрами. Об этом говорит не столько перевернутая фигурка условной женщины, обнажающая фигуру в ее естестве, сколько соседство с фигуркой мужчины «дивштаноэ» (рис. 5). Дичек в штанах озверелый в паре с зюбкэд раскрывает еще одну естественную тему дикости и зверскости – стремление к размножению. Однако здесь она снова вывернута наизнанку, так как часто встречающаяся в творчестве Владимира Жуковского тема взаимной любви показана скорее как извращенная мужская фантазия. Персонажи женщина и мужчина, пусть даже условные, разделены и помещены вместе с другими героями в клетку. Близости между ними нет. Они одиноки. Но самое печальное, это то, что они лишены своего естества, своей природы в прямом и переносном значении.

Таким образом, в коллекции «ДИКЗВЕ» Владимир Жуковский в сотворчестве с древесным материалом раскрывает сложное понимание «дикости» и «зверскости», которая определяется не естественным ходом природы, а скорее противоестественными поступками человека, ущемляющего как чужое, так и свое естество, а также идею конфликта между естественной свободой и неволей, которая погружает персонажей коллекции в одиночество, страх и отчаяние.

### Заключение

В современном искусстве вопрос о художественном материале и работе с ним очень острый и деликатный. Современные мастера выбирают для работы не только традиционные краски, глину, камень, дерево, металл и т.д., но и готовые предметы, бытовой мусор, цифровые технологии и даже свое тело, превращая их в знаки художественного произведения, визуализирующие смыслы и идеи. В связи с этим творчество современных авторов зачастую кажется странным и непонятным, поскольку его смыслы порой не так очевидны и легко воспринимаемы.

Многомерное творчество Владимира Ильича Жуковского представляет собой сочетание теоретической работы и художественных практик. Многолетний исследовательский труд в соавторстве с философами Н.П. Копцевой и Д.В. Пивоваровым привел к созданию теории и методологии искусства, позволяющей осмысливать сложные феномены современного искусства. Совмещая в себе роли ученого и художника, Владимир Жуковский не создает вербальной концепции своего творчества, объясняющей его идеи и смыслы, но предлагает уникальный инструмент – метод философско-искусствоведческого анализа, позволяющий зрителю самому в диалоге с произведением искусства раскрыть замысел художника, открыть сущность, которую мастер сделал зримой посредством знаков художественного произведения. Анализируя творческий процесс – создание произведения, В.И. Жуковский акцентирует момент взаимодействия художника и художественного материала. И в структуре философско-искусствоведческого анализа первым этапом является изучение материального статуса произведения.

Коллекция «ДИКЗВЕ» является ярким примером сотворчества художника и материала, диалога, игры равных участников, в одинаковой степени влияющих на итоговый результат. Владимир Жуковский подчеркивает, что в работе над данной коллекцией не стремился воплотить заранее придуманный им самим замысел, а пытался раскрыть потенциал формы и содержания материала – дерева, сделать сущность явной и визуально считываемой. Диалектический процесс взаимодействия художника и материала преобразует обе стороны творческого диалога. Работая с деревом – естественным природным материалом, мастер не только делает явным смысловой потенциал, в нем заложенный, но и познает свою человеческую природу, открывая значение естественности и противоестественности, «дикости» и «зверскости» применительно к себе.

## Список литературы / References

- Ermakov T.K. Post-internet iskusstvo: logika vzaimodeystviya tsifrovogo i real'nogo prostranstva v sovremennoy kul'ture. In: *Tsifrovizatsiya*, 2025, 6(2), 33–41. EDN FHBNUQ.
- Gomez L. M. Yu, Pimenova N.N. Metodicheskiy analiz kartiny «Posle poboishcha Igorya Svyatoslavicha s polovtsami» V.M. Vasnetsova. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost'*, 2025, 4, 2(11), 73–92. DOI 10.31804/2782–540X-2025–4–2–73–92. EDN UXUSQZ.
- Ivanova A.A. Trudnosti interpretatsii: preimushchestva filosofsko-iskusstvovedcheskogo analiza V.I. Zhukovskogo (na materiale analiza kartiny “Akkolada” Edmunda Leitona). In: *Ars Historica: sbornik nauchnykh statei*, 2025, 117–122. EDN CJZTLR.
- Kirichenko V.A. Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva Vladimira Il'icha Zhukovskogo. Raskrytie metoda sistematizatsii na primere proizvedenii arkhitektury XX veka. In: *Vestnik molodykh uchenykh Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizaina: sb. nauch. tr.: v 4 ch. CH. 3: Iskustvovedenie i dizain*, 2011, 3, 86.
- Koptseva N.P. et al. Russkaya kul'tura v zerkale periodiki Rossiyskoy imperii rubezha XIX–XX vv. Krasnoyarsk: Sodruzhestvo prosvetiteley Krasnoyars'ya, 2024. 330. EDN PQJEXN.
- Koptseva N.P. Introductory Article to the Section «Contemporary Art in Global and Regional Dimensions». The Concept of «Siberian Contemporary Art». In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2025a, 18(9), 1802–1812. EDN: GEFBSJ.
- Koptseva N.P. Kompozitsionnaya (ne-)formula: zritel' (retsipiyent) i khudozhnik (master) kak «filomatiki». Chast' 1. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2025b, 4(3), 7–23. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–3–7–23.
- Koptseva N.P. Kompozitsionnaya (ne-)formula: zritel' (retsipiyent) i khudozhnik (master) kak «filomatiki». Chast' 2.1. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2025c, 4(4), 8–23. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–4–8–23.
- Koptseva N.P. Kompozitsionnaya (ne-)formula: zritel' (retsipiyent) i khudozhnik (master) kak «filomatiki». Chast' 2.2. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2026, 5(1), 8–29. DOI 10.31804/2782–4926–2026–8–29. EDN VMJCFR.
- Kvitko A.A. Iazycheskoe i khristianskoe v tvorchestve sovremennykh sibirskikh khudozhnikov (na primere tvorchestva A. Mashanova, C. Eloiana, V. Sachivko). In: *Arkhiton: izvestiya vuzov*, 2012, 4(40), 18. EDN PJSVWJ.
- Mulinova L. I., Stepanskaia A. G. Sovremennyye tekhnologii i metod izgotovleniya khudozhestvennoy keramiki v dekorativno-prikladnom iskusstve Sibiri. In: *Kul'turnoye nasledie Sibiri*, 2021, 1(31), 39–47. EDN HTKWWQ.
- Ogurtsova O. S. Vklyucheniye elementov kul'tury korennykh malochislennykh narodov Yuzhnoy Sibiri v sovremennoye iskusstvo i avangardnoye tvorchestvo. In: *Vestnik kul'tury i iskusstv*, 2024, 3(79), 86–94. EDN QXKLIX.
- Pimenova N. N. Arkhitektura muzeya kak forma konstruirovaniya kul'turnoy pamyati. In: *Severnyye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2026, 10(1), 98–106. EDN XJPWDX.
- Pimenova N. N. Khudozhestvennyy obraz, sozdavayemyy arkhitekturoy: zdaniye muzeynogo tsentra «Ploshchad' Mira»/muzeya V.I. Lenina v Krasnoyarske. Chast' 1: ansambl', arkhitekturnyy ob'yem, ekster'yer. In: *Severnyye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2025, 9(2), 138–148. EDN ULQGQJ.
- Sertakova E. A. et al. Zhurnal “Mir iskusstva” (1899–1904 gg.) kak istochnik po istorii russkogo iskusstva kontsa XIX – nachala XX vv. In: *Bylye Gody*, 2023, 18(4), 2025–2035. DOI 10.13187/bg.2023.4.2025. EDN TCWFHH.
- Shkel'tina A. A. Sovremennyye napravleniya issledovaniy primeneniya tekhnologiy II v menedzhmente kul'tury i iskusstva. In: *Tsifrovizatsiya*, 2026, 7(1), 33–43. EDN LNQSCP.
- Shpak A. A. et al. Zhurnal “Niva” (1909 g.) kak istochnik po istorii khudozhestvennoy kul'tury Rossiyskoy imperii. In: *Bylye gody*, 2022, 17(4), 1976–1989. DOI 10.13187/bg.2022.4.1976. EDN HRICPR.
- Shpak A. A. Znachenie kul'tury v ekonomicheskikh, tekhnologicheskikh i sotsial'nykh transformatsiyakh. Chast' 2. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost'*, 2023, 2(2), 1–27. DOI 10.31804/2782–540X-2023–2–2–1–27. EDN BZQKYH.

- Sitnikova A. A. Institutsii sovremennogo izobrazitel'nogo iskusstva i sotsial'noye okruzheniye khudozhnika. In: *Sibirskiy antropologicheskiy zhurnal*, 2025, 9(3), 148–156, EDN VOBRWA.
- Sitnikova A. A. Khudozhnik za predelami professional'nykh khudozhestvennykh soobshchestv v Krasnoyarske v 1980–2000kh godakh: ogranicheniya i vozmozhnosti. In: *Severnyye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2024a, 8(4), 116–125. EDN MCMSDD.
- Sitnikova A. A. *Krasnoyarskaya khudozhestvennaya kul'tura kontsa XX – nachala XXI vv.* Krasnoyarsk: Krasnoyarsk Regional Public Organization Commonwealth, 2024b, 214. EDN KXCRLH.
- Sitnikova A. A. Tvorchestvo krasnoyarskogo khudozhnika Viktora Sachivko. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2023, 16(8), 1396–1415. EDN WYDHEA
- Sitnikova A. A., Zhukovskaia L. N. Visualization of the Essence (about the Creative Work of the Artist Vladimir Zhukovsky). In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2015, 8(1), 137–144. EDN TFMGMP.
- Smolina M. G. Art-mayyevtika v obrazovatel'noy deyatel'nosti v sfere iskusstva. In: *Sibirskiy antropologicheskiy zhurnal*, 2025, 9(1), 76–88. EDN TNGAIO.
- Tarasova M. V. Iskusstvo kak palomничество: tvorчество Vladimira Zhukovskogo. In: *Sibirskiy iskusstvedcheskiy zhurnal*, 2025, 4(4), 48–59. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–4–48–59.
- Yeshiyev Z. R., Gomboyeva YA. Z., Zakharov M. A. Rol' sovremennogo iskusstva v formirovaniy identichnosti territoriy na osnove kontseptual'nykh narrativov khudozhnikov. In: *Problemy mezhregional'nykh svyazey*, 2025, 31(3), 26–31. DOI 10.54792/24145734–2025–31–26–31. EDN OBERAP.
- Zhukovsky V. I. *DRANKI: album*. Krasnoyarsk: Verso, 2023, 60.
- Zhukovsky V. I. Igrovoy kharakter tvorcheskogo otnosheniya khudozhnika s materialom iskusstva. In: *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*, 2013, 4(2), 57–60. EDN VMLUUF
- Zhukovsky V. I. Khudozhnik i material iskusstva v protsesse khudozhestvennogo tvorchestva. In: *Mezhdunarodnyy zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy*, 2014, 4, 191–193.
- Zhukovsky V. I. Khudozhnik i proizvedeniye: igrovoye svoystvo tvorcheskogo dialoga. In: *Mezhdunarodnyy zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy*, 2015a, 8–1, 160–162. EDN TZBIUV.
- Zhukovsky V. I. O sootnoshenii ponyatiy «kompozitsiya» i «kompozitsirovanie» v izobrazitel'nom iskusstve. In: *Mezhdunarodnyy zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniya*, 2011, 6, 17–20
- Zhukovsky V. I. Proizvedenie iskusstva – kontseptual'nyy sterzhen' khudozhestvennoy kul'tury. In: *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka*, 2015, 4, 24–30. EDN VMLUUF
- Zhukovsky V. I. Proizvedenie iskusstva: osobennosti proizvodstva i spetsifika potrebleniya. In: *Mezhdunarodnyy zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy*, 2013a, 4, 76–79
- Zhukovsky V. I. Sozdaniye khudozhestvennykh proizvedeniy: osobennosti protsessa proizvodstva. In: *Filosofiya i kul'tura*, 2015b, 7(91), 1086–1095. DOI: 10.7256/1999–2793.2015.7.14692. EDN UGSFHX.
- Zhukovsky V. I. *Teoriia izobrazitel'nogo iskusstva*. Sankt-Peterburg: Aletyya, Istoricheskaya kniga, 2011a, 495.
- Zhukovsky V. I. Tvorcheskiy dialog khudozhnika i khudozhestvennogo materiala skvoz' prizmu iskusstvennosti, iskusstviya i iskusa. In: *Istoricheskiye, filosofskkiye, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kul'turologiya i iskusstvedeniye. Voprosy teorii i praktiki*, 2015c, 6–1(56), 74–76. EDN TRLFQV.
- Zhukovsky V. I. *TYTO: album*. Krasnoyarsk: Verso, 2013, 94.
- Zhukovsky V. I. Vzaimodeystviye mastera i khudozhestvennogo materiala: sushchnost' khudozhestvennogo tvorchestva i algoritm tvorcheskogo protsessa. In: *Mezhdunarodnyy zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy*, 2016, 7–6, 1094–1098. EDN WHFOMJ.
- Zhukovsky V. I., Koptseva N. P. *Propositcii teorii izobrazitel'nogo iskusstva*. Krasnoyarsk: Krasnoyarskiy gosudarstvenniy universitet, 2004, 266. EDN QXPZAZ.
- Zhukovsky V. I., Pivovarov D. V. *Intellektual'naya vizualizatsiya sushchnosti*. Krasnoyarsk: Krasnoyarskiy gosudarstvenniy universitet, 1999, 223.

EDN: SYVROU  
УДК 130.2:7

## Psychological Aspects of the Theory of Visual Thinking

**Natalia P. Koptseva\*, Yulia N. Perepelitsa  
and Sofia A. Mikhaylova**

*Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 08.06.2026, received in revised form 13.07.2026, accepted 06.08.2026

**Abstract.** This paper substantiates the necessity of a synthesis between art history and cognitive psychology for developing a contemporary theory of the artistic image. Based on an analysis of the concept of the artistic image as an event of encounter (V.I. Zhukovsky, N.P. Koptseva), R. Arnheim's Gestalt theory of visual thinking, and empirical research on aesthetic development by A. Housen (stage model, VTS method), it is demonstrated that the psychological dimension is not auxiliary but constitutive for understanding the nature of the artistic image. Only the integration of data on the cognitive mechanisms of perception, the stage-like development of viewer competence, and the active structuring work of perceptual systems can explain how a work of art becomes an event of meaning-making. It is concluded that the future of art theory lies in the formation of a «psychologically informed art history» capable of treating the artistic image as a real cognitive-aesthetic phenomenon rather than a metaphysical abstraction.

**Keywords:** artistic image, visual thinking, cognitive psychology, Rudolf Arnheim, Abigail Housen.

Research area: Theory and History of Culture, Art.

Citation: Koptseva N. P., Perepelitsa Yu. N., Mikhaylova S. A. Psychological Aspects of the Theory of Visual Thinking. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1849–1859. EDN: SYVROU



## Психологические аспекты теории визуального мышления

**Н.П. Копцева, Ю.Н. Перепелица, С.А. Михайлова**

*Сибирский федеральный университет  
Российская Федерация, Красноярск*

**Аннотация.** В статье обосновывается необходимость синтеза современного искусствоведения и когнитивной психологии для дальнейшего развития современной теории художественного образа. На основе анализа концепции художественного образа как *события встречи* (В. И. Жуковский, Н. П. Копцева), гештальт-теории визуального мышления Р. Арнхейма и эмпирических исследований эстетического развития А. Хаузен (стадиальная модель, метод VTS) показано, что психологическое измерение является не вспомогательным, а конститутивным для понимания природы художественного образа. Только интеграция данных о когнитивных механизмах восприятия, стадиальном развитии зрительской компетенции и активной структурирующей работе перцептивных систем позволяет объяснить, как именно произведение искусства становится *событием смыслопорождения*. Делается вывод, что будущее теории искусства связано с формированием «психологически информированного искусствоведения», способного рассматривать художественный образ как реальный когнитивно-эстетический феномен, а не сугубо метафизическую абстракцию.

**Ключевые слова:** художественный образ, визуальное мышление, когнитивная психология, Рудольф Арнхейм, Абигейл Хаузен.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология).

Цитирование: Копцева Н. П., Перепелица Ю. Н., Михайлова С. А. Психологические аспекты теории визуального мышления. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1849–1859. EDN: SYVROU

### Введение

Актуальные искусствоведческие и культурологические исследования базируются на двух фундаментах: теоретическом и эмпирическом. Современная теория искусства исходит из эмерджента физиологии и культурологии зрения, социальной среды и произведения искусства, где произведение искусства выступает результатом игрового взаимодействия художника-мастера и художественного материала (Zhukovsky, Koptseva, 2004; Sitnikova, Zhukovskaia, 2014; Koptseva, 2026; Tarasova, 2025a, 2025b). Эмерджентное качество произведения искусства делает его художественным образом, т.е. произведение-вещь и реципиент (зритель, слушатель, испол-

нитель и т.д.) вступают во взаимодействие, тем самым произведение искусства как художественный образ существует ровно столько, сколько длится данное взаимодействие (в «физической» или «психологической» реальности, например в памяти реципиента). Данная теория связана со структурным искусствоведческим анализом, где искусствовед выступает в качестве эталонного (идеального) реципиента, чей художественный образ включает слои исследовательской работы в триединстве истории искусства, теории искусства, художественной критики. Созданная в научной школе В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой, включающая значительные идеи и концепты философии Д. В. Пи-

воварова, данная концепция имеет большое количество последователей и апробирована на значительном искусствоведческом материале как изобразительного, так и музыкального искусства (Sitnikova, 2022, 2024; Sitnikova, Li, 2020; Gomez, Pimenova, 2025; Ermakov, 2025a, 2025b, 2026a, 2026b; Shan', 2025; Dao Du, 2025; Leshchinskaia, 2026; Pimenova, 2026; Beletskaiia, 2026; Sertakova, 2025; Kolesnik et al., 2025; Kolesnik, Leschcinskaia, 2025; Panasiiuk, 2026; Sorokina, 2026)

Даже краткое изложение концепции показывает, что ее дальнейшее развитие связано с осмыслением теоретических и эмпирических исследований на базе современных психологических и когнитивных дисциплин. В конце XIX – первой трети XX вв. в связи с развитием современного искусства, включая шедевры импрессионистов, постимпрессионистов, модернистов, русского авангарда и ряда других художественных направлений и стилей, разрабатывалась эстетика, связанная неразрывно с тогдашней психологией и даже способствующая выделению психологии (от философии и физиологии высшей нервной деятельности) в отдельную научную дисциплину (Zotov et al., 2026; Pimenova, 2026; Kostiaeva, Makarchuk, 2026). Огромное значение для теории искусства имела гештальтпсихология и другие направления психологии искусства, кульминация которых пришлась на 50-е – 70-е годы XX в., хотя значимые идеи и концепции также разрабатывались и в первой половине прошлого столетия (Sertakova et al., 2023; Leschcinskaia et al., 2024; Koptseva M., 2025; Mamedova, 2026; Shurmanova, 2026; Ermakov, 2026c; Lebedeva, 2026; Kholodkova, 2026).

Актуализация современной теории искусства, построенной на понятиях визуального мышления и произведения искусства как художественного образа, возникающего «между» реципиентом и произведением-вещью, проводится в данном исследовании с помощью углубленного изучения психологических теорий классического и современного толка в искусствоведческих и культурологических аспектах. Без привлечения когнитивных наук и активного соучастия

в когнитивных исследованиях новый этап теории искусства невозможен. Цель исследования, результаты которого представлены в данной статье, – выявление наиболее значимых и современных идей, концептов, методологических подходов и методик для обогащения современной теории искусства и уточнения ее теоретических основ в междисциплинарном пространстве.

### **Теория Рудольфа Арнхейма как основа психологии визуального мышления**

Теория визуального мышления, разработанная американским психологом, теоретиком кино и изобразительного искусства Рудольфом Арнхеймом, представляет собой одну из наиболее значительных концепций в области психологии искусства XX века. Рудольф Арнхейм, получивший докторскую степень по философии в Берлинском университете в 1928 году, впоследствии эмигрировал в США, где его исследования оказали фундаментальное влияние на развитие современного искусствознания. Именно ему принадлежит введение в научный оборот самого понятия «визуальное мышление», которое он обосновал в одноименной монографии 1969 года (Arnheim, 1969).

Центральный тезис Р. Арнхейма заключается в утверждении, что восприятие не является *пассивной* регистрацией внешних стимулов, но представляет собой активную, творческую деятельность мышления. В первой главе своей монографии о визуальном мышлении Арнхейм пишет, что на протяжении всей истории философии восприятие и мышление рассматривались как отдельные способности, и показывает, что эта дихотомия является ложной: «сотрудничество восприятия и мышления в познании было бы непостижимо, если бы между ними существовало разделение» (Arnheim, 1969). Р. Арнхейм демонстрирует, что уже на уровне зрительного восприятия действуют механизмы структурирования, группировки, выделения фигуры из фона и стремления к «хорошей форме».

Теоретической основой концепции Арнхейма служит гештальтпсихология –

направление, возникшее в Германии в начале XX века и утверждавшее, что целое больше суммы его частей. Как отмечают современные исследователи, «связь между искусством и гештальтпсихологией особенно подвержена влиянию работ Рудольфа Арнхейма» (Taddio, 2025, Keating, 2024). Восприятие, с этой точки зрения, подчиняется универсальным закономерностям: закону фигуры и фона, закону прегнантности (стремлению к простой, хорошей форме), закону замыкания, закону сходства и другим (Verstegen, 2005).

Принципиально важно, что Арнхейм распространяет эти закономерности не только на восприятие повседневных объектов, но и на восприятие произведений искусства. Более того, он утверждает, что именно художественное восприятие наиболее полно раскрывает интеллектуальную природу зрения: «То, что делают органы чувств, – это не просто регистрация качеств вещей такими, какие они есть. Скорее, это сложнейшие операции абстракции, группировки и переструктурирования» (Arnheim, 1969: 15).

Одним из ключевых понятий в теории Р. Арнхейма является «абстракция». Вопреки распространенному мнению, что абстракция – это исключительно вербально-логическая операция, Арнхейм доказывает, что «восприятие есть абстрагирование в том смысле, что оно представляет индивидуальные случаи через конфигурации общих категорий» (Arnheim, 1969: 173). Иными словами, когда мы видим конкретный стул, мы воспринимаем не уникальную конфигурацию линий и цветов, но «стульность» – общее понятие, сформированное через единичное.

В своем отчете по «Исследованию визуальных факторов в формировании понятий» («Study of Visual Factors in Concept Formation»), выполненном для Бюро исследований Министерства образования США, Р. Арнхейм рассматривает проблему связи визуального восприятия и образования понятий. Целью исследования было прояснить и переопределить концепции, лежащие в основе отношений между визуальным восприятием и мышлением, а так-

же показать, как визуальное образование может быть интегрировано в общую систему образования. Он приходит к выводу, что «образы являются абстрактными репрезентациями, которые служат теоретическими моделями в науках», а «визуальный материал для научного образования должен быть подготовлен на соответствующем уровне абстракции и должен соответствовать перцептивным правилам, с помощью которых релевантные особенности предмета могут быть переведены в визуально понятную форму» (Arnheim, 1968).

Р. Арнхейм не ограничивался теоретическими построениями, но активно применял свой подход к анализу конкретных произведений искусства. Одним из наиболее известных примеров является его исследование картины Пабло Пикассо «Герника», которому он посвятил отдельную книгу (Arnheim, 1962). В работах «Искусство и визуальное восприятие» (Arnheim, 1954) и «Новые очерки по психологии искусства» (Arnheim, 1994) он демонстрирует, как с помощью гештальт-анализа можно выявить глубинные структуры, лежащие в основе, казалось бы, хаотичных или аморфных композиций. В этих трудах Арнхейм систематически применяет гештальт-анализ к широкому кругу художественных произведений.

Особого внимания заслуживает метод схематических диаграмм, который Арнхейм использовал для иллюстрации скрытой структуры живописных произведений. Патрик Китинг, специализирующийся на исследованиях в области кино и аудиовизуальной критики, в своем недавнем исследовании отмечает, что этот метод сегодня находит новое применение в аудиовизуальной критике: «Одним из фирменных приемов Арнхейма было использование схематических диаграмм для иллюстрации глубинной структуры картин и других произведений искусства» (Keating, 2024). П. Китинг прослеживает влияние метода Р. Арнхейма на современные практики видеоэссе, а именно – как метод схематических диаграмм Р. Арнхейма, применявшийся им только к статичным

изображениям (живописи), был адаптирован современными видеоэссеистами для анализа движущихся изображений. Китинг показывает, что «графические наложения» (graphic overlays), широко используемые в аудиовизуальной критике, имплицитно опираются на идеи Р. Арнхейма.

Несмотря на огромное влияние идей Р. Арнхейма, современные исследователи указывают на некоторые ограничения его подхода. Так, исследовательница в области киноведения и медиатеории, профессор Университета Суррея (Великобритания) Мария Пулаки в статье, посвященной пересмотру концепции энтропии в искусстве, которую Арнхейм развивал в труде «Энтропия и искусство: очерк о хаосе и порядке» (Arnheim, 1971), отмечает: «Хотя наблюдения Арнхейма все еще могут быть ценны для современной художественной критики, они нуждаются в обновлении, поскольку имеют тенденцию преувеличивать тенденцию к порядку, а также визуальные аспекты рецепции в ущерб мультимодальным и воплощенным аспектам» (Poulaki, 2022). Другими словами, Арнхейм, возможно, недооценивал роль других чувств (тактильных, кинестетических) и телесного опыта в восприятии искусства.

Однако, как подчеркивается в труде профессора истории искусства Темпльского университета Иана Верстегена «Арнхейм, гештальт и искусство: психологическая теория», «результатом является работоспособный обзор психологии искусства с мостами, построенными к современным исследованиям, что делает подход Арнхейма живым и устойчивым» (Verstegen, 2005). Современные нейронаучные исследования, включая статью М. Хендерсона, опубликованную в журнале «Nature Communications», подтверждают ключевые тезисы Р. Арнхейма, сформулированные в его фундаментальном исследовании много лет назад: «Визуальные репрезентации в зрительной коре модулируются адаптивно для поддержки динамического поведения» (Henderson, et al., 2025) – это означает, что наши цели и намерения влияют на то, что и как мы видим.

Теория Рудольфа Арнхейма создала необходимый «мост» между объективными свойствами визуального стимула и субъективным актом его осмысления. Р. Арнхейм убедительно доказал, что когнитивная активность начинается не *после* восприятия, а в самой его сердцевине. Для дальнейшего развития современной теории искусства, которая трактует художественный образ как событие встречи между произведением–вещью и зрителем (реципиентом), концепция визуального мышления представляет недостающее психологическое обоснование.

### Метод VTS (Visual Thinking Strategies):

#### Абигейл Хаузен и ее последователи

Одним из наиболее значимых направлений в современной психологии искусства, непосредственно связанным с проблематикой визуального мышления и эстетического восприятия, являются исследования Абигейл Хаузен и разработанный ею совместно с Филипом Йенавайном метод *стратегий визуального мышления* (Visual Thinking Strategies, или VTS). Если гештальтпсихология Р. Арнхейма раскрывала универсальные механизмы организации визуального восприятия, то работы А. Хаузен были прежде всего направлены на изучение того, каким образом изменяются способы понимания произведений искусства в процессе индивидуального развития зрителя.

Основой для исследований А. Хаузен послужил масштабный эмпирический материал – начиная с конца 1970-х годов она анализировала тысячи интервью, полученные от посетителей музеев, студентов и специалистов различных профессий. Результаты были систематизированы ею в докторской диссертации «The Eye of the Beholder: Measuring Aesthetic Development» (Housen, 1983). В центре внимания исследовательницы находился характер тех *мыслительных операций*, посредством которых человек извлекает смысл из произведения.

На основании проведенного анализа А. Хаузен пришла к выводу, что эстетическое восприятие представляет собой развивающуюся когнитивную систему, проходя-

шую ряд последовательных стадий. Таким образом, был поставлен под сомнение широко распространенный взгляд на художественное восприятие как на трудно поддающуюся исследованию, исключительно *индивидуальную* область субъективного опыта. Было продемонстрировано, что интерпретация произведения искусства обладает определенной закономерностью и зависит от уровня эстетического развития субъекта.

Наиболее известным результатом этих исследований стала теория пяти стадий эстетического развития. Для первой стадии характерна ориентация на непосредственные впечатления, личные ассоциации и повествовательные интерпретации (зритель стремится обнаружить в произведении прежде всего историю, соотносимую с собственным жизненным опытом). На второй стадии формируются более устойчивые схемы оценки, которые связаны с представлениями о правдоподобию, моральной приемлемости и соответствии изображения привычным нормам. Третья стадия предполагает аналитическое отношение к произведению и активное использование имеющихся знаний об истории искусства, стилях и художественных направлениях. На четвертой стадии зритель начинает воспринимать произведение в качестве сложной системы смыслов, допускающей множественность интерпретаций. Наконец, пятая стадия характеризуется способностью к рефлексивному и многоплановому диалогу с произведением искусства (Housen, 1983).

Таким образом, теория А. Хаузен позволяет конкретизировать психологическую структуру этой встречи между произведением искусства и реципиентом. Художественный образ возникает не в абстрактном сознании зрителя вообще, а в сознании субъекта, находящегося на определенном уровне эстетического развития и обладающего соответствующими когнитивными стратегиями восприятия и интерпретации.

Практическим продолжением исследований эстетического развития стал метод Visual Thinking Strategies, созданный Хау-

зен и Йенавайном в 1990-е годы в рамках образовательных программ Музея современного искусства в Нью-Йорке (МоМА). Первоначально задача заключалась в повышении эффективности музейного образования, однако впоследствии метод получил более широкое распространение и вышел далеко за пределы исключительно художественного образования.

Теоретической основой VTS послужило положение о том, что визуальная грамотность развивается не через передачу готовых знаний, а посредством систематической практики наблюдения, интерпретации и аргументации. Как отмечал Ф. Йенавайн, визуальная грамотность представляет собой «способность находить смысл в образах», которая включает в себя широкий спектр когнитивных процессов: от идентификации визуальных элементов до сложной контекстуальной и метафорической интерпретации (Yenawine, 2004).

Методика строится вокруг коллективного обсуждения изображения под руководством фасилитатора, который задает участникам базовые вопросы: «Что происходит на этой картине?», «Что в изображении заставляет вас так думать?» и «Что еще вы можете увидеть?». Принципиально важно, что обсуждение начинается без предварительного сообщения сведений об авторе, времени создания произведения или его историческом контексте. Тем самым внимание участников концентрируется непосредственно на акте восприятия и на тех визуальных данных, которые представлены в изображении.

С психологической точки зрения особое значение имеет второй вопрос, требующий обоснования интерпретации через обращение к конкретным визуальным признакам. Благодаря этому участники постепенно переходят от спонтанных впечатлений к аргументированным суждениям, основанным на наблюдении. Как подчеркивала Хаузен, развитие эстетического мышления связано не столько с накоплением информации, сколько с усложнением способов ее когнитивной обработки (Housen, 2001–2002). Важной особенностью VTS яв-

ляется отказ от модели обучения, предполагающей наличие единственно правильной интерпретации. Обсуждение строится как коллективное исследование, в ходе которого различные точки зрения рассматриваются как потенциально значимые, при условии их опоры на визуальные свидетельства.

Для теории визуального мышления особая ценность работ А. Хаузен и Ф. Йенавайна заключается в их эмпирическом характере. В отличие от многих философских и эстетических концепций, они позволяют наблюдать процесс смыслообразования в ходе взаимодействия человека (реципиента) с произведением искусства.

Таким образом, подтверждается фундаментальный тезис современной когнитивной психологии: восприятие не является пассивным отражением визуального объекта, а представляет собой активный процесс конструирования значений. Метод VTS, в свою очередь, демонстрирует, каким образом такое взаимодействие осуществляется на психологическом уровне, какие когнитивные механизмы обеспечивают его продуктивность и каким образом способность к созданию художественного образа может последовательно развиваться посредством специально организованной практики визуального мышления.

#### **Заключение. Теория художественного образа на перекрестке искусствознания и когнитивной психологии**

Проблема художественного образа традиционно находилась в ведении философии и искусствознания, однако весь ход развития теории искусства в XX–XXI вв. демонстрирует настоятельную необходимость ее переосмысления с привлечением психологического инструментария. Проведенный анализ теорий В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой, концепции Рудольфа Арнхейма и современных когнитивных исследований, включая разработки Абигейл Хаузен, позволяет сформулировать принципиальный вывод: психология не просто обогащает искусствознание, но является необходимым условием для построения полноценной теории художе-

ственного образа, учитывающей активную роль зрителя в процессе смыслопорождения.

Ключевой теоретический вклад сибирской школы В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой заключается в принципиальном переопределении художественного образа как «процесса и результата игровых отношений между произведением изобразительного искусства как объектом и его зрителем». Эта формула снимает традиционное противопоставление «объективных» свойств артефакта (произведения искусства) и «субъективных» реакций зрителя (реципиента). Художественный образ, согласно данному подходу, не локализован ни в материи картины, ни в сознании воспринимающего, но он возникает в пространстве их диалогической встречи. Эта теоретическая рамка задает принципиально иной вектор исследования: в фокусе внимания оказываются не только формальные качества произведения (материальный, индексный, иконический, символический статусы), но и «субъект-язык зрителя», его когнитивные структуры, опыт и установки. Однако, задав этот вопрос, теория оставляет его без развернутого психологического ответа: каковы механизмы этого «субъект-языка»? Как именно зритель (реципиент) конструирует художественный образ?

Ответ на этот вопрос в значительной мере был подготовлен Рудольфом Арнхеймом, который ввел в научный оборот само понятие «визуальное мышление» и на протяжении десятилетий разрабатывал его гештальт-психологическое обоснование. Арнхейм убедительно показал, что восприятие — это не пассивное копирование внешнего стимула, а активная, творческая деятельность. Уже на уровне зрительного восприятия действуют механизмы структурирования, группировки, выделения фигуры из фона, стремления к «хорошей форме». Это означает, что зритель не «считывает» смысл, заложенный художником, а конструирует его, руководствуясь универсальными перцептивными закономерностями. С этой точки зрения, художественное

произведение выступает не столько носителем информации, сколько представляет своеобразный «визуальный вызов», побуждающий зрителя к активной структурирующей работе. Работы Арнхейма создали необходимый «мост» между объективными свойствами визуального стимула (произведения искусства) и субъективным актом его осмысления, показав, что когнитивная активность начинается не после восприятия, а в самом его сердце.

Сегодня эмпирические исследования, идущие от традиции Арнхейма и развивающие его идеи, дают конкретное наполнение этим теоретическим положениям. Наиболее яркий пример – это исследование Абигейл Хаузен, которая на основе тысяч интервью выявила стадиальную структуру эстетического развития. Ее открытие первого, «аккаузивного» (повествовательного) этапа, когда зрители ищут в картине *историю*, а не формальные или символические значения, имеет огромное значение для теории искусства и ее психологических основ. Хаузен эмпирически подтвердила, что «субъект-язык зрителя» – это не что-то «аморфное», а структурно организованная, стадиально развивающаяся система. Более того, разработанный ею совместно с Филипом Йенавайном метод *визуальных мыслительных стратегий* (Visual Thinking Strategies (VTS)) демонстрирует, как целенаправленное обучение может переводить зрителя с одной стадии на другую, развивая его наблюдательность, критическое мышление и способность к обоснованным интерпретациям. Тем самым А. Хаузен показывает не только, «как» устроен субъект-язык зрителя, но и «как» его можно *развивать*, что имеет прямое значение для

педагогической практики, педагогики искусства.

Синтез этих трех линий рождает новый концепт теории искусства. В.И. Жуковский и Н.П. Копцева дают онтологическую рамку: художественный образ есть *событие встречи*. Р. Арнхейм объясняет когнитивные механизмы этой встречи со стороны универсальных законов восприятия. А. Хаузен и современная когнитивная психология добавляют измерение развития и обучения, показывая, как эта способность к встрече формируется и может быть культивирована и распространена. Сегодня, как отмечают исследователи, на повестке дня стоит следующий шаг: переход к полноценному междисциплинарному синтезу, объединяющему философскую эстетику, историю искусства, когнитивную психологию и нейронауку.

Таким образом, психология должна не «помогать» теории искусства, а стать ее равноправным и необходимым основанием. Без психологического измерения теория художественного образа рискует остаться описанием «мертвых форм», а не живого процесса. Только поняв, как реально, когнитивно устроен зритель (реципиент) с его стадиями развития, перцептивными стратегиями, способностью к визуальному мышлению, мы сможем по-настоящему объяснить, как и почему произведение искусства становится *событием*, порождающим художественный образ. Будущее теории искусства – за этим синтезом, за созданием «психологически информированного искусствознания», способного говорить о художественном образе не как о метафизической сущности, а как о реальном когнитивно-эстетическом феномене.

#### Список литературы / References

- Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley, University of California Press, 1954. 508.
- Arnheim R. Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order. Berkeley, University of California Press, 1971. 106.
- Arnheim R. Novye ocherki po psikhologii iskusstva. Moscow, Prometei, 1994. 352.
- Arnheim R. Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting. Berkeley, University of California Press, 1962. 89.

Arnheim R. Study of Visual Factors in Concept Formation. Final Report. Washington, DC, Office of Education (DHEW), Bureau of Research, 1968. 26.

Belitskaia U. A. Kommunikativnye praktiki v muzee kak vazhnyi element vzaimodeistviia so zritelem na primere krasnoiarskoi muzeinoi biennale «Printsip nadezhdy». In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal*, 2026, 10(1), 127–137. EDN DGMHJT.

Dao Du K. Pereimenovanie khudozhestvennogo stilia sotsialisticheskogo realizma v lakovykh zhivopisnykh proizvedeniiakh V'etnama v period 1945–1975 gg. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2025, 4(1), 33–54. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–1–33–54. EDN OORMNU.

Ermakov T. K. Igra kak arkhiv: osobennosti rossiiskikh istoricheskikh videoigr 2000-kh godov. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2026b, 10(1), 81–88. EDN WUVHVM.

Ermakov T. K. Material bez material'nosti: eksperimental'nye videoigry kak khudozhestvennaia praktika mediaiskusstva. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2025a, 4(4), 69–79. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–4–69–79. EDN FDVAQF.

Ermakov T. K. Metafora «industrii» v estetiko-filosofskoi mysli nachala XX veka. In: *Pod znamenem marksizma*, 2026c, 2(2), 19–27. EDN DFRKNO.

Ermakov T. K. Sovetskaia literaturnaia kritika 1920-kh godov: praktiki formirovaniia novogo diskursa. In: *Pod znamenem marksizma*, 2025b, 1(3), 29–38. EDN GSMGWY.

Ermakov T. K. Videoigra kak predmet iskusstva: praktiki vklucheniia videoigr v galereinye prostranstva. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2026a, 5(1), 30–40. DOI 10.31804/2782–4926–2026–30–40. EDN DJPNVR.

Gomez L. M. Iu., Pimenova N. N. Metodicheskii analiz kartiny «Posle poboishcha Igoria Sviatoslavicha s polovtsami» V. M. Vasnetsova. In: *Aziia, Amerika i Afrika: istoriia i sovremennost'*, 2025, 4(2), 73–92. DOI 10.31804/2782–540X–2025–4–2–73–92. EDN UXUSQZ.

Housen A. Aesthetic Thought, Critical Thinking and Transfer. In: *Arts and Learning Research Journal*, 2001–2002, 18(1), 99–131.

Housen A. The Eye of the Beholder: Measuring Aesthetic Development. Cambridge, MA, Harvard Graduate School of Education, 1983. 666.

Henderson M. M. et al. Adaptive Modulation of Visual Cortical Representations. In: *Nature Communications*, 2025, 16.

Keating P. A Commentary on the Hidden Logic of Film Art as Audiovisual Criticism. In: *Journal of Science and Technology of the Arts*, 2024, 16(3), 112–117.

Kholodkova L. M. Interaktivnoe kino v videoigrakh: zhanrovaia kharakteristika. In: *Laboratoriia igr*, 2026, 1(2), 6–14. EDN JVWCEH.

Kolesnik M. A., Leshchinskaia N. M. Daidzhest novostei v sfere razvitiia iskusstvennogo intellekta v Rossii i za rubezhom (avgust – oktiabr' 2025 g.). In: *Sotsiologiia iskusstvennogo intellekta*, 2025, 6(4), 61–71. EDN XCJHCE.

Kolesnik M. A., Sertakova E. A., Leshchinskaia N. M., Sitnikova A. A. Vizual'nye obrazy rastenii Severa, Sibiri i Dal'nego Vostoka v illiustratsiakh puteshestvennikov i etnografov XVIII–XIX vv. In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal*, 2025, 9(3), 112–127. EDN UBRBUM.

Koptseva M. S. Mediaiskusstvo v kontekste vizual'noi antropologii. In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal*, 2025, 9(3), 128–136. EDN VBXKBV.

Koptseva N. P. Kompozitsionnaia (ne-)formula: zritel' (retsipient) i khudozhnik (master) kak «filomatiki». Chast' 2.2. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2026, 5(1), 8–29. DOI 10.31804/2782–4926–2026–8–29. EDN VMJCFR.

Kostiaeva E. S., Makarchuk I. Iu. Spetsifika obraza smerti i otnosheniia k nei v mifologii afrikanskikh narodov. In: *Aziia, Amerika i Afrika: istoriia i sovremennost'*, 2026, 5(1), 96–106. DOI 10.31804/2782–540X–2026–5–1–96–106. EDN ASMNUG.

Lebedeva V. O. Evoliutsiia nechelovecheskikh obrazov v videoigrakh Super Mario Bros. (1985) i Stray (2022). In: *Laboratoriia igr*, 2026, 1(2), 15–23. EDN OWQLOW.

Leshchinskaia N. M. Formy kontsepta «zhenskoe» v russkoi kul'ture pervoi poloviny XIX veka. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2026, 10(1), 72–80. EDN RHXYHQ.

Leshchinskaia N.M., Kolesnik M.A., Sitnikova A.A., Sertakova E.A. Zhurnal «Mir iskusstva» (1899–1904 gg.) kak istochnik po istorii zhenskogo khudozhestvennogo tvorchestva. In: *Bylye gody*, 2024, 19(1), 353–365. DOI 10.13187/bg.2024.1.353. EDN POCVEA.

Mamedova Zh. V. Filosofskoe konsul'tirovanie kak kul'turno-antropologicheskaia praktika perekhodnogo sub'ekta: tipologiya zaprosov i teoretiko-prakticheskii effekt. In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal*, 2026, 10(1), 175–183. EDN GCCVDS.

Panasiuk B. V. Tsifrovoe tvorchestvo Dominika Maiera. In: *Tsifrovizatsiia*, 2026, 7(1), 55–63. EDN SATRVC.

Pimenova N.N. Arkhitektura muzeia kak forma konstruirovaniia kul'turnoi pamiat. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2026, 10(1), 98–106. EDN XJPWDX.

Pimenova N.N. Vizual'naia antropologiya Afriki: fil'm «Jaguar» Zh. Rusha. In: *Aziia, Amerika i Afrika: istoriia i sovremennost'*, 2026, 5(1), 86–95. DOI 10.31804/2782–540X-2026–5–1–86–95. EDN UZGJWI.

Poulaki M. A Gestalt Theory for 'Disorder': From Arnheim's Ordered Chaos to Brambilla's Entropic Art. In: *Cinéma & Cie: Film and Media Studies Journal*, 2022, 22(38), 55–67. DOI 10.54103/2036–461X/17087.

Seredkina N.N., Kistova A. V., Pimenova N.N. The Frieze of Life by Edvard Munch: Philosophical and Art Analysis. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2019, 12(7), 1295–1315. DOI 10.17516/1997–1370–0446. EDN AQYGSD.

Sertakova E. A. «Kommemoratsiia» kak ob'ekt sotsial'nykh i gumanitarnykh nauk: istoriia i sovremennost'. In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal*, 2025, 9(4), 79–88. EDN LTSFFM.

Sertakova E.A., Leshchinskaia N.M., Kolesnik M.A., Sitnikova A.A. Zhurnal «Mir iskusstva» (1899–1904 gg.) kak istochnik po istorii russkogo iskusstva kontsa XIX – nachala XX vv. In: *Bylye gody*, 2023, 18(4), 2025–2035. DOI 10.13187/bg.2023.4.2025. EDN TCWFHH.

Shan' L. Mikelandzhelo i kitaiskii skulptor U Veishan': khudozhestvennye paralleli. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2025, 4(2), 40–50. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–2–40–50. EDN ZBTIYU.

Shurmanova A. A. Metavselennaia «spatial.io» kak platforma dlia realizatsii obrazovatel'nykh proektov v sfere kul'tury i iskusstva: vozmozhnosti i ogranicheniia. In: *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta*, 2026, 7(1), 96–106. EDN ZXVOBE.

Sitnikova A. A. Krasnoiarskaia khudozhestvennaia kul'tura kontsa XX – nachala XXI vv. Krasnoiarsk, Krasnoiarskaia regional'naia obshchestvennaia organizatsiia Sodruzhestvo prosvetitelei Krasnoiarsk, 2024. 214. EDN KXCRLH.

Sitnikova A. A. Vizualizatsiia sushchnosti tvorchestva Anri Russo na kartine «Prazdnik rebenka (rebenok s marionetkoi)» (1903) iz sobraniia Vinterturskogo khudozhestvennogo muzeia. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2022, 1(2), 32–54. DOI 10.31804/2782–4926–2022–1–2–32–54. EDN YPIDOW.

Sitnikova A. A., Li S. Tri kartiny kitaiskikh sovremennykh khudozhenikov gorodskogo okruga Khulunbuir (avtonomnyi raion Vnutrenniaia Mongoliia). In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal*, 2020, 4(3), 118–129. DOI 10.31804/2542–1816–2020–4–3–118–129. EDN ZGDPUB.

Sitnikova A. A., Zhukovskaia L. N. Visualization of the Essence (about the Creative Work of the Artist Vladimir Zhukovsky). In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2015, 8(1), 137–144. EDN TFMGMP.

Sorokina A. E. Slavianskie motivy v rabotakh rossiiskikh tsifrovyykh khudozhenikov (na primere tvorchestva Ksenii Skvortsovoi (Iren Horrors art)). In: *Tsifrovizatsiia*, 2026, 7(1), 44–54. EDN BCXBBC.

Taddio L. Art, Phenomenology, and Gestalt Theory. In: *Handbook of Gestalt-Theory*. London, Taylor & Francis, 2025.

Tarasova M. V. Iskusstvo kak palomничество: tvorchestvo Vladimira Zhukovskogo. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2025a, 4(4), 48–59. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–4–48–59. EDN JTEVYY.

Tarasova M. V. Proekt Kapitoliia: arkhitekturnoe tvorchestvo Mikelandzhelo Buonarroti. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2025b, 4(2), 29–39. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–2–29–39. EDN UXIOJ.

Verstegen I. Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory. Vienna, Springer, 2005. 228.

Yenawine P. Theory into Practice: The Visual Thinking Strategies. In: *Conference, Aesthetic and Art Education: A Transdisciplinary Approach*. Lisbon, 1999, 1–11.

Yenawine P. Thoughts on Visual Literacy. In: *Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts*. New York, Routledge, 2004. 936.

Zhukovsky V.I., Koptseva N.P. Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva. Krasnoiarsk, Krasnoiarskii gosudarstvennyi universitet, 2004. 265. EDN QXPZAZ.

Zotov S.O., Koptseva M.S., Khoviakov A.A. Aktual'nye napravleniia sovremennoi kul'turnoi antropologii (2015–2025 gg.). In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal*, 2026, 10(1), 138–145. EDN EKCMGJ.

EDN: TCHFCQ  
УДК 7.036

## Artistic Image Concepts: From Platonic Forms to the Dynamic Model of the 21<sup>st</sup> Century

Maria S. Koptseva\*, Stepan O. Zotov  
and Andrey A. Khoviakov

*Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 14.06.2026, received in revised form 13.07.2026, accepted 06.08.2026

**Abstract.** The article examines the evolution of the concept of “artistic image” in the history of art, aesthetics, and philosophy. It provides a historical overview of the concept, as well as related terms such as the artist and viewer, from ancient eidetic forms to medieval symbolism, from mimesis to classical German aesthetics, and from semiotics to contemporary neuroaesthetics. The authors suggest supplementing the traditional theory of fine arts based on Koptseva-Zhukovsky’s work with the findings of this analysis, in line with current research on contemporary artistic forms. With regard to the “artist” category, they note the transformation of the notion of skill within the context of artists’ collaboration with new media and materials. Regarding the “viewer” category, it is viewed as the most dynamic, representing a cognitively and physically active subject that requires consideration of both psychological and neurobiological mechanisms. Finally, the «artistic image» concept extends and acquires features of a simulated environment, agency, and interactivity within the context of contemporary art forms. Based on this, the study concludes that the Koptseva-Zhukovsky theory holds validity, considering new media and current research findings.

**Keywords:** artistic image, art theory, aesthetics, neuroaesthetics, mimesis, interactive art, generative art, artist, spectator, semiotics.

Research area: Theory and History of Culture, Art.

Citation: Koptseva M. S., Zotov S. O., Khoviakov A. A. Artistic Image Concepts: From Platonic Forms to the Dynamic Model of the 21<sup>st</sup> Century. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1860–1869. EDN: TCHFCQ



## Концепции художественного образа: от платоновского эйдоса к динамической модели XXI века

М.С. Копцева, С.О. Зотов, А.А. Ховяков

Сибирский федеральный университет

Российская Федерация, Красноярск

---

**Аннотация.** В статье проводится анализ динамики понятия «художественный образ» в истории и теории искусства, в эстетике и философии. Проводится исторический обзор концепции художественного образа, а также смежных категорий – художник и зритель-реципиент, от античного эйдоса, до средневекового символизма, от мимесиса до классической немецкой эстетики, от семиотики до современных нейроэстетических исследований. Авторы предлагают дополнить классическую теорию изобразительного искусства Копцевой-Жуковского на основании проведенного анализа, в соответствии с последними исследованиями современных видов искусства. Для категории «художник» отмечена трансформация самого понятия о мастерстве и искусности в рамках соавторства художника с новыми медиумами и материалами. Категория «зритель» рассматривается как наиболее активная, представляя собой когнитивно-телесный субъект, для которого важно учитывать как психологические, так и нейрофизиологические механизмы. Наконец, «художественный образ» как концепт расширяется и приобретает черты симулированной среды, агентности и интерактивности в условиях современных видов искусства. Делается вывод о состоятельности теории Копцевой-Жуковского с учетом новых медиумов и текущих исследований.

**Ключевые слова:** художественный образ, теория искусства, эстетика, нейроэстетика, мимесис, интерактивное искусство, генеративное искусство, художник, зритель, семиотика.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

---

Цитирование: Копцева М. С., Зотов С. О., Ховяков А. А. Концепции художественного образа: от платоновского эйдоса к динамической модели XXI века. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1860–1869. EDN: TCHFCQ

---

### Введение

В современной теории и истории искусства существует множество методов искусствоведческого анализа, основанных на самых разных концепциях, – семиотический, культурно-исторический, биографический и другие методы. При всем их разнообразии практически каждый из них так или иначе опирается на определенное понимание художественного образа. Именно категория образа остается той центральной точкой,

в которой сходятся усилия художника, восприятие зрителя и внутреннее устройство самого произведения.

Классические концепции художественного образа – от платоновского эйдоса до гегелевской идеи, от аристотелевского мимесиса до психоаналитических и семиотических моделей XX в. – были разработаны для описания искусства своего времени. Однако за последние два десятилетия художественная среда претерпела существенные изменения.

В искусстве появились новые практики, новые цифровые инструменты, больше возможностей для интерактивности в инсталляциях и даже самих произведениях искусства (Sirenko, Zamaraeva, 2023; Beleckaya, 2025). Даже кинематограф, методы для которого уже разрабатывались в XX в., например, в работах В. Беньямина, прошли через новые витки развития – распространились стриминговые платформы, кино разделилось на массовое и элитарное (Balsom, 2013; Kolker, 2024). Постепенно появились принципиально новые медиумы, включая искусство нейросетей, видео-арт, искусство дополненной реальности; развивается направление исследования видеоигр и анимации как искусства (animation и game studies) (Cetinic, She, 2022; Atkinson, Parsayi, 2021; Wikayanto et al., 2023; Ermakov, 2026; Andryushina, 2024; Ermakov et al., 2021; Koptseva, 2026). Одновременно в науке сформировались направления – нейроэстетика, энактивизм, когнитивные исследования восприятия, – которые требуют пересмотра устоявшихся представлений о том, как образ возникает, функционирует и воздействует на зрителя (Wassiliwizky, Menninghaus, 2021; Vara Sánchez, 2022).

В рамках данной работы основной рассматриваемой теорией изобразительного искусства была выбрана теория В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой, подробно описанная в «Пропозициях теории изобразительного искусства» 2004 года (Zhukovsky, Koptseva, 2004). Положения данной теории, убедительно работавшие на материале классической живописи и скульптуры, с трудом применяются к современным видам искусства и новым художественным феноменам. Однако нет необходимости отказываться от этой теории. Вместо этого ее можно дополнить и обновить с учетом текущих трендов в теории и истории культуры и искусства. Но дополнение теоретической модели целиком требует длительных искусствоведческих изысканий, поэтому в рамках этой статьи предлагается сосредоточиться на той базовой позиции, которая является началом любой теории искусства – художественном образе. Понимание художественного образа невозможно

без двух дополнительных категорий анализа – художника, создающего этот образ, и зрителя-реципиента, воспринимающего и интерпретирующего этот образ. Используя эти три позиции, проводится анализ и системное сравнение концепций художественного образа для выявления динамики и эволюции понимания художественного образа, что позволит дополнить теоретическую модель Жуковского–Копцевой в соответствии с реалиями искусства XXI в. и сделать ее более гибкой для анализа актуального художественного процесса.

### Исторический обзор

Понятие художественного образа разрабатывается в теории и истории искусства уже более двух тысяч лет. Каждая эпоха, каждая философская школа переопределяли, из чего состоит образ, кто его создает, как он действует на того, кто его воспринимает. Акцент постоянно и последовательно смещался с одного полюса на другой – в одних концепциях на первый план выходит художник, в других – образ как автономная сущность, в третьих – зритель, чья познавательная работа становится источником эстетического события. Начиная с Платона и следуя по пути Аристотеля, Канта, Гегеля, феноменологов, психологов и философов, постоянно предлагается разный ответ на один и тот же вопрос: что такое образ и как он связан с понятиями истины, вещи-существенности и души человека.

Одним из первых философов, сформулировавших теорию искусства, стал Платон. В диалогах «Государство» (книги VII и X) и «Софист» он разрабатывает теорию искусства с точки зрения идеи об эйдосах – идеях, – которая впоследствии станет основой для всей западной теории искусства (Losev, 2000). На примере поэзии Платон выводит, что художественный образ – это лишь «тень тени», то есть не самостоятельная реальность, а копия копии. Существует реальный предмет, который является идеей в голове творца, а перенося эту идею на холст или в стих, он делает лишь копию этой идеи. Таким образом, восприятие зрителем картины станет копией этой копии.

Только настоящий философ может разглядеть вещи в их сути, в то время как обычный человек подобен ребенку, пассивен и склонен к заблуждению.

Аристотель развивает теорию Платона, вступая с ним в полемику. В «Поэтике» Аристотель рассматривает мимесис, то есть подражание, как естественное свойство любого человека (Losev, 2000). Художественный образ не копирует сущность, но позволяет увидеть всеобщность через единичность. Художник, таким образом, творит по законам правдоподобия и необходимости, и в отличие от философа или историка, которые могут описать, как все есть или было на самом деле, он трансформирует идею и показывает, что могло бы случиться, согласно смыслу и вероятности. Художник у Аристотеля становится сродни философу, а значит, и образ обретает самостоятельную ценность, может быть лучше или хуже реальности, и несет в себе внутреннюю цель. Что касается художника, то именно Аристотель вводит понятие катарсиса – очищения разума через страх и сострадание, – состояния, которое испытывает зритель, переживая образ. Аристотель примиряет эмоции и разум, а значит, выводит образ как подражание в положительную теорию искусства.

В Средние века западная теория искусства во многом повторяет идеи Платона и Аристотеля, рассматривая их через призму неоплатонизма и схоластики (Losev, 2000). Такие мыслители, как Фома Аквинский в «Сумме теологии» или Иоанн Дамаскин в «Трех словах в защиту иконопочитания», становятся праотцами для долгого периода христианской теории искусства. Художественный образ становится «окном в божественное», художник – творцом «божьего замысла», а зритель – верующим, который через образ обретает связь с Богом. То искусство, которое отходит от Бога, становится опасным и лишь отвлекает верующего от истины. Любой художественный образ становится подобием первообраза, то есть Бога.

Эпоха Возрождения недалеко отходит от идей Аристотеля. Франческо Петрарка,

Данте Алигьери, Пико делла Мирандолла, Леонардо да Винчи, Микеланджело и другие творцы эпохи Возрождения ставят человека во главу угла и провозглашают эпоху антропоцентризма (Losev, 2000). Мимесис возвращается в новом качестве – художник становится гуманистом, творцом своей собственной жизни, творящим по образу и подобию Бога и способным приблизиться к нему; зритель – образованным гуманистом, способным оценить мастерство имитации и красоту произведения. Художественный образ остается подражанием реальности, а его ценность измеряется через точность копирования.

Новое Время становится расцветом немецкой философии. Идеи И. Канта в «Критике чистого разума» переносят центр тяжести с образа или художника на самого зрителя. Художественный образ оказывается самостоятельным «незаинтересованным удовольствием», эстетической идеей, на основе которой зритель как субъект эстетического суждения ищет гармонию своих собственных познавательных способностей. Художник в таком случае будет задавать этому процессу правила, не повторяя природу, но творя ее альтернативные версии. Г. Гегель возвращает образ к бытию в своих «Лекциях по эстетике», делает его формой абсолютного духа. Художник, по Гегелю, становится проводником этого духа, способным облечь идею в совершенную чувственную форму, создав образ, который будет представлять собой всеобщее, ставшее видимым. Зритель же, взаимодействуя с ним, будет познавать истину этого духа. Эти идеи значительно повлияют на все последующие направления в теории искусства – теорию эмпатии Т. Липпса, феноменологическую эстетику у Хайдеггера, Гуссерля, экзистенциальный взгляд на искусство и другие философские школы (Losev, 2000).

Прорывом станет понимание художественного образа как знака в работах и идеях таких ученых, как Чарльз Пирс и Фердинанд де Соссюр. Именно они закладывают фундамент для нового учения о знаках и знаковых системах – семиотике.

В рамках этого подхода произведение искусства становится знаком, то есть чем-то замещающим что-то иное, передающим значение без прямого цитирования. Художник в этой схеме является отправителем сообщения, закодированным избранным материалом, будь то масляные краски или поэтический слог. Образ становится «означающим», а его форма и содержание неразрывно связываются с «означаемым». Важный вклад в развитие семиотической эстетики вносит Ю. М. Лотман, который показывает, что художественный образ – это полноценный текст, встроенный в семиосферу культуры, со множеством трактуемых значений. Зритель в таком случае должен получить и декодировать сообщение, что происходит так, как трактует ему его личный опыт, воспитание и окружающий его культурный контекст. В отличие от классического «подражания», где ценность измерялась степенью сходства, семиотика смещает акцент на связь между художником и зрителем, на негласную конвенцию в передаче и восприятии художественного образа.

#### **Современные теории художественного образа**

В первой четверти XXI в. усиливается роль подходов, ориентированных на эмпирическое описание эстетических характеристик. Благодаря современным исследовательским методам, направленным на измерение эстетического отклика, становится возможным выявление закономерностей в восприятии зрителем различных произведений искусства. К таким методам относятся как субъективно-оценочные – проведение стандартизированных опросов (standardized questionnaires), так и методы фиксации поведения и внимания зрителя – сбор поведенческих данных (behavioral data), регистрация движений глаз (eye tracking). Отдельного внимания заслуживают методы сбора и анализа нейрофизиологических данных (нейровизуализация), изобретенные в XX в. и широко распространенные сегодня: электроэнцефалография, функциональная магнитно-резонансная то-

мография, анализ электрической активности кожи. Данные методы позволяют фиксировать нервные корреляты эстетического восприятия.

Основы эмпирической эстетики были заложены немецким психологом Г. Т. Фехнером, оценивающим реакцию зрителя на эстетические стимулы. Исследователь считал, что методом психофизических экспериментов возможно выявить ключевые принципы красоты (Fechner, 2014). Несмотря на то что в XIX в. подобных принципов обнаружить не удалось, подход Г. Фехнера заложил основу научного исследования эстетических принципов. Первоначально эмпирическая эстетика функционировала в тесной связи с психологией, в начале XX в. развиваясь преимущественно под воздействием бихевиоризма и гештальтпсихологии. Д. Э. Берлайн выдвинул предположение о том, что эстетическая реакция не связана только с красотой, важными категориями выступают сложность, новизна, неожиданность, неоднозначность, а привлекательность образа может быть описана перевернутой U-образной кривой, где излишняя или недостаточная сложность образа делает его менее привлекательным (Berlyne, 1963). Когнитивная революция середины XX в. позволила расширить возможности и методы эмпирической эстетики, сфокусировавшись на внутренних процессах обработки стимулов (Wassiliwizky & Menninghaus, 2021). Последующее развитие методов нейровизуализации позволило исследователям получить данные о мозговой активности, сопровождающей восприятие.

Среди современных исследований особый интерес представляют работы, посвященные изучению закономерностей эстетического восприятия произведений искусства с использованием психометрических, поведенческих и нейрофизиологических методов.

В XXI в. была проделана большая работа по фиксации, категоризации и оценке эстетических характеристик. Одним из наиболее цитируемых современных исследований восприятия искусства является статья Х. Ледера, Б. Бельке, А. Оберста и Д. Авгу-

стина, предлагающая модель эстетического восприятия и эстетического суждения, в рамках которой зритель рассматривается как субъект восприятия, пошагово обрабатывающий визуальный стимул (Leder et al., 2004). Процесс представлен пятью этапами: первичным анализом (perceptual analysis), неявной интеграцией памяти (implicit memory integration), явной классификацией (explicit classification), когнитивным освоением (cognitive mastering) и оценкой (evaluation). Выделяются два ключевых результата обработки визуального стимула: эстетическое суждение (aesthetic judgment), дающее когнитивную оценку увиденному, и эстетическое переживание (aesthetic emotion) как эмоциональный отклик от увиденного.

Другим важным направлением является изучение эмоций, вызываемых эстетическими стимулами. В работах И. Шиндлер, В. Меннингхауса и исследовательской группы, связанной с Институтом эмпирической эстетики им. Макса Планка, эстетическая реакция рассматривается шире бинарного оценочного суждения, предлагая вместо этого эмоциональный спектр – шкалу эстетических эмоций (AESTHEMOS), представляющую собой стандартизированный опросник, предназначенный для количественной оценки различных эмоциональных состояний, возникающих в процессе эстетического восприятия (Schindler et al., 2017).

Большое значение в обосновании эстетических оценок имеет теория беглости обработки (processing fluency) Р. Ребера, Н. Шварца и П. Винкильмана, согласно которой эстетическое удовольствие связано с тем, насколько легко зритель обрабатывает визуальный стимул (Reber et al., 2004). Так, динамика умственных процессов может быть связана с оценкой образа. Отмечается, что зритель может принимать узнаваемое за привлекательное. Ключевыми критериями узнаваемого являются симметричность, контраст фигуры и фона, узнаваемость образа, прототипичность форм (prototypical shapes).

В 2005 г. П. Дж. Сильвия обращается к психобиологической модели Берлайна,

связывающей эстетическую оценку с уровнем возбуждения, вызываемого такими стимулами, как новизна, сложность, неопределенность (Silvia, 2005). Исследователь подчеркивает ограниченность теории U-образной кривой, указывая на то, что интерес растет соразмерно росту сложности образа до тех пор, пока зрителю хватает когнитивных способностей для понимания (coping potential).

Методы нейроэстетики позволяют объективно оценить нейрофизиологические реакции, сопутствующие работе с произведениями искусства. Нейроэстетика является сравнительно новым, но важным разделом эмпирической эстетики. Ее формирование датируется второй половиной 1990-х гг. и связано с именами С. Зеки, У. Хирштейна и В. Рамачандрана, предложивших рассматривать эстетическое восприятие с точки зрения нейронных коррелятов.

В ходе эксперимента 2004 г. С. Зеки и А. Кавабаты было обнаружено, что центр эстетического восприятия локализован в орбитофронтальной коре, и реакция зрителя может быть проанализирована с использованием фМРТ (Kawabata & Zeki, 2004). В ходе эксперимента зрители разделяли изображения на «красивые», «нейтральные» и «некрасивые». Просмотр «красивых» изображений коррелировал с активностью в медиальной орбитофронтальной коре; просмотр «некрасивых» изображений коррелировал с активностью в моторной коре (стимул уйти, отвернуться) и миндалевидном теле. С. Зеки и Т. Ишидзу доказали, что эстетическое восприятие имеет кросс-модальную природу: прослушивание «прекрасной» музыки вызывало такую же активность в орбитофронтальной коре, как и просмотр «красивых» изображений (Ishizu & Zeki, 2011).

В статье Э.А. Весселя, Г.Г. Старра и Н. Рубина показано, что интенсивное эстетическое переживание активирует работу структур мозга, связанных с самопознанием и личным опытом, соотносясь тем самым с предположениями исследователей (например, А. Ригля и Э. Гомбриха об участии зрителя в формировании

смысла) о том, что для эстетического восприятия необходимо соотнесение образа со зрителем (Vessel et al., 2012; Chatterjee & Vartanian, 2014).

Отдельного внимания заслуживает метод регистрации движения глаз. В исследовании 2011 г. сравнивались различия в восприятии двумя группами участников (20 искусствоведов и 20 непрофессионалов) различных произведений искусств с переходом от реалистических к абстрактным (Pihko et al., 2011). Искусствоведы и непрофессионалы демонстрировали разные подходы к анализу изображений. По мере перехода от реализма к абстракции у обеих групп падало время одиночной фиксации, а количество фиксаций и длина пути сканирования росли.

В настоящее время нейроэстетика начинает исследовать генеративное искусство. В научной статье «Нейронные корреляты оценочной предвзятости в отношении произведений искусства, маркированных искусственным интеллектом, и произведений искусства, маркированных человеком» (Zhang et al., 2025) раскрывается, как исследователи показывали зрителям два набора изображений, указав, что один был сгенерирован искусственным интеллектом, а второй – нарисован человеком. В действительности оба набора изображений были генеративными. Участники эксперимента оценили маркированные искусственным интеллектом работы ниже, несмотря на то что они все были созданы одним алгоритмом, а приписанные человеку изображения анализировались ими более «глубоко». Результаты эксперимента могут указывать на то, что зритель неизбежно ищет в произведении «след автора» – другого человека, а знание того, что изображение было создано алгоритмически, существенно снижает интерес.

Современные направления эмпирической эстетики рассматривают эстетическое восприятие как процесс взаимодействия художника, образа и зрителя. Новейшими исследованиями было подтверждено, что эстетическое восприятие человека крайне активно и связано с личным проецированием. Зоны эстетического удовлетворения

в мозгу локализованы в орбитофронтальной коре и тесно пересекаются с зонами удовольствия и награды. Эстетически приятным зритель считает такой образ, который он в силах понять и который вызывает интерес, но чрезмерно простые и сложные образы не вызывают интереса. Художник конструирует способ взаимодействия зрителя с произведением с помощью художественных приемов, а также заложенных в произведение траекторий взаимодействия, новизны, узнаваемости, степени сложности.

Тем самым наблюдается эволюция концепта «художественный образ» от репрезентативного «мимесиса» до мультимодального социокультурного конструкта, который формируется на стыке намерений художника, культурно-исторического контекста, устоявшихся знаковых систем и в последнее время технологических медиумов. Так или иначе, определение понятия «художественный образ» и его связи с художником и зрителем остается *процессуальным* и указывает на связь объективной реальности с субъективным опытом (Maltseva, 2020).

#### **Возможности дальнейшего развития теории изобразительного искусства Жуковского – Копцевой**

В 2004 г. российские философы Наталья Петровна Копцева и Владимир Ильич Жуковский предложили свою оригинальную теорию изобразительного искусства, которая была изложена в 9 пропозициях в монографии «Пропозиции теории изобразительного искусства» (Zhukovsky, Koptseva, 2004). Отталкиваясь от накопленных за много лет идей – платоновской традиции, психоанализа, семиотики, а также религиозной теории Д.В. Пивоварова, – они переопределили искусство как «место встречи конечного с бесконечным» (Zhukovsky, Koptseva, 2004). Художник в данной теории представляется «родителем» произведения, наряду с используемым им художественным материалом, а получившийся плод их «игрового отношения» обладает качествами искусности (мастерства), искусственности (принадлежности

ко второй природе бытия) и искусом (заразительностью, соблазном). Зритель становится соавтором произведения, наблюдателем и собеседником и создает художественный образ вместе с произведением-вещью. Художественный образ в этой теории не существует отдельно от зрителя – он становится и процессом, и результатом игрового диалога между произведением-вещью и человеком, разворачивается в материальном, индексном, иконическом и символическом статусах (Zhukovsky, Koptseva, 2004).

Даная теория до сих пор остается одной из наиболее глубоких отечественных концепций, объясняющих природу художественного образа. Однако за 20 лет художественная среда значительно изменилась. Опираясь на проведенный исторический анализ, предлагается сформулировать ряд дополнений для трех категорий – «художник», «зритель» и «художественный образ», которые позволят применить теорию к искусству XXI в.

В теории Жуковского – Копцевой художник выступает активным «родителем» произведения, в то время как художественный материал служит в качестве пассивной силы, которая не сможет сформировать материальную основу образа без художника. Однако в цифровых видах искусства авторство трансформируется – художник становится «архитектором». Он задает не столько финальный художественный образ, сколько условия его порождения и варьирования, что особенно заметно в практиках совместного творчества с нейросетями (Ermakov et al., 2021; Andryushina, 2024), где материал (генеративная нейросеть) становится прямым участником диалога, непосредственно принимающим команды от художника. «Игровые отношения», формирующие произведение искусства в классической теории, принципиально изменяются, если материал обладает собственной эстетической логикой, даже если эта логика сводится к набору определенных, зачастую заимствованных алгоритмов. Даже свойство «искусности» в современном искусстве может «терять» свой смысл, если «мастерство» перестает зависеть от собственных навыков худож-

ников по работе с материей и переносится целиком и полностью на технические характеристики нейросетевой модели.

Зритель–реципиент в исходной теории трактуется как «со-творец», «наблюдатель и собеседник», который занимается актуализацией художественного образа в процессе мыслительного диалога с произведением. Современные исследования – от энактивизма (Vara Sánchez, 2022) до нейроэстетики (Chatterjee & Vartanian, 2014) – подтверждают эту активную роль, конкретизируя ее на уровне нейрофизиологических механизмов. Во-первых, эмпирическая эстетика показывает, что простое восприятие уже формируется на уровне первичных визуальных стимулов (Leder et al., 2004), связывается с легкостью перцепции (Reber et al., 2004) и вовлеченностью на уровне собственных когнитивных возможностей зрителя (Silvia, 2005). Зритель неизбежно проецирует себя на образ, соотнося его со своим личным опытом (Kawabata & Zeki, 2004; Ishizu & Zeki, 2011; Vessel et al., 2012). Все эти позиции подтверждают роль зрителя, высказанную в классической теории Копцевой-Жуковского, но в то же время требуют дополнения этой роли понятием зрителя как активного когнитивно-телесного субъекта, для которого учитываются не только культурные и эмоциональные стимулы, но также бессознательные, нейрофизиологические процессы. Это дополнение напрямую расширяет представление об «искусстве», то есть о «заразительности» образа и его причине.

Касательно художественного образа, схема нуждается в дополнении на уровне новых видов искусства. Образ все еще существует как результат диалога, однако теперь этот диалог становится еще более непосредственным и активным. Так, интерактивные виды искусства, например видеоигры, включают процессуальный художественный образ – его иконическая форма не статична и изменяется в зависимости от решений зрителя–игрока. Восприятие такого образа требует от активного когнитивного зрителя перформативного участия. Искусственность (вторая среда/природа) в интерактивных видах искусства обретает черты

симулированной среды, еще раз подтверждая статус художника как ее архитектора. Зритель становится «обитателем» этой среды, перенимает ее онтологические правила, законы физики, причинно-следственные связи. Это высшая степень мимесиса – создание параллельной реальности, которая для реципиента становится не менее реальной, чем та, в которой он находится. Такое взаимодействие делает связь с Абсолютом результатом непосредственного взаимодействия и роднит подобные интеракции с реальностью невидимого мира для людей религиозных. Художественный образ вызывает здесь чувство агентности у зрителя – ощущение способности повлиять на разворачивание образа своими действиями.

### Выводы

По итогам анализа современных концепций художественного образа можно

сделать вывод о состоятельности теории изобразительного искусства Копцевой-Жуковского и ее возможном применении к современным видам искусства, в том числе интерактивного, с учетом предложенных дополнений по трем категориям – художник, зритель и художественный образ. В современном искусстве художественный образ перестает быть статичной копией или устойчивым знаком и превращается в процессуальный, интерактивный феномен. С одной стороны, он сохраняет свойства, выделенные Копцевой и Жуковским в теории изобразительного искусства, с другой – реализует их иначе: искусность проявляется через архитектуру возможностей; искусственность обретает черты симулированной среды обитания; а искус достигает максимальной интенсивности через когнитивно-моторное соучастие зрителя-игрока.

### Список литературы / References

- Andryushina Ya. D. Rozhdenie novoj professii XXI veka: nejrohudozhnik. *Sibirskij Iskusstvoredcheskij Zhurnal*, 2024, 3(2), 86–94. doi.org/10.31804/2782–4926–2024–86–94.
- Atkinson P., & Parsayi F. Video games and aesthetic contemplation. *Games and culture*, 2021, 16(5), 519–537.
- Balsom E. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam University Press. 2013. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt45kdsq>
- Beleckaya U. A. Muzejnye kommunikativnye praktiki kak effektivnyj instrument vzaimodejstviya s auditoriej na primere muzejnogo centra «Ploshchad' mira». *Sibirskij Antropologicheskij Zhurnal*, 2025, 9(4), 17–25.
- Berlyne D. E. Complexity and incongruity variables as determinants of exploratory choice and evaluative ratings. In: *Canadian Journal of Psychology*. 1963, 17, 274–290. DOI: <https://doi.org/10.1037/h0092883>.
- Cetinic E., & She J. Understanding and creating art with AI: Review and outlook. *ACM transactions on multimedia computing, communications, and applications (TOMM)*, 2022, 18(2), 1–22.
- Chatterjee A., Vartanian O. Neuroaesthetics. In: *Trends in Cognitive Sciences*. 2014, 18(7), 370–375. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tics.2014.03.003>.
- Ermakov T. K. Videoigra kak predmet iskusstva: praktiki vklyucheniya videoigr v galerejnye prostranstva. *Sibirskij Iskusstvoredcheskij Zhurnal*, 2026, 5(1), 30–40. <https://doi.org/10.31804/2782–4926–2026–30–40>
- Ermakov T. K., Temnikova O. A., & Shishkova E. E. Esteticheskie vozmozhnosti nejrosetej v sovremennom iskusstve. *Sociologiya Iskusstvennogo Intellekta*, 2021, 2(4), 14–29. doi.org/10.31804/2712–939X-2021–2–4–14–29
- Fechner G. T. *Vorschule der Aesthetik*. Vol. 1. Cambridge, Cambridge University Press, 2014. 278. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139854580>.
- Ishizu T., Zeki S. Toward a brain-based theory of beauty. In: *PLoS ONE*. 2011, 6(7), e21852. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0021852>.

- Kawabata H., Zeki S. Neural correlates of beauty. In: *Journal of Neurophysiology*. 2004, 91(4), 1699–1705. DOI: <https://doi.org/10.1152/jn.00696.2003>.
- Kolker R.P., & Gordon M. *Film, form, and culture* (5th ed.). 2024. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003398875>
- Koptseva M.S. Zoomorfnij kod v sovremennoj mediakulture. *Severnye Arhivy i Ekspedicii*, 2026, 10(1), 130–140.
- Leder H., Belke B., Oeberst A., Augustin D. A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. In: *British Journal of Psychology*. 2004, 95(4), 489–508. DOI: <https://doi.org/10.1348/0007126042369811>.
- Losev A.F. *Istoriya antichnoj estetiki. Poslednie veka: Kn. I. Folio*; ACT. 2000.
- Maltseva E.A. Hudozhestvennyj obraz kak rezultat otrazheniya i konstruirovaniya real'nosti. *Observatoriya Kul'tury*, 2020, 17(1), 16–25. doi.org/10.25281/2072–3156–2020–17–1–16–25.
- Pihko E., Virtanen A., Saarinen V.-M., Pannasch S., Hirvenkari L., Tossavainen T., Haapala A., Hari R. Experiencing art: The influence of expertise and painting abstraction level. In: *Frontiers in Human Neuroscience*. 2011, 5, 94. DOI: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2011.00094>.
- Reber R., Schwarz N., Winkielman P. Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience? In: *Personality and Social Psychology Review*. 2004, 8(4), 364–382. DOI: [https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0804\\_3](https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0804_3).
- Schindler I., Hosoya G., Menninghaus W., Beermann U., Wagner V., Eid M., Scherer K.R. Measuring aesthetic emotions: A review of the literature and a new assessment tool. In: *PLoS ONE*. 2017, 12(6), e0178899. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0178899>.
- Silvia P.J. Cognitive appraisals and interest in visual art: Exploring an appraisal theory of aesthetic emotions. In: *Empirical Studies of the Arts*. 2005, 23(2), 119–133. DOI: <https://doi.org/10.2190/12AV-AH2P-MCEH-289E>.
- Sirenko S.O. & Zamaraeva Yu.S. Participatornye praktiki sovremennogo iskusstva (na materiale analiza hudozhestvennyh proizvedenij Tiharu Sioty). *Aziya, Amerika i Afrika: Istoriya i Sovremennost'*, 2023, 2(2), 56–90. doi.org/10.31804/2782–540X-2023–2–2–56–90.
- Vara Sánchez C. Enacting the aesthetic: A model for raw cognitive dynamics. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2022, 21(2), 317–339.
- Vessel E.A., Starr G.G., Rubin N. The brain on art: intense aesthetic experience activates the default mode network. In: *Frontiers in Human Neuroscience*. 2012, 6, 66. DOI: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00066>.
- Wassiliwizky E., Menninghaus W. Why and how should cognitive science care about aesthetics? In: *Trends in Cognitive Sciences*. 2021, 25(6), 437–449. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tics.2021.03.008>.
- Wassiliwizky E., & Menninghaus W. Why and how should cognitive science care about aesthetics? *Trends in cognitive sciences*, 2021, 25(6), 437–449.
- Wikayanto A., Damayanti N.Y., Grahita B., & Ahmad H.A. Aesthetic Morphology of Animation. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 2023, 23(2), 396–414.
- Zhang W., Xie C., Jiang L., Yang L., Hu Z., Hao N. Neural correlates of evaluative bias against artificial intelligence-labeled versus human-labeled artworks. In: *Social Cognitive and Affective Neuroscience*. 2025, 20(1), nsaf071. DOI: <https://doi.org/10.1093/scan/nsaf071>.
- Zhukovsky V.I. & Koptseva N.P. *Propozicii teorii izobrazitel'nogo iskusstva*. KGU. 2004.

EDN: QBIDQU  
УДК 7.01/159.937.51

## The Compositional Formula as a Concept of the Theory of Visual Thinking (R. Arnheim and V.I. Zhukovsky)

Natalya N. Seredkina\*, Tikhon K. Ermakov,  
Ilya S. Gomonov and Ksenya A. Degtyarenko

*Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 16.06.2026, received in revised form 13.07.2026, accepted 07.08.2026

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of the concept of “compositional formula” in the context of the theories of visual thinking by Rudolf Arnheim and Vladimir Ilyich Zhukovsky. The conceptual foundations linking the psychology of art perception with the philosophical and art criticism approach are considered. It is shown that despite the difference in theoretical traditions, R. Arnheim and V.I. Zhukovsky rely on the idea of the structured nature of the visual image, subject to the internal laws of composition. This allowed us to identify the points of intersection between the concept of “perceptual concepts” and the “lines of force” of R. Arnheim and the concept of “visible essence” in the theory of V.I. Zhukovsky. Special attention is paid to the intermediary function of the compositional formula as a link between the pictorial and expressive (semantic) plans of an artistic work. The conclusion is made about the methodological significance of the concept of “compositional formula” for the philosophical and art criticism analysis of works of the “masterpiece” level.

**Keywords:** visual thinking, compositional formula, R. Arnheim, V.I. Zhukovsky, perception of art, artistic image, philosophical and art criticism analysis, theory of fine art.

Research area: Theory and History of Culture, Art.

Citation: Seredkina N. N., Ermakov T. K., Gomonov I. S., Degtyarenko K. A. The Compositional Formula as a Concept of the Theory of Visual Thinking (R. Arnheim and V.I. Zhukovsky). In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1870–1879. EDN: QBIDQU



## Композиционная формула как понятие теории визуального мышления (Р. Арнхейм и В.И. Жуковский)

Н.Н. Середкина, Т.К. Ермаков,  
И.С. Гомонов, К.А. Дегтяренко

Сибирский федеральный университет  
Российская Федерация, Красноярск

**Аннотация.** Статья посвящена анализу понятия «композиционная формула» в контексте теорий визуального мышления Рудольфа Арнхейма и Владимира Ильича Жуковского. Рассматриваются концептуальные основания, связывающие психологию восприятия искусства с философско-искусствоведческим подходом. Показано, что, несмотря на различие теоретических традиций, Р. Арнхейм и В.И. Жуковский опираются на представление о структурированном характере визуального образа, подчиненного внутренним закономерностям композиции. Это позволило выявить точки пересечения между концепцией «перцептивных понятий» и «силовых линий» Р. Арнхейма и понятием «зримой сущности» в теории В.И. Жуковского. Особое внимание уделяется посреднической функции композиционной формулы как связующего звена между изобразительным и выразительным (смысловым) планами художественного произведения. Делается вывод о методологической значимости понятия «композиционная формула» для философско-искусствоведческого анализа произведений уровня «шедевр».

**Ключевые слова:** визуальное мышление, композиционная формула, Р. Арнхейм, В.И. Жуковский, восприятие искусства, художественный образ, философско-искусствоведческий анализ, теория изобразительного искусства.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Цитирование: Середкина Н. Н., Ермаков Т. К., Гомонов И. С., Дегтяренко К. А. Композиционная формула как понятие теории визуального мышления (Р. Арнхейм и В. И. Жуковский). *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1870–1879. EDN: QBIDQU

### Введение

Становление и разработка концепции визуального мышления имеют достаточно длительную историю. Активная исследовательская деятельность ученых в этом направлении фиксируется на рубеже XIX–XX веков и связывается с работой немецкой психологической школы в лице таких ее представителей, как В. Вундт, Т. Липпс, И. Фолькельт и др. Немецкий историк искусства Роберт Фишер (1847–1933) в своей работе 1873 года «Об оптическом чувстве формы. Вклад в эстетику» (Vischer, 1873) указывает

на возможность восприятия искусства посредством субъективного опыта, начиная с телесной активности, движения глазных мышц и завершая процесс восприятия на семантическом уровне. В рамках психологической эстетики Теодор Липпс (1851–1914) разрабатывал теорию вчувствования, которая получила дальнейшее развитие в исследованиях таких ученых, как Вильгельм Воррингер (1881–1965), Вернон Ли (1856–1936), Эдуард Баллоу (1888–1934) и др. Т. Липпс предполагал, что вчувствование, объективация переживаний как форма психической активности

субъекта (субъективного освоения объекта) возникает в том числе в процессе восприятия человеком произведения искусства (Lipps, 1903), что сыграло значительную роль в понимании процессов восприятия искусства.

Главным образом оформлению и развитию концепции визуального мышления способствовала деятельность американского психолога искусства Рудольфа Арнхейма (1904–2007) (Arnheim, 1969; Arnkheim, 2024; 1994). Среди отечественных исследователей, занимавшихся изучением визуального мышления, известны В. П. Зинченко (Zinchenko, 1997), В. М. Мунипов и В. М. Гордон (Zinchenko, Munipov, Gordon, 1973), В. А. Лекторский (Lektorskii, 1980), В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров, и Р. Ю. Рахматуллин (Zhukovsky, Pivovarov, Rakhmatullin, 1988), Г. С. Баранов (Baranov, 1991) и др. Отдельное развитие получает концепция визуального мышления в искусствоведческих теоретико-методологических работах В. И. Жуковского, Н. П. Копцевой и Д. В. Пивоварова (Zhukovsky, Koptseva, 2004; Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006) и их последователей. Апробация теории искусства В. И. Жуковского, Н. П. Копцевой и Д. В. Пивоварова осуществляется в исследованиях в области теории и истории культуры и искусства, социальной и культурной антропологии, этнологии и других социально-гуманитарных направлениях (Starko, Koptseva, 2022; Lisavina, Smolina, 2023; Kvashnina, 2023; Pimenova, 2025, 2025a, 2026; Sertakova, 2025; Tarasova, 2025; Ermakov, Gomonov, 2025; Ermakov, 2026; Koptseva, 2026; Gart, 2026; Kholodkova, 2026; Stepanov, 2026; Lebedeva, 2026 и др.).

#### **Композиционная формула в контексте теории Р. Арнхейма**

Теория искусства Р. Арнхейма оказала огромное влияние на становление не только собственно психологии искусства, но и повлияла на формирование проблемного поля исследования визуального мышления как такового, а также на внедрение экспериментальных методов и методов гештальт-психологии в исследования искусства (Coegnarts, 2025; Poulaki, 2022). Обращаясь к особенностям восприятия произведений искусства, Р. Ар-

нхейм стремится определить наиболее общие принципы визуального мышления как такового. При этом он не использует концепции «композиционной формулы» в собственном смысле, но предлагает целый ряд концептуальных моделей, схожих по своим функциям с композиционной формулой В. И. Жуковского, что делает возможным обращение к отдельным положениям теории Р. Арнхейма.

В наиболее известной форме теория Р. Арнхейма изложена в работе «Искусство и визуальное восприятие», вышедшей в 1954 году (Arnheim, 2024). Интересно, что в данной работе Р. Арнхейм обращается к проблемам визуального мышления не только как к исключительному вопросу теории, но и как к проблеме прикладного толка: «Данная книга имеет целью исследовать некоторые особенности зрительного восприятия и тем самым помочь научиться управлять им» (Arnheim, 2024: 19). Значимость «управления» визуальным мышлением, включающим в себя и его развитие, становится более ясной с учетом представлений Р. Арнхейма о познавательном процессе вообще. Исследователь придерживался позиции, согласно которой визуальное мышление стоит понимать не как некоторый этап в развитии абстрактного мышления, который отходит на второй план в результате взросления человека, но как постоянно усложняющийся комплекс, связанный с анализом синтетических конфигураций и пространственных отношений (Arnheim, 1994). Таким образом, анализ композиции становится не просто ключом к пониманию искусства, но позволяет понять глубинные основы человеческого мышления, связанные не только с пониманием уже существующих конструкций, но и с производством нового знания.

Наиболее приближенным к представлению о композиционной формуле становится тезис Р. Арнхейма о наличии в пространстве «невидимых» элементов, принимающих активное участие при анализе композиционного устройства произведения. В случае с прямоугольными формами в качестве незримо присутствующих элементов выделяются центр, проходящие через него горизонтальная и вертикальная линии, диагонали и углы. Анализируя восприятие черного круга, по-

мещенного в квадрат, Р. Арнхейм приходит к выводу о способности человека оценивать положение объекта в пространстве именно по отношению к этим ориентирам. Создаваемая ими координатная решетка позволяет зрителю воспринимать фигуры и объекты как более или менее устойчивые именно по отношению к их взаимодействию с этими элементами. Задача композиции в этом смысле становится похожей на задачу из области физики: композиционное решение призвано создать необходимое сочетание устойчивого равновесия и динамики, позволяющих включить зрителя в работу по конструированию целостного визуального образа.

При этом важно отметить, что напряжение, возникающее в композиции, с точки зрения Р. Арнхейма, тесно связано со склонностями человеческой психики, для которой в общем виде нормальным является именно состояние напряжения, в котором равновесие достигается не как статика, а как момент сосуществования отдельных разнонаправленных сил (Arnheim, 2024: 46–47), что, безусловно, соответствует общим представлениям гештальт-психологии об особенностях человеческой психики (Green, 2024). Интересно, что понимание искусства как системы, связанной с конструированием специфического напряженного равновесия, созвучно и подходу Л. С. Выготского, также описывавшего психологическое воздействие искусства как результат специальным образом сконструированного разрешения противоречия (Vygotiskij, 1997).

Р. Арнхейм также рассматривает возникающее напряжение не только как формальное отражение свойств психики, но и как своеобразный ключ, который должен помочь зрителю научиться понимать произведения искусства (и, с другой стороны, художнику научиться создавать более последовательные визуальные высказывания). Тезисы, связанные с особенностями конструирования устойчивых состояний, с точки зрения Р. Арнхейма, не должны оставаться голой констатацией факта, объясняющего устройство произведения, они должны быть интерпретированы как некоторое знание об устройстве мира (Arnheim, 2024: 48), которое может быть

воспринято с использованием инструментов визуального мышления.

Дальнейшее развитие теории Р. Арнхейма приводит его к анализу самого процесса схватывания визуального образа, в рамках которого вводится несколько важных для понимания его концепции тезиса. Во-первых, сам акт видения воспринимается Р. Арнхеймом как «творческий», связанный с активным включением зрителя в конструирование образа, что противоположно более классическому варианту анализа визуального восприятия, в рамках которого визуальные образы влияют на пассивно воспринимающего их человека. Во-вторых, развитие модели активного зрителя требует введения элементарной единицы, на основе которой и выстраивается активное визуальное мышление. Такими единицами становятся «перцептивные понятия», которые представляют собой элементарные «очертания» предметов, с которыми зритель соотносит наблюдаемые им объекты.

Рассматривая перцептивные понятия, Р. Арнхейм приходит к выводу о том, что произведения искусства также тяготеют к манипуляции именно простыми формами, которые ложатся в основу более сложных образов. Сведение воспринимаемого образа к элементарному перцептивному понятию также становится одной из существенных операций композиционного анализа, выполняемого зрителем всякий раз, когда он сталкивается с произведениями искусства. При этом сама простота проявляет себя не только в восприятии очертаний формы, но и в особенностях их группировки. Как и в случае с динамическим равновесием, простота группировки и очертаний является результатом общефизических свойств мира, для которого характерно стремление к организации взаимодействующих элементов таким образом, чтобы они составляли динамичное целое при наиболее простой из всех возможных конфигурации (Arnheim, 2024: 75–76).

Ключевым выводом из концепции перцептивных элементов, связанным с особенностями композиционной формулы, становится тезис о необходимости последовательного анализа элементарных форм именно в их взаимодействии, поскольку

очертания и свойства каждой отдельной фигуры определяются не только ей самой, но и ее окружением. Контекст других фигур создает определенные «силовые линии», направление и взаимодействие которых позволяют зрителю сконструировать внутреннее напряжение, присущее видимой им форме (Arnheim, 2024: 90–92). Помимо связей, позволяющих по-новому увидеть композицию произведений, созданных благодаря подобным взаимодействиям, именно специфика перераспределения силовых линий позволяет одним перцептивным элементам выступать заместителями других. Важность наблюдения Р. Арнхейма здесь безусловна, поскольку позволяет предполагать совершенно иной тип «языковой» игры, в которой индексы произведения искусства замещаются не по принципу семантической близости, а в связи с близостью распределения силовых линий в перцептивных элементах, что может являться значимым выводом, например, для анализа устойчивых «топос» в рамках школы А. Варбурга (Varburg, 2008).

Особую роль взаимодействие с исследованиями топосов приобретает при обращении Р. Арнхейма к проблемам узнаваемости образа при его искажении и перемещении в пространстве. Обращаясь к проблемам различных вариантов перспективы и проблеме передачи трехмерного объекта на плоскости вообще, Р. Арнхейм вновь говорит о преимущественно творческом отношении между визуальным образом, зрителем и художником. Ни один из вариантов переноса объема на плоскость не является более «естественным», но каждый из них тесно связан с определенными задачами, решение которых тесно связано с проблемой композиционной согласованности и передачи образа.

Также важно обращение к проблеме проекции в связи с усложнением концепции динамического равновесия, которая теперь обогащается за счет противостояния между невидимой точкой «глубины» и поверхностью изображения. Продолжая линию композиционного анализа, Р. Арнхейм говорит здесь не столько о конструирова-

нии определенного раз и навсегда данного устойчивого состояния, а о становлении некоторого динамического баланса между силами, направленными внутрь и наружу, по отношению к плоскости самого произведения искусства. Именно композиционные задачи обуславливают принципы решения проблем, связанных с построением перспективы, определяя взаимодействие между новыми динамичными пластами, что и приводит к осмыслению перспективы и формы как связанных с некоторым «смыслом» (Arnheim, 2024: 136–137).

### **Понятие «композиционная формула» в теории визуального мышления**

#### **В. И. Жуковского**

Наиболее полно концепция композиционной формулы представлена в теории визуального мышления Владимира Ильича Жуковского, доктора философских наук, одного из ведущих ученых в области истории и теории культуры и искусства, который совместно с доктором философских наук, профессором Даниилом Валентиновичем Пивоваровым и доктором философских наук, профессором Натальей Петровной Копцевой, заложил фундаментальные положения современного изобразительного искусства (Zhukovsky, Pivovarov, Rakhmatullin, 1988; Zhukovsky, Pivovarov, 1991; Zhukovsky, Koptseva, 2004; Zhukovsky, 2004; 2004a; 2010). В основе данной теории лежит концептуальное обоснование процесса художественной коммуникации зрителя с художественным произведением, которое предопределило сложение методики философско-искусствоведческого анализа, активно используемой современными искусствоведами и культурологами при анализе произведений изобразительного искусства, архитектуры и кинематографа (Seredkina, Kistova, Pimenova, 2019; Shurmanova, 2023; Shaposhnikova-Murashova, 2025, Samoryadova, 2026, et al.). Одним из ключевых понятий данной методики является понятие «композиционная формула», содержание которого раскрывается в таких трудах, как «Интеллектуальная визуализация сущности» (1999) В. И. Жу-

ковского и Д.В. Пивоварова, «Пропозиции теории изобразительного искусства» (2004) В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой, «Теория изобразительного искусства» (часть 1) (2004) В.И. Жуковского, «Визуальная сущность религии» (2006) В.И. Жуковского, Н.П. Копцевой, Д.В. Пивоварова, «Теория изобразительного искусства» (2010) В.И. Жуковского.

Понятие «композиционная формула» вводится Владимиром Ильичом применительно к обоснованию специфики композиции художественного образа символического качества. Такой художественный образ, согласно В.И. Жуковскому, присущ только произведениям искусства уровня «шедевр» (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006). Принципиальным их отличием от других произведений является то, что содержание их сюжетного слоя призвано выражать общечеловеческие смыслы, выводя, таким образом, изображенное на уровень философского осмысления аспектов бытия (Zhukovsky, Pivovarov, 1991). Художественными средствами для этого выступают различные знаковые формы, избранные художником и воплощенные в виде композиции художественного уровня материального, индексного, иконического и символического качеств. В качестве первого наглядного изобразительного слоя могут выступать конкретные сюжеты – исторические события, мифологические или библейские образы. Все они выступают, по мысли В.И. Жуковского, своеобразным способом «освещения современности в более широком контексте общечеловеческой эволюции» (Zhukovsky, Pivovarov, 1991: 171). Это тот художественный материал, посредством которого художник материализует нематериальные сущности, имеющие общечеловеческую значимость. В контексте теории визуального мышления Владимира Ильича данные сущности приобретают форму художественной идеи, заложенной художником в произведение искусства.

Таким образом, Владимир Ильич намечает два плана художественного произведения уровня «шедевр»: план изображения и план выражения. Связующим звеном этих

планов выступает композиционная формула, занимающая срединное положение между ними и потому может быть охарактеризована с позиции своей посреднической функции.

Связь композиционной формулы с планом выражения конкретизируется в концепции В.И. Жуковского через наделение композиционной формулы значением «наглядного образа второго слоя идеального плана», где под «вторым слоем» понимается художественная идея произведения, то, что сокрыто за уровнем изображения. Связь композиционной формулы с планом изображения выражается через наделение ее значением «знакового носителя художественной идеи произведения» (Zhukovsky, Pivovarov, 1991: 170). Это позволяет говорить о том, что композиционная формула и художественная идея тесно взаимосвязаны друг с другом как сущность и явление, как изображение и выражение. Композиционная формула не может существовать без художественной идеи, равно как и художественная идея не может существовать вне материализованной композиционной формулы. Данная взаимосвязь художественной идеи и композиционной формулы позволила Владимиру Ильичу определить композиционную формулу в качестве «зримой сущности», где под «сущностью» понимается художественная идея произведения, которая становится «зримой» благодаря композиционной формуле.

Особенностью композиционной формулы является то, что ее качество «зримости» носит умозрительный характер в том смысле, что композиционная формула проявляет себя постепенно в процессе поэтапного раскрытия зрителем-исследователем уровней художественного образа. Наглядной формой композиционной формулы выступает графический знак, который в своем первичном качестве на уровне художественного образа материального качества именуется Владимиром Ильичом «логограммой» (Zhukovsky, 2004). Как показывают результаты проведенных В.И. Жуковским исследований, композиционная формула в своем знаковом качестве может иметь совершенно разную конфигурацию: от формы определенного наглядного предметного образа

и математически выверенных геометрических фигур до более свободной конфигурации. Важно отметить, что одно и то же произведение может одновременно содержать в себе несколько различных по конфигурации композиционных формул, каждая из которых призвана выразить отдельный аспект художественной идеи всего произведения. Обобщая специфику конфигураций композиционной формулы, В.И. Жуковский отмечает, что «число композиционных формул ... достаточно ограничено. Все они – производные от наглядности «кольца», «креста», «треугольника» и «квадрата» (Zhukovsky, 2006: 159).

Ввиду того, что первичной выступает художественная идея, то именно она, по мысли В.И. Жуковского, определяет форму композиционной формулы. Как отмечает ученый, «художественная идея, заключенная в композиционной формуле, в конечном счете определяет внешний вид произведения» (Zhukovsky, Pivovarov, 1991: 170). Это позволяет определить изобразительную чувственно-явленную сторону художественного произведения в ее вторичном качестве по отношению к художественной идее и, соответственно, к композиционной формуле как внешней «оболочке» художественной идеи. Именно в этой логике, по замечанию В.И. Жуковского, создает свои художественные произведения художник. Для художника первична идея, которой он подчиняет изобразительную сторону своего произведения. Однако для зрителя, в том числе зрителя-исследователя, изучающего художественную идею произведения, в своем первичном качестве выступает чувственно-явленная сторона произведения, его красочные формы и фон, через анализ которых он поэтапно выявляет композиционную формулу и через нее формализует художественную идею, первооснову художественного произведения. Это принципиально важный момент в методике философско-искусствоведческого анализа, обуславливающий методологическую значимость и необходимость поэтапного изучения красочных форм и фона художественного произведения как отдель-

ных элементов, составляющих в своей совокупности целостность композиционной формулы и, соответственно, позволяющих выявить суть заложенной в произведении художественной идеи, воплощенной в виде художественного образа.

Следующий аспект, с позиции которого раскрывается В.И. Жуковским понятие «композиционная формула», связан с концептом «моста». Данный концепт конкретизирует посредническую функцию композиционной формулы как «моста», связывающего между собой материальный, индексный, иконический и символический уровни художественного образа. Кроме того, композиционная формула осмысливается Владимиром Ильичом в космоцентрическом качестве, как то, посредством чего символически возможно восстановить религиозную связь конечного с бесконечным (Zhukovsky, 2006). Геометрические формы композиционной формулы в этом случае признаются в качестве наиболее универсального и общезначимого языка художественной коммуникации, позволяющего осуществить умозрительный процесс взаимооборачивания единичного и всеобщего, и тем самым проявить космоцентрическую религиозность художественного произведения.

Относительно *методики обнаружения композиционной формулы и ее символической интерпретации* Владимир Ильич отмечает, что «созерцание зримой сущности» имеет *спиралевидный характер* ввиду того, что художественная идея произведения проявляется и осознается зрителем постепенно, по мере кристаллизации значений знаково-символических форм художественного произведения, их проверки на каждом отдельном этапе художественной коммуникации, а также в процессе «наложения на смысловые переживания зрителя» (Zhukovsky, Pivovarov, 1991: 172). Это обуславливает значимость поэтапного раскрытия зрителем-исследователем умозрительных «слоев» композиции художественного произведения, результатом которого выступает композиционная формула в ее символическом качестве. Как подчеркивает В.И. Жуковский, в этом качестве

композиционная формула требует своей «рациональной обработки» как самостоятельный объект исследования, который, с одной стороны, базируется на краско-формах материального, индексного и иконолического статусов, воплощающих собой изобразительно-сюжетный уровень художественного произведения, с другой стороны, представляет собой умозрительный «продукт» визуального мышления зрителя, заключающий в себе художественную идею произведения. Его рациональная обработка, как показывают результаты исследований ученого, может быть осуществлена с помощью привлечения текстов как самого художника, так и его современников, например, философских текстов или дневниковых записей, которые содержат в себе определенные ориентиры для интерпретации композиционной формулы в ее символическом значении. В.И. Жуковский отмечает, что «познание символического смысла композиционной формулы предполагает, что единичное, особенное предстает как аспект бытия» (Zhukovsky, Pivovarov, 1998: 215). Поэтому в процессе осмысления сути композиционной формулы важным признается умение видеть за единичным выражение всеобщего – аспекта бытия, связывающего конечного человека-зрителя с бесконечным абсолютным началом, воплощающим собой первооснову бытия в целом.

Анализ результатов исследований произведений мирового искусства Владимира Ильича (Zhukovsky, Pivovarov, 1991; Zhukovsky, 2006) позволяет выделить два ключевых *методологических принципа*, обуславливающих стратегию выявления композиционной формулы художественного произведения.

Одним из важнейших можно назвать *принцип соотнесенности*. Данный принцип раскрывается через возможность обнаружения зрителем-исследователем в процессе художественной коммуникации с произведением визуальных *противоречий, искажений или погрешностей* по отношению, например, к существующей традиции, общепринятому подходу или литературному первоисточнику. По замечанию В.И. Жу-

ковского, подобного рода визуальные противоречия первого слоя умозрительного плана произведения допускаются художниками *сознательно* с целью предоставления возможности зрителю проникнуть в более глубокий содержательный второй нематериальный план произведения (Zhukovsky, Pivovarov, 1991).

Следующий принцип может быть определен как *поисковый принцип*, предполагающий определение зрителем-исследователем информационно емких участков художественного произведения, своеобразных «меток-индексов», фиксирующих на себе в большей степени взгляд зрителя. Именно их умозрительная интеграция зрителем-исследователем будет представлять собой композиционную формулу, которая подчинена общему замыслу художественного произведения.

Поиск подобного рода композиционных формул возможен также через умозрительную реконструкцию зрителем-исследователем начального этапа процесса создания художником композиции художественного произведения, связанного с разработкой композиции художественного образа именно материального качества. Данный прием применил, в частности, В.И. Жуковский при анализе композиционной формулы иконы «Троица» Андрея Рублева (Zhukovsky, Pivovarov, 1991). Он разложил с математической точностью процесс разработки Андреем Рублевым композиции художественного образа материального качества иконы, таким образом показав, что именно на начальном этапе создания художественного произведения закладывается основа композиционной формулы.

## Заключение

Проведенный анализ концепций визуального мышления Р. Арнхейма и В.И. Жуковского позволяет рассматривать понятие «композиционная формула» как одно из ключевых понятий теории современного искусства, определяющих общемировоззренческий потенциал художественных произведений, а также методику философско-искусствоведческого анализа в современной

практике научных исследований произведений изобразительного искусства.

Анализ теории визуального мышления Р. Арнхейма показал, что проблема структурирования визуального образа получила последовательное осмысление в рамках психологии искусства еще в середине XX века. Концепции «перцептивных понятий», «динамического равновесия» и «силовых линий» ученого заложили определенную концептуальную основу специфики визуального мышления. В концептуальном плане В.И. Жуковский расширяет и углубляет данную теорию, выводя анализ композиции за пределы психологии восприятия в область философского и символического осмысления художественного произведения, а также путем введения понятия «композиционная формула» применительно к художественно-

му образу символического качества в произведениях уровня «шедевр».

Композиционная формула в концепции В.И. Жуковского выступает не просто инструментом формального анализа, но «зримой сущностью», в которой воплощается художественная идея, несущая в себе общечеловеческое и космоцентрическое содержание. Именно это делает данное понятие незаменимым при изучении произведений уровня «шедевр», в которых формальная организация визуального материала неотделима от глубинных смысловых пластов. Это наделяет понятие «композиционная формула» методологической значимостью и перспективностью в изучении закономерностей развития культуры и искусства, а также знаково-символических форм художественных произведений.

### Список литературы / References

- Arnheim R. V zashchitu vizual'nogo myshleniya. In: *Novye ocherki po psikhologii iskusstva*, M., Prometej. 1994. 153–173.
- Arnheim R. *Visual Thinking*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969.
- Arnheim R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie*. M., «Arhitektura-S», 2024. 392.
- Arnheim R. *Novye ocherki po psikhologii iskusstva*. M., Prometei, 1994. 352.
- Baranov G. S. *Ponyatie i obraz v strukture sotsial'noi teorii*. Tomsk. Izdatel'stvo Tomskogo universiteta. 1991. 172.
- Coegnarts M. Art and embodied knowledge: the bodily basis of aesthetic cognitivism. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2025, 83(3), 197–210.
- Ermakov T. K. Problema realizma v videoigrakh: agentivnost' iskusstvennogo intellekta v rossiiskikh videoigrakh 2000-kh godov. In: *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta*. 2026. 7(2). 50–58. EDN EYJGLO.
- Ermakov T. K., Gomonov I. S. Netsifrovoy iskusstvennyi intellekt: praktiki konstruirovaniya antagonista v nastol'nykh igrakh. In: *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta*. 2025. 6(4). 72–80. EDN WXZUTQ.
- Gart A. A. Igrovye i interaktivnye sredy kak sredstvo realizatsii inklyuzivnogo obucheniya. In: *Laboratoriya igr*. 2026. 1(1). 6–13. EDN IUTOKC.
- Green E. J. Perceptual constancy and perceptual representation. In: *Analytic Philosophy*, 2024, 65(4), 473–513.
- Kholodkova L. M. Interaktivnoe kino v videoigrakh: zhanrovaya kharakteristika. In: *Laboratoriya igr*. 2026. 1(2). 6–14. EDN JVWCEH.
- Koptseva N. P. Kompozitsionnaya (ne-)formula: zritel' (retsipient) i khudozhnik (master) kak «filomatiki». Chast' 2.2. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*. 2026. 5(1). 8–29. DOI 10.31804/2782–4926–2026–8–29. EDN VMJCFR.
- Kvashnina Yu. V. Vliyanie gosudarstvennoi kul'turnoi politiki SSSR na razvitie samodeyatelnogo khudozhestvennogo tvorchestva korennykh malochislennykh narodov Severa. In: *Severnye Arkhivy i Ehkspeditsii*. 2023. 7(2). 43–49. EDN GGQLDL.
- Lebedeva V. O. Troitse-Sergieva lavra: formirovanie arkhitekturnogo ansamblya. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost'*. 2026. 5(2). 68–74. DOI 10.31804/2782–540X-2026–5–2–68–74. EDN QFNEYM.
- Lektorskii V. A. *Sub"ekt. Ob"ekt. Poznanie*. M., 1980. 358.

- Lipps Th. *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*. Hamburg; Leipzig: Voss, 1903–1906.
- Lisavina E. P., Smolina M. G. Izmenenie kharaktera dialoga zritelya s proizvedeniem izobrazitel'nogo iskusstva v prostranstve virtual'noi kartinnoi galerei. In: *Tsifrovizatsiya*. 2023. 4(3). 27–32. EDN ZFEILX.
- Pimenova N. N. Kul'turologiya arkhitektury: issledovatel'skaya programma. In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal*. 2025. 9(3). 137–147. EDN VMOGDV.
- Pimenova N. N. Obrazy arkhitektury F. Khundertvassera: filosofsko-iskusstvovedcheskii analiz zhilogo kompleksa val'dspiral' v Darmshtadte. In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal*. 2025a. 9(4). 61–71. EDN KCRKFH.
- Pimenova N. N. Vizual'naya antropologiya Afriki: fil'm «Yaguar» Zh. Rusha. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost'*. 2026. 5(1). 86–95. DOI 10.31804/2782–540X-2026–5–1–86–95. EDN UZGJWI.
- Poulaki M. A Gestalt Theory for 'Disorder': From Arnheim's Ordered Chaos to Brambilla's Entropic Art. In: *Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal*, 2022, 22(38), 55–67.
- Samoryadova Ya. I. Obrazovatel'nyj potencial hudozhestvennoj kul'tury (na analize fil'ma «russkij kovcheg» A. Sokurova). In: *Sibirskij iskusstvovedcheskij zhurnal*, 2026, 5(1), 111–120.
- Seredkina N. N., Kistova A. V., Pimenova N. N. Tri kartiny Edvarda Munka: filosofsko-iskusstvovedcheskij analiz cikla «Friz zhizni». In: *Sibirskij antropologicheskii zhurnal*, 2019, 3(4), 49–64.
- Sertakova E. A. Metodika kul'turologicheskogo issledovaniya proizvedeniya dokumental'nogo kinematografa kak kontsepta pamyati (khudozhestvennye znaki kak «telo» ideala kul'tury). In: *Severnye Arkhivy i Ehkspeditsii*. 2025. 9(4). 117–128. EDN VPTFRG.
- Shaposhnikova-Murashova G. A. Filosofsko-iskusstvovedcheskij analiz kartiny «Mat' Lemminkya-jnena» Akseli Gallen-Kallely. In: *Iskusstvo Evrazii*, 2025, 4(39), 240–253.
- Shurmanova A. A. Filosofsko-iskusstvovedcheskij analiz kartiny «Igroki v karty» Polya Sezanna. In: *Sibirskij iskusstvovedcheskij zhurnal*, 2023, 2(3), 20–32.
- Starko E. A., Koptseva N. P. Tvorchestvo Yaei Kusamy kak reprezentant sovremennoi khudozhestvennoj kul'tury Yaponii. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost'*. 2022. 1(1). 39–48. DOI 10.31804/2782–540X-2022–1–1–39–48. EDN IGPWDX.
- Stepanov S. V. Ikonografiya Aleksandra Nevskogo kak vizual'naya reprezentatsiya smeny kul'turnoi identichnosti: analiz zhitiinoi ikony XVII veka i mernoj ikony XIX veka. In: *Tsifrovizatsiya*. 2026. 7(2). 64–76. DOI 10.37993/2712–8733–2026–7–2–64–76. EDN XEAYOY.
- Tarasova M. V. Proekt Kapitoliya: arkhitekturnoe tvorchestvo Mikelandzhelo Buonarroti. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*. 2025. 4(2). 29–39. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–2–29–39. EDN UXIYOJ.
- Varburg A. *Velikoe pereselenie obrazov: Issledovanie po istorii i psikhologii vozrozhdeniya antichnosti*. St. Petersburg, Izdatel'skij dom «Azbuka». 2008, 384.
- Vischer R. *Ueber das optische Formgefuehl. Ein Beitrag zur Aesthetik*. 1873. 49.
- Vygotskij L. S. *Psikhologiya iskusstva. Analiz esteticheskoy reakcii*. M., Pedagogika. 1997, 224.
- Zhukovsky V. I., Koptseva N. P. *Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva*. Krasnoyarsk: Krasnoyarskiy gosudarstvennyy universitet, 2004. 265.
- Zhukovsky V. I., Koptseva N. P., Pivovarov D. V. *Vizual'naya sushchnost' religii*. Krasnoyarsk: Krasnoyarskiy gosudarstvennyy universitet, 2006. 460.
- Zhukovsky V. I. *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva*. SPb., Aletejya, 2010. 412.
- Zhukovsky V. I. *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva: teksty lekcij*. Ch. 1. Krasnoyarsk, KGU, 2004. 170.
- Zhukovsky V. I. *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva: teksty lekcij*. CH. 2. Krasnoyarsk, KGU, 2004. 198.
- Zhukovsky V. I., Pivovarov D. V. *Zrimaya sushchnost' (vizual'noe myshlenie v izobrazitel'nom iskusstve)*. Sverdlovsk, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 1991. 284.
- Zhukovsky V. I., Pivovarov D. V., Rakhmatullin R. Yu. *Vizual'noe myshlenie v strukture nauchnogo poznaniya*. Krasnoyarsk: Krasnoyarskii gosudarstvennyy universitet, 1988. 184.
- Zinchenko V. P. *Obraz i deyatel'nost'*. Moskva: Institut prakticheskoi psikhologii; Voronezh: MODE-HK, 1997. 608.
- Zinchenko V. P., Munipov V. M., Gordon V. M. Issledovanie vizual'nogo myshleniya. In: *Voprosy psikhologii*. 1973. 2. 3–14.

EDN: QRZXT  
УДК 745.51(571.51–25)

## A Collection of Works by V.I. Zhukovsky “Vyakushki”

Anastasia V. Kistova<sup>a,\*</sup>, Ekaterina A. Sertakova<sup>a</sup>  
and Sofia I. Yuferova<sup>a</sup>

<sup>a</sup>*Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

<sup>b</sup>*Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 15.06.2026, received in revised form 13.07.2026, accepted 07.08.2026

**Abstract.** This article examines Vladimir Zhukovsky’s collection of graphic works, “Vyakushki.” Vladimir Zhukovsky is a contemporary Krasnoyarsk artist whose work harmoniously combines original art theory and the practice of producing astonishing works of art. The artist skillfully works with both traditional artistic materials and unusual objects, combining the visual and verbal, revealing new meanings for familiar concepts in numerous art objects, graphic works, installations, and more. The “Vyakushki” collection is made of paper with colored pencils. It was published in the “CHEK” album in 2012, along with the “Bunchala” and “Duryndy” collections. Drawing on definitions of several concepts in V.I. Dahl’s dictionary, Vladimir Zhukovsky created “Vyakushki.” In these seemingly simple drawings, in various poetic forms, lie philosophical reflections on life as a moment between being and non-being.

**Keywords:** contemporary art, Vladimir Zhukovsky, artist, graphic works, verbal and visual formulas, collection, Vyakushki.

Research area: Theory and History of Culture, Art (Cultural Studies).

Citation: Kistova A. V., Sertakova E. A., Yuferova S. I. A Collection of Works by V.I. Zhukovsky “Vyakushki”. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1880–1889. EDN: QRZXT



## Коллекция произведений В.И. Жуковского «Вякушки»

А.В. Кистова<sup>а, 6</sup>, Е.А. Сертакова<sup>а</sup>, С.И. Юферова<sup>а</sup>

<sup>а</sup> Сибирский федеральный университет

Российская Федерация, Красноярск

<sup>6</sup> Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

Российская Федерация, Красноярск

**Аннотация.** Данная статья посвящена рассмотрению коллекции графических произведений Владимира Жуковского «Вякушки». Владимир Жуковский – современный красноярский философ и художник, творчество которого гармонично связывает оригинальную теорию искусства и практику производства удивительных творческих работ. Мастер искусно работает как с традиционными для искусства материалами, так и необычными вещами, сочетает визуальное с вербальным, раскрывая новые смыслы известных понятий в многочисленных арт-объектах, графических работах, инсталляциях и т.д. Коллекция «Вякушки» сделана из бумаги с применением цветных карандашей. Она была опубликована в альбоме «ЧЕК» в 2012 году совместно с коллекциями «Бунчала» и «Дурынды». Опираясь на определения ряда понятий в словаре В.И. Даля, Владимир Жуковский создал «Вякушки», в которых за простыми, на первый взгляд, рисунками в разных поэтических формах скрываются философские размышления о жизни как мгновении между бытием и небытием.

**Ключевые слова:** современное искусство, Владимир Жуковский, художник-философ, графические опусы, вербальные и визуальные формулы, коллекция, Вякушки.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология).

Цитирование: Кистова А. В., Сертакова Е. А., Юферова С. И. Коллекция произведений В.И. Жуковского «Вякушки». *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1880–1889. EDN: QRZXBT

### Введение

Творчество Владимира Ильича Жуковского, красноярского художника, искусствоведа, философа, педагога, являет собой пример синтеза уже существующих традиций и новых форм художественного выражения. Творческий путь Владимира Ильича Жуковского начался в 1970-х годах, и с тех пор в его произведениях прочно обосновались мотивы двойственности, пограничности и взаимодействия – художника и художественного материала, мужского и женского, бесконечного и конечного. Многие произведения художника являют собой арт-объекты, созданные из материалов, традиционно не считающихся художественными, среди которых – окрашенные трубы, пуговицы, гвозди. Использование

необычного и разнообразного материала в сочетании с глубокими философскими высказываниями, лежащими в основании каждой работы, подчеркивает ту инновационность, которой отмечено творчество этого автора.

В.И. Жуковский, будучи не только художником, но и ученым, совместно с Н.П. Копцевой, доктором философских наук, заведующей кафедрой культурологии и искусствоведения Сибирского федерального университета, исследовал практические аспекты восприятия искусства, взаимодействия произведения искусства со зрителем. Разработанная авторами теория стала методологическим основанием для последующих исследований, сосредоточенных на коммуникации зрителя и произведения искусства (Koptseva, 2025a, b, 2026;

Smolina, 2025). Немаловажно, что глубокое понимание различных аспектов этой коммуникации нашло свое отражение и в художественных произведениях В.И. Жуковского – все они обладают той самой «заразительностью», что неизменно привлекает зрителя и искушает его вступить в диалог.

Данная статья посвящена изучению коллекции произведений В.И. Жуковского, вошедшей в альбом «Чек» и носящей название «Вякушки» (Zhukovsky, 2012). Творчество В.И. Жуковского уже неоднократно попадало в фокус исследовательского внимания, однако коллекция «Вякушки» не получила осмысления в научных публикациях. Тем не менее она является уникальным опытом автора по сплаву вербального и визуального, результатом которого стала череда ярких и самобытных графических образов.

### Обзор исследовательской литературы

Все чаще в центре внимания исследователей оказывается современное искусство в целом и региональное современное искусство в частности. Изучение различных явлений, включенных в контекст современного искусства, происходит в том числе с помощью методологии, разработанной В.И. Жуковским и Н.П. Копцевой.

Творчество Владимира Ильича Жуковского получило свое осмысление прежде всего в работах ученых кафедры культурологии и искусствоведения Сибирского федерального университета. Например, в статье М.В. Тарасовой творчество В.И. Жуковского определяется как паломничество, то есть путешествие с целью духовного очищения (Tarasova, 2025). В статье А.А. Ситниковой, созданной в соавторстве с Л.Н. Жуковской, рассматриваются закономерности и особенности творчества художника. Авторы подчеркивают, что для творчества В.И. Жуковского определяющим является стремление «визуализировать сущность», что, например, представлено в альбоме «Визуализация избранных мудростей Екклесиаста» (Sitnikova, Zhukovskaya, 2015).

Научные публикации самого В.И. Жуковского также представляют один из важнейших ресурсов для исследования его

творчества. Таким образом, в статье «Сущностный характер произведения изобразительного искусства» автор раскрывает понятие «произведение искусства» как идеальное отношение между человеком и Абсолютом (Zhukovsky, 2015a, b). Процессу создания произведения искусства посвящена статья «Произведение искусства как плод игры-отношения художника и художественного материала». В.И. Жуковский определяет создание произведения как игру, разворачивающуюся между мастером и художественным материалом, в ходе которой художественный материал является для художника знаком Абсолюта (Zhukovsky, 2013). Уникальным свойствам художника и художественного материала, вступающих в творческие отношения друг с другом, посвящена публикация В.И. Жуковского «Творческий диалог художника и художественного материала сквозь призму искусственности, искусности и искуса». Эти уникальные свойства вынесены в название статьи – искусственность, искусность и искус, – и они присущи обоим участникам диалога-отношения, в котором рождается произведение искусства (Zhukovsky, 2015c).

Также ценнейшими источниками, посвященными творчеству В.И. Жуковского, являются видеозаписи творческих встреч с художником. В ходе данных встреч В.И. Жуковский рассуждает о собственном творчестве, об искусстве, отвечает на вопросы зрителей. Так, например, в ходе встречи в библиотеке Сибирского федерального университета в ноябре 2023 года В.И. Жуковский провел аналогию между центральным образом постоянно варящего волшебного горшочка из сказки «Сладкая каша» и самим собой: «Никто не знает, как остановить то, что делает этот горшочек. Вот со мной именно такое дело» (Zhukovsky, 2023). Также на данных встречах В.И. Жуковский неоднократно подчеркивал то удовольствие, которое ему как художнику доставляет работа с закрытыми глазами, как бы передача права кому-то «я-не-я», кто лучше знает, что делать (Zhukovsky, 2026).

Несмотря на явную самобытность творчества автора, произведения В.И. Жу-

ковского рассматриваются в том числе в контексте современного искусства. А.А. Ситникова рассматривает творчество В.И. Жуковского как часть неофициального искусства Красноярска (Sitnikova, 2024a). Она также приводит произведения В.И. Жуковского 1990-х гг. в качестве примера искусства, обращающегося к религиозным темам после длительного отчуждения советского искусства от религиозности (Sitnikova, 2024b, 2025).

Несмотря на уже наличествующие научные публикации, исследующие как педагогическую, так и творческую деятельность В.И. Жуковского, далеко не все произведения автора были изучены и представлены в научной литературе. В частности, не исследована коллекция «Вякушки».

### Методология

В данной статье методологической базой выступают положения современной теории искусства, разработанные красноярскими учеными В.И. Жуковским и Н.П. Копцевой (Zhukovsky, Koptseva, 2004; Zhukovsky, 2011a, b). Произведение искусства в данной теории трактуется как концептуальный стержень художественной культуры. Взаимодействие с ним человека-зрителя позволяет увидеть раскрытие художественного образа на разных уровнях (от материального статуса до символического) и, соответственно, выявить многогранные смыслы произведения. Анализ произведений искусства, опирающийся на методологию В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой, доказал свою эффективность во многих исследованиях (Shpak, 2023; Koptseva et al, 2024; Gomez, Pimenova, 2025; Ermakov, 2025; Pimenova, 2025, 2026; Shkel'tina, 2026).

В качестве исследовательского материала были выбраны произведения из коллекции Владимира Ильича Жуковского «Вякушки», опубликованные в альбоме «Чек» в 2021 году.

### Основная часть

Коллекция «Вякушки» представляет собой графические работы, созданные

на обычной писчей бумаге формата А4 (21х29,7 см) с помощью цветных карандашей. Коллекция состоит из 28 рисунков, представленных в заданной автором последовательности, так как коллекция опубликована в альбоме.

Первое изображение представляет собой обложку всей коллекции, соединяя яркие цветовые пятна и линии со словом «вякушки», написанным шесть раз цветными же карандашами поверх цветных пространств (рис. 1). При этом цветные поля имеют то прямоугольную форму, созданную мощными горизонтальными или вертикальными цветными штрихами, то овальную, созданную с помощью непрерывного кругового штриха-линии, небрежно «наматывающего круги» и создающего визуальные знаки клубков разных размеров и цветов. Шесть раз написанное слово «вякушки» тоже изменчиво. Центр листа формируют два его варианта, написанные печатными буквами так, что вертикально расположенные «вякушки» пересекаются горизонтальными «вякушками» в буквах «к» и «у» так, что единое понятие «вякушки» распадается по горизонтали и вертика-



Рис. 1. Обложка коллекции «Вякушки»

Fig. 1. Oblozhka kolektsii «Vyakushki»

ли на «вяк», «ку» и «ушки». Это разделение подчеркивается цветовыми полями, поверх которых написаны эти слова.

В итоге обложка коллекции представляет собой визуальный знак столбца-указателя, вертикаль которого имеет фиолетовый цвет, обрамленный желтым контуром, и пересекает собой все пространство листа от низа до верха. Горизонтальные таблички-указатели полностью желтого цвета расположены одна над другой, но развернуты в противоположные стороны, образуя тем самым форму креста. Написанные печатными буквами слова внутри этих полей имеют ярко-синий на фиолетовом и зеленый на желтом цвета, что еще сильнее акцентирует смысловое разделение слова «вякушки» на «вяк», «ку» и «ушки». Овальные же цветные формы расположены в четырех пространствах между крестовиной основного заголовка, занимая собой почти все свободное пространство листа. На фоне этих разных по размеру и цветам овалов написаны четыре варианта слова «вякушки», но написаны они уже в сочетании печатных и прописных букв, располагаясь то вертикально, то горизонтально, то по диагонали.

Такая обложка визуализирует общий смысл всей коллекции, который очень кратко и ясно описал в предисловии к альбому сам автор: «Коллекция «Вякушки» – это интегральные вязанки моих словесно оформленных выдумок с моими же графически мечеными опусами» (Zhukovsky, 2012). Название коллекции выбрано случайно. Владимир Ильич обращается к словарю В.И. Даля: «... в русском языке слово «вякать» прилагалось к разговору вялому, протяжному, с заиканием. С другой стороны, словом «вякать» обозначалось разнесение пустых вестей, пустословие, болтание вздор, пустомелие. Еще одно значение слова «вякать» – голосисто кричать, визжать, надоедать голосом» (Zhukovsky, 2012).

Обложка настраивает зрителя-читателя на игровой лад, заранее демонстрируя условную легкость и небрежность «вякушек», их разнообразие и выдуманный характер, построенный на сочетании словесных и ви-

зуальных сказок, но одновременно ясно выступающий как основа крест предвещает глубокий и серьезный разговор о смысле жизни, о конечности человека и бесконечности Абсолюта.

В коллекции представлено два варианта работы со словом – повествование и поэтическое словообразование. Повествование разворачивается в кратком описании сюжета сказки, часто имеющей поучительный и одновременно ироничный смысл. Поэтическое словообразование построено на игре слов и смыслов и часто представляет собой краткие словосочетания с рифмой. Встречаются в коллекции и образы, сочетающие повествование и рифму. Например: «Торт от себя куски отрезает. С аппетитом их съедает». Героями этих вербально-графических опусов становятся совершенно разные персонажи: птицы, животные, люди, торт, кухонный кран, окошко, лук, дырка, язык и др. Буквально все оживает и начинает рассказывать свои истории под внимательным взглядом автора и зрителя.

В качестве репрезентантов коллекции в данной статье будут рассмотрены максимально противоположные принципы интеграции слова и визуального знака – повествование и поэтическое словообразование.

Графический лист «Кухонный кран постоянно течет» представляет собой в вербальном аспекте рассказ о смысле жизни кухонного крана: «Кухонный кран постоянно течет. Он уверен, что смысл его жизни – сливать воедино водопроводную воду с водами мирового океана» (рис. 2).

Визуально лист организован ярким изображением кухонного крана, представляющего собой единое целое с водопроводной трубой. Он изображен горизонтально в верхнем левом углу листа с помощью множества мощных штрихов коричнево-рыжего и желтого цветов. Эти штрихи имеют несколько направлений: горизонтальное, диагонально-дуговое, вертикальное, как будто визуализируя внутреннюю динамику крана с мощным всплеском в районе вентиля и общим устремлением по дуге вниз к геометрическому центру листа. Вентиль изображен с четырьмя петлями-лепестками черного

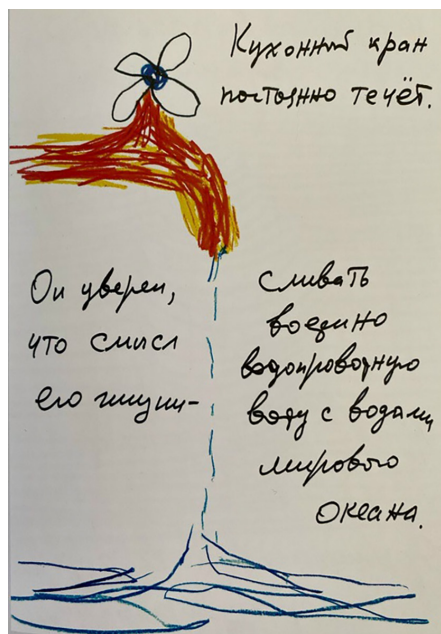


Рис. 2. Страница 4  
«Кухонный кран постоянно течет»

Fig. 2. Page 4 «Kuxonny'j kran postoyanno techet»

цвета и с синим кругом-клубком посередине. Из носика крана вниз по центральной вертикали листа изображена изливающаяся прерывистая тонкая струйка воды голубого цвета. Эта струйка-пунктир делит графическое изображение на две равные вертикальные части, в которых расположен основной текст истории крана. В нижней части листа эта струйка-пунктир смешивается с мощными синими штрихами, заполняющими нижнюю горизонталь листа и обозначающими «воды мирового океана». В том месте, где струйка из крана соединяется с «водами мирового океана», синие штрихи обозначают всплеск двумя хорошо видимыми дугообразными линиями.

Вербальный текст написан черным цветом в сочетании печатных и прописных букв и расположен в пустых пространствах листа. Так, фраза «Кухонный кран постоянно течет» расположена в верхнем правом углу, как бы продолжая регистр вентиля кухонного крана. Часть второй длинной фразы «Он уверен, что смысл его жизни —» находится в левой части от тонкой струйки-

пунктира и разбита на три строки по вертикали, другая часть этой фразы «сливать воедино водопроводную воду с водами мирового океана» написана в правой части от струйки-пунктира и занимает шесть строк по вертикали, причем слова «мирового океана» расположены прямо над графическим изображением этих самых вод и написаны более крупными, чем предыдущие строки этой части фразы.

В целом рисунок выглядит небрежным, энергичным, простым и ясным. Таким же является и вербальный текст, написанный неровным, но характерным почерком. Изображение водопроводного крана с вентиля-цветком, одновременно похожим на пропеллер, создает впечатление героя-романтика, а не простого функционального устройства для водоснабжения кухни. Написание фразы с явным выделением слов «смысл жизни» и «мирового океана» подчеркивает героико-романтический сюжет художественного целого, в котором кухонный кран в нарушение всех законов гравитации и инженерии превращается в летающий аппарат, а «воды мирового океана» как будто устремляются вверх навстречу струйке-пунктиру, поднимаясь по ней к носу крана и наполняя сердцевину его цветка-вентиля своей синевой. И все это действие одновременно по-детски простое и по-философски глубокое возможно лишь в мире, где зритель, как ребенок, верит в чудеса и видит смысл, скрывающийся за обыденными и простыми вещами.

Графическое произведение «Окошко-ва оконница — бес сонница» как и другие работы в коллекции построено на синтезе словесного и визуального начал (Zhigaeva, 2024) (рис. 3). Слова оформляют лист, а визуальный образ раскрывает смысл слов более глубоко и многогранно.

В отличие от предыдущей работы Владимир Жуковский играет со словами и словообразованием, производя краткие, но выразительные фразы / словесные формулы.

Данная формула складывается из трех слов. Но так как бессонница разрывается нарисованной фигурой, фактически мы имеем четыре слова.



Рис. 3. Страница 3  
«Окошкова оконница – бес сонница»

Fig. 3. Page 3  
«Okoshkova okonnitsa – bes sonnitsa»

Выражение «Окошкова оконница» оформляет верхнюю часть бумажного листа, превращаясь в визуальное оформление верхнего элемента профиля оконной рамы. Оба слова происходят из единого корня «окно». Одно из них обозначает существительное – существующую вещь, а именно часть окна – стеклянные оконца в раме-переплете, второе – притяжательное прилагательное, оно указывает на принадлежность оконницы окошку и, соответственно, ее зависимость от окошка.

В этимологическом словаре происхождение слова «окно» связывают с понятием око – глаз. Для дома окна подобно глазам – они смотрят в мир и способствуют проникновению в дом света.

В словаре В. И. Даля подробно разобрано слово окно (оно же окошко) как проем или дыра в стене для света. Разбирая словоупотребления данного слова, составитель словаря отметил существование красного окна, косячатого и с оконницею – передне-

го окна у красного угла или же украшенного более прочих резьбой (Dal', 2006). Исследователь также отметил, что слово «окно» широко вошло в широкое употребление, вошло в пословицы и поговорки, став частью народной мудрости. Например, «Бог даст, так и в окошко подаст», «В окно подать – Богу подать», «Придет солнышко и к нашим окошечкам» и т.д. Многие поговорки связаны с позитивным использованием слова, они говорят про свет и открывающийся через окна мир.

Нижняя граница листа сформирована разбитым на две части словом «бессонница» – болезненным нарушением сна, несущем страдание. Также данное состояние описывается в словаре как невольное бдение.

Словообразование данного понятия связано с префиксом «бес-», корнем «сон» и суффиксом «-ница», который обозначает существительное (явление или состояние).

Бес- как префикс указывает на отсутствие чего-либо, но так как он разорван со словом и стоит отдельно, его можно также рассматривать как существительное «бес» – злобное, бесплотное существо, черт, нечистый, злой дух, морока и т.д. Беситься – значит выходить из себя, неистовствовать, сходить с ума, терять рассудок.

Сонница – производное от сна – состояния отдыха тела. Огромное количество поговорок сообщают о необходимости сна как залога нормального существования. Например: «Головная боль сном проходит», «Сон утешитель нужных», «Сон милее отца и матери», «Добро и во сне хорошо» и т.д. Поговорки про кошмары также встречаются, но, как правило, они построены на идее утешения: «Страшен сон, да милостив Бог».

В вербальном выражении «Окошкова оконница – бес сонница» используются разные выразительные средства: аллитерация, ассонанс, метонимия, которые придают тексту поэтическую мелодичность, ритмичность и эмоциональный окрас. Уже в самом выражении с помощью метонимии возникает яркий визуальный эффект, который усиливается центральной иллюстрацией на листе.

Словесная формула отображена Владимиром Жуковским в формуле визуальной.

В рамках текста как в раме окна, за которым открывается ночная тьма, изображен силуэт человеческой фигуры. Силуэт условен. Пол, возраст, внешние черты и внутренние характеристики не имеют значения. Смотрит ли человек в окно или стоит к окну спиной, вглядываясь в комнату – также не понятно. Двойственность и пограничное состояние героя в данной работе показаны несколькими штрихами фиолетового карандаша. Сочетание черного и фиолетового создает глубокий, драматичный и при этом мистический образ. Недаром фиолетовый, полученный из сочетания красного и синего, в готике считался цветом нереального, мистического света, проникающего в тело храма извне.

В данном случае мы также наблюдаем витраж, соединяющий в себе стекла, разнообразные цвета и образы, отсылающие к сюжетам истории христианской веры. Данную аналогию можно провести по следующим основаниям:

- Формат листа вертикальный. В готике вертикализм линий считается концептуальной основой в строительстве храма;
- Основу окна и остов тела человека составляет явный крест рамы, он же самый светлый в композиции;
- Фигура человека прозрачна, как и стекла окон, из-за чего все сливается в единую гибридную композицию;
- Тело не имеет явных выраженных конечностей, форма скорее визуализирует форму, в которой представлена человеческая душа;
- Душа человека обозначена фиолетовым цветом – в ней есть сочетание синего (небесного) и красного (земного) начал.

Таким образом, фигура человека становится окном, проявляющим нечто нереальное на наших глазах. Ночное бдение, воспринимаемое на уровне слов как тяжелое испытание бесом, мука бдения и болезненное страдание, в визуальном образе проявляет крест души героя. С одной стороны, распиная его между явью и сном, между жизнью и смертью (в словоупотреблении

о смерти часто говорят как о вечном сне), а с другой – давая спасение через страдание и утешение, где законная тьма, преломляясь через оконца, проявляет святость души и надежду на то, что за распятием, как за ночью утро, всегда приходит Воскресение.

### Заключение

Коллекция «Вякушки» репрезентативна для понимания творчества Владимира Жуковского, в котором визуализация сущности в чувственно-явленных формах произведения искусства является концептуальной основой. Серия «Вякушки» состоит из графических плоскостных композиций, ключевые мотивы в которых представлены в синтезе словесного и визуального начал. Слова оформляют лист, а визуальный образ раскрывает смысл слов более глубоко и многогранно. Рисунки цветными карандашами на бумаге позволяют, с одной стороны, рассматривать творчество как неотъемлемый процесс в жизни любого человека, начиная с детства, с другой – несмотря на всю простоту, раскрывают сложный механизм для познания и рефлексии своей жизни.

В коллекции представлено два разных варианта работы со словом – повествование и поэтическое словообразование. Первый вариант представляет собой короткие сказки с поучительными и ироничными смыслами. Второй вариант – поэтическую и интеллектуальную игру слов и смыслов, открывающую неочевидные грани этого мира и повседневных явлений. Зрителю-читателю предлагается увлекательная игра в шарады и сказкосочинительство, заражающая его авторским взглядом на мир, умеющим видеть неочевидные, но жизненно важные смыслы этой «странной занозы между небытием и небытием, именуемой жизнью» (Zhukovsky, 2012).

«Вякушки» хоть и обозначают «пустословие», «вздор» и т.д. в изначальном словарном определении «вякать», благодаря визуальным образам в ходе игрового отношения со зрителем преобразуются в избранные мудрости о бытии и небытии, о жизни и ее смыслах.

## Список литературы / References

- Dal' V.I. Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka. V 4 tomakh. M.: RIPOL klassik, 2006. Access mode: <https://slovardalja.net/>
- Ermakov T.K. Post-internet iskusstvo: logika vzaimodeystviya tsifrovogo i real'nogo prostranstva v sovremennoy kul'ture. In: *Tsifrovizatsiya*, 2025, 6(2), 33–41. EDN FHBNUQ.
- Gomez L.M. Yu, Pimenova N.N. Metodicheskiy analiz kartiny «Posle poboishcha Igorya Svyatoslavicha s polovtsami» V.M. Vasnetsova. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost'*, 2025, 4, 2(11), 73–92. DOI 10.31804/2782–540X-2025–4–2–73–92. EDN UXUSQZ.
- Koptseva N.P. et al. *Russkaya kul'tura v zerkale periodiki Rossiyskoy imperii rubezha XIX–XX vv.* Krasnoyarsk: Sodruzhestvo prosvetiteley Krasnoyars'ya, 2024. 330. EDN PQJEXN.
- Koptseva N.P. Kompozitsionnaya (ne-)formula: zritel' (retsipiyent) i khudozhnik (master) kak «filomatiki». Chast' 2.1. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2025a, 4(4), 8–23. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–4–8–23.
- Koptseva N.P. Kompozitsionnaya (ne-)formula: zritel' (retsipiyent) i khudozhnik (master) kak «filomatiki». Chast' 1. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2025b, 4(3), 7–23. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–3–7–23.
- Koptseva N.P. Kompozitsionnaya (ne-)formula: zritel' (retsipiyent) i khudozhnik (master) kak «filomatiki». Chast' 2.2. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2026, 5(1), 8–29. DOI 10.31804/2782–4926–2026–8–29. EDN VMJCFR.
- Pimenova N.N. Arkhitektura muzeya kak forma konstruirovaniya kul'turnoy pamyati. In: *Severnyye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2026, 10(1), 98–106. EDN XJPWDX.
- Pimenova N.N. Khudozhestvennyy obraz, sozdavayemyy arkhitekturoy: zdaniye muzeynogo tsentra «Ploshchad' Mira»/muzeya V.I. Lenina v Krasnoyarske. Chast' 1: ansambl', arkhitekturnyy ob'yem, ekster'yer. In: *Severnyye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2025, 9(2), 138–148. EDN ULQGQJ.
- Shkel'tina A.A. Sovremennyye napravleniya issledovaniy primeneniya tekhnologiy II v menedzhmente kul'tury i iskusstva. In: *Tsifrovizatsiya*, 2026, 7(1), 33–43. EDN LNQSCP.
- Shpak A.A. Znachenie kul'tury v ekonomicheskikh, tekhnologicheskikh i sotsial'nykh transformatsiyakh. Chast' 2. In: *Aziya, Amerika i Afrika: istoriya i sovremennost'*, 2023, 2(2), 1–27. DOI 10.31804/2782–540X-2023–2–2–1–27. EDN BZQKYH.
- Sitnikova A.A. Institutsii sovremennogo izobrazitel'nogo iskusstva i sotsial'noye okruzheniye khudozhnika. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*, 2025, 9(3), 148–156, EDN VOBROW.
- Sitnikova A.A. Institutsii sovremennogo izobrazitel'nogo iskusstva i sotsial'noye okruzheniye khudozhnika. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*, 2025, 9(3), 148–156, EDN VOBROW.
- Sitnikova A.A. Khudozhnik za predelami professional'nykh khudozhestvennykh soobshchestv v Krasnoyarske v 1980–2000kh godakh: ogranicheniya i vozmozhnosti. In: *Severnyye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2024a, 8(4), 116–125. EDN MCMSDD.
- Sitnikova A.A. *Krasnoyarskaya khudozhestvennaya kul'tura kontsa XX – nachala XXI vv.* Krasnoyarsk: Krasnoyarsk Regional Public Organization Commonwealth, 2024b, 214. EDN KXCRLH.
- Sitnikova A.A., Zhukovskaya L.N. Visualization of the Essence (about the Creative Work of the Artist Vladimir Zhukovsky). In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2015, 8(1), 137–144. EDN TFMGMP.
- Smolina M.G. Art-mayyevtika v obrazovatel'noy deyatel'nosti v sfere iskusstva. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*, 2025, 9(1), 76–88. EDN TNGAIO.
- Tarasova M.V. Iskusstvo kak palomничество: tvorchestvo Vladimira Zhukovskogo. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2025, 4(4), 48–59. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–4–48–59.
- Zhigaeva A.A. Kul'turnyye dominanty: tekstual'noye i vizual'noye. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*, 2024, 8(4), 49–57. EDN XVESXI.
- Zhukovsky V.I. *Chek: album.* Krasnoyarsk: Verso, 2012, 84.

Zhukovsky V.I. Igrovoy kharakter tvorcheskogo otnosheniya khudozhnika s materialom iskusstva. In: *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*, 2013, 4(2), 57–60. EDN VMLUUF.

Zhukovsky V.I. O sootnoshenii ponyatii «kompozitsiya» i «kompozitsirovanie» v izobrazitel'nom iskusstve. In: *Mezhdunarodnyy zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniya*, 2011a, 6, 17–20.

Zhukovsky V.I. Proizvedenie iskusstva – kontseptual'nyy sterzhen' khudozhestvennoy kul'tury. In: *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka*, 2015a, 4, 24–30. EDN VMLUUF

Zhukovsky V.I. Sushchnostnyi kharakter proizvedeniya izobrazitel'nogo iskusstva. In: *Mezhdunarodnyy zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniya*, 2015b, 4(2), 409–410.

Zhukovsky V.I. *Teoriia izobrazitel'nogo iskusstva*. SPb., Aletyya, Istoricheskaya kniga, 2011b, 495.

Zhukovsky V.I. Tvorcheskyy dialog khudozhnika i khudozhestvennogo materiala skvoz' prizmu iskusstvennosti, iskusstvennosti i iskusa. In *Istoricheskiye, filosofskkiye, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki*, 2015c, 6–1(56), 74–76. EDN TRLFQV.

Zhukovsky V.I., Koptseva N.P. *Propositcii teorii izobrazitel'nogo iskusstva*. Krasnoyarsk: Krasnoyarskiy gosudarstvenniy universitet, 2004, 266. EDN QXPZAZ.

Zhukovsky V.I., Pivovarov D.V. *Intellektual'naya vizualizatsiya sushchnosti*. Krasnoyarsk: Krasnoyarskiy gosudarstvenniy universitet, 1999, 223.

EDN: QNQQGT  
УДК 745.51:7.01(571.51–25)

## Analysis of the MAIPA Collection by V.I. Zhukovsky

Maria A. Kolesnik<sup>a\*</sup>, Maria I. Bukova<sup>b\*</sup>  
and Natalia M. Leshchinskaia<sup>a</sup>

<sup>a</sup>*Siberian Federal University*

*Krasnoyarsk, Russian Federation*

<sup>b</sup>*Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov*

*Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 14.06.2026, received in revised form 13.07.2026, accepted 10.08.2026

**Abstract.** Contemporary art expands the boundaries of the concept of “work of art.” Contemporary artists utilize both traditional and innovative materials to create paintings, sculptures, and other art objects. This article examines V.I. Zhukovsky’s collection of sculptures at MAIPA. The author of this collection is a unique individual, combining the qualities of an art object creator and an art historian and researcher. He developed a theory and methodology for art that allows for the uncovering of the meanings of the artistic image emerging in the dialogue between the viewer and the work of art, explaining the purpose of art as a cultural form and its role in human life. This research is based on the application of the method of philosophical and art historical analysis developed by V.I. Zhukovsky. This method allows for a step-by-step approach, beginning with the material status – the materials from which the work is created – through the indexical and iconic to the symbolic – to the idea visualized in the art object.

**Keywords:** V.I. Zhukovsky, Siberian art, “MAIPA” series, art theory, material and indexical status of a work of art, philosophical and art history analysis.

Research area: Theory and History of Culture, Art.

Citation: Kolesnik M. A., Bukova M. I., Leshchinskaia N. M. Analysis of the MAIPA Collection by V. I. Zhukovsky. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1890–1899. EDN: QNQQGT



## Анализ коллекции «МАИПА» В.И. Жуковского

М.А. Колесник<sup>а</sup>, М.И. Букова<sup>б</sup>, Н.М. Лещинская<sup>а</sup>

<sup>а</sup>Сибирский федеральный университет

Российская Федерация, Красноярск

<sup>б</sup>Красноярский художественный музей им. В.И. Сурикова

Российская Федерация, Красноярск

---

**Аннотация.** Современное искусство расширяет границы понятия «произведение искусства». Современные авторы для создания живописных, пластических и прочих арт-объектов используют как традиционные, так и инновационные материалы. Данная статья посвящена изучению коллекции пластических произведений искусства «МАИПА» В.И. Жуковского. Автор данной коллекции является уникальной личностью, сочетающей в себе качества создателя арт-объектов и искусствоведа-исследователя, создавшего теорию и методологию искусства, позволяющую раскрывать смыслы художественного образа, возникающего в диалоге зрителя и произведения искусства, объяснять предназначение такой формы культуры, как искусство, его роль в жизни человечества. В основе настоящей исследовательской работы лежит применение метода философско-искусствоведческого анализа, разработанного В.И. Жуковским. Данный метод позволяет поэтапно двигаться от материального статуса – материалов, из которых создано произведение, через индексный и иконический к символическому – к идее, визуализированной в арт-объекте.

**Ключевые слова:** В.И. Жуковский, сибирское искусство, коллекция «МАИПА», теория искусства, материальный и индексный статусы произведения искусства, философско-искусствоведческий анализ.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

---

Цитирование: Колесник М. А., Букова М. И., Лещинская Н. М. Анализ коллекции «МАИПА» В. И. Жуковского. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1890–1899. EDN: QNQQGT

---

### Введение

Понятие «современное искусство» – сложный термин, значение которого является дискуссионным. Исследователи обсуждают временные рамки и специфические черты искусства, которое можно определить как современное. Также имеет значение и пространство. Обозначение принадлежности автора к определенной стране, региону, культуре также является сложным вопросом с неоднозначными ответами (Koptseva, 2025). Несомненно одно: современное искусство – это не только определенный период во времени, но прежде всего особое понимание творчества как процесса безграничного,

экспериментального, выходящего за рамки традиции. Результаты творческих поисков современных художников зачастую не вписываются в традиционные представления об искусстве, красоте, эстетике, расширяют границы видов и жанров искусства, для их определения рамки понятия «произведение искусства» узки, наиболее точным, позволяющим охватить их форму и содержание является термин «арт-объект».

Творчество современного автора Владимира Ильича Жуковского представляет собой сложный многогранный феномен, включающий в себя как непосредственную творческую работу, связанную с соз-

данием разнообразных арт-объектов, так и теоретическое осмысление искусства. Результатом многолетнего исследовательского труда В.И. Жуковского личного и в соавторстве с философом и культурологом Н.П. Копцевой являются теория и методология искусства, где в качестве основополагающего понятия выступает «художественный образ» (Zhukovsky, Koptseva, 2004; Zhukovsky, 2011). Важной авторской методологической разработкой является философско-искусствоведческий анализ, ставший ключом к пониманию произведений современного искусства. Названный метод предполагает движение от материала, из которого создано произведение, к идее, в нем воплощенной. Данный подход позволяет учесть одну из ключевых особенностей современного искусства – использование разнообразных материалов, подчеркивание роли материала в диалоге с творцом, результатом которого становится произведение искусства. Целью настоящей работы является изучение коллекции пластических произведений «МАИПА», созданных В.И. Жуковским из дерева, как примера современного искусства, где материальный статус играет ведущую роль.

#### Обзор исследовательской литературы

Исследования биографии, творческого пути или конкретных примеров произведений искусства любого автора предполагают соотнесение его с историческим процессом и регионом, с которым он связан, определение временных и пространственных рамок его творчества. Данный подход представлен Джорджо Вазари в его фундаментальном труде «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (итал. *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*) и не теряет своей актуальности на сегодняшний день. Но уникальные обстоятельства современности зачастую затрудняют определение временных и пространственных границ творчества автора. Современные исследователи обращаются к изучению общих вопросов современного искусства: влияние глобализации, возрастающее значение социальных и политиче-

ских факторов, коммерциализированность, влияние развития цифровых технологий на творческий процесс и восприятие произведений искусства, а также концептуальные особенности современного искусства (Sitnikova, 2025; Tarasova, Savelyeva, 2025; Koptseva, 2025a; 2025b; Zeynalova, 2026). Тем не менее многие исследователи сосредотачивают свое внимание на изучении региональных форм современного искусства. Так, Н.П. Копцева, обращаясь к вопросу определения сущности понятия «сибирское современное искусство», подчеркивает его динамичность, невозможность определения четких границ (Koptseva, 2025). Содержание понятия «региональная визуальная культура» и его методологические возможности изучает Е.А. Сертакова (Sertakova, 2025). Существенный вклад в изучение особенностей красноярского современного искусства привнесла А.А. Ситникова (Sitnikova, 2024). Ею изучены динамика развития художественной культуры и отдельные феномены современного искусства, связанного с Красноярском. Особенности скульптурных арт-объектов, представленных в современном искусстве Сибири, изучают Л.И. Мулинова, А.Г. Степанская (Mulinova, Stepanskaya, 2020). Помимо общих вопросов также изучаются творческие биографии сибирских мастеров и анализируются их произведения (Kvitko, 2012; Belokurova, 2023; Sitnikova, 2023; Sertakova, Leshchinskaya, Gart, 2026).

Многогранное творчество В.И. Жуковского также попадает в центр исследовательских интересов современных ученых. Теоретические работы и произведения искусства изучаются в их взаимосвязи и дополнительности (Kirichenko, 2011; Sitnikova, Zhukovskaia, 2015; Tarasova, 2025; Ivanova, 2025).

Особое значение имеют теоретические труды самого Владимира Жуковского, в которых он представляет определения ключевых понятий теории искусства, а также описывает метод, позволяющий понять произведения современного искусства, в том числе и созданные им самим (Zhukovsky, Koptseva, 2004; Zhukovsky,

2011; 2013; 2014; 2015; 2015a; 2016). В публикациях В.И. Жуковского осмыслиются различные грани творческого процесса, особенности художника как творца, художественного материала как полноценного участника процесса создания произведения искусства, немаловажное значение придается исследователем взаимодействию художника и художественного материала: «Художник – это мастер, способный с помощью своего мышления и практических навыков преобразовать художественный материал, создавая новый чувственный мир, который рождается под влиянием материализующейся в новом субстрате сущности. Сущность выявляется и становится зримой в процессе идеального отражения посредством визуального мышления художника, его духовной и материальной деятельности» (Zhukovsky, 2011: 6). Встреча произведения искусства со зрителем также анализируется В.И. Жуковским. Автор отмечает, что первым зрителем является художник, и в процессе взаимодействия произведения-вещи и зрителя происходит создание произведения-художественного образа, сущности, которая становится зримой (Zhukovsky, 2013).

#### Материалы и методы исследования

Методологической основой настоящего исследования являются ключевые положения теории искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой (Zhukovsky, Koptseva, 2004). В качестве основного метода был выбран метод философско-искусствоведческого анализа, разработанный в рамках названной теории искусства, позволяющий осмысливать поэтапное формирование художественного образа.

Исследовательским материалом настоящей работы является коллекция пластических произведений В.И. Жуковского «МАИПА».

#### Исследование

Коллекция «МАИПА» Владимира Ильича Жуковского включает семь пластических произведений, выполненных из дерева – материала, являющегося одним

из самых характерных для творчества художника, с которым он работает на протяжении всей своей творческой жизни. Все арт-объекты в коллекции имеют две стороны для рассмотрения, отличающиеся некоторыми аспектами раскрытия основной темы и сюжета произведений.

Сам Владимир Ильич, будучи теоретиком изобразительного искусства, рассуждал о значимости *материального статуса произведения изобразительного искусства*, и в случае с произведениями этой коллекции, безусловно, невозможно не обратить внимание на то, как воспринимается зрителем материал, а также и на то, как проявлены в них следы взаимодействия художника и художественного материала. Основу всей коллекции составляют деревянные арт-объекты с заметными следами от обработки их долотом или стамеской, поскольку поверхность часто неровная, видно, что от изначального куска дерева как бы отсекали все лишнее, проявляя на свет образы, которые в нем содержатся. Такой прием в работе с деревом является характерным для художника, причем зачастую поверхность он вырубает топором, хотя в коллекции «МАИПА» скульптуры явно сработаны с помощью иных инструментов. Еще одной важной характеристикой материального статуса этих пластических произведений является то, что деревянная поверхность окрашена таким образом, что все неровности поверхности получают дополнительную фактуру, сам красочный слой напоминает закрашенную карандашом поверхность, причем между штрихами часто остаются значительные неокрашенные участки поверхности. Красочный слой расставляет необходимые акценты в деревянном арт-объекте, древесина сквозь него просвечивает и только ярче проявляет свою фактуру. Все слои материального статуса пластических произведений коллекции открыты, максимально проявлены для восприятия их зрителем.

Далее логично перейти к обсуждению *индексного статуса художественного образа* коллекции произведений «МАИПА», определить основные индексные знаки,

которые возникают на этапе игрового взаимодействия зрителя с произведением искусства (Zhukovsky, Koptseva, 2004: 152).

Красочные каракули, вызывающие ассоциации с детскими рисунками, которыми покрыты все произведения коллекции, являются важным индексным знаком, так как сам художник в своей теории изобразительного искусства обращает внимание на их особенности, в котором так называемые каракули выполняют роль визуализации и овеществления схемы умственных действий детей с предметами и явлениями действительности (Zhukovsky, 2011: 105). Подчеркивается эта детская манера в произведениях коллекции «МАИПА» тем, что многие цветные пятна выступают за обозначенный контур. Например, глаза, обозначенные контуром черного цвета, сверху окрашены еще «каракулями» синего цвета. Или рты персонажей, обозначенные темными линиями, сверху окрашены розовыми яркими пятнами. Да и сама поверхность окрашена в нарочито детской манере, для которой не свойственна ровная штриховка и аккуратное заполнение цветом какого-либо определенного объема или контура.

В представленных в коллекции пластических произведениях выделяются части, которые можно определить как голову, туловище, ногу, руку, глаза, губы, явно обозначены мужские и женские гениталии. Стоит отметить, что наличие тех или иных частей и порядок их соединения во все не совпадает с реальной физиологией человека, более того, какие-то части и во все могут отсутствовать. Например, на ногах может быть то пять, то четыре или три пальца, или же они могут вообще отсутствовать. Или же в одной из скульптур к форме, напоминающей по силуэту голову с туловищем, прямо к центру головы прикреплены целых четыре руки, что связано, несомненно, с сюжетом этого конкретного пластического произведения, призвано раскрыть саму суть идеи, визуализированной художником. Руки здесь имеют различные функции: они соединяют персонажей в объятиях, сближают персонажей, обозначают их единство (рука может быть единым обра-

зованием для двух фигур, иметь две кисти без обозначенного плеча). Руки являются также знаком умения «схватывать» суть предметов и явлений мира.

Каждому названному предмету соответствуют надписи, помещенные на держащих их руках: «жарить», «стрелять», «подсекать» и «рвать».

Гипертрофированные, преувеличенные глаза являются заметным индексным знаком всех произведений коллекции. Они могут иметь объем, а могут быть обозначены карандашными линиями на поверхности. Столь же гипертрофированы в некоторых работах изображения губ, что соответствует теме плотских отношений между мужчиной и женщиной, работает на раскрытие их чувственной любви. Причем форма губ и глаз часто совпадают, тем более что форма губ выступает в качестве обратной стороны глаз.

Текст, нанесенный на части пластических произведений, как бы поясняющий их сюжет, переводящий его на язык вербальный, выступает важной составляющей художественного языка мастера. Для зрителя он является важным ориентиром в процессе понимания сюжета и раскрытия сути художественного образа произведений. Во-первых, слова, нанесенные на поверхность скульптур, знакомят нас с персонажами: МА, ПА, я (меня), сестры. Во-вторых, слова поясняют, какие именно взаимодействия (зачали, родили, учили, терпели, жалели, похоронил, схоронил и др.) и взаимоотношения (в любви нашлись, любовь плодом сделали) выстраиваются между представленными персонажами. Слова эти складываются в целые фразы, которые проявляют идею каждого произведения в серии. Например, «МАИПА в любви нашлись, габаритами сошлись» соответствует тому, как две фигуры буквально своими контурами подстраиваются друг под друга, а также представлены идентичными по размерам. Эта надпись декларирует такое условие для любви, как соответствие, схожесть, а не противоположность, способность двоих подходить по целому ряду параметров друг другу. Но одновременно с тем двое

проявились друг для друга именно через любовь. Или же другая надпись на арт-объекте «МАИПА меня зачали, любовь плодом сделали» ставит акцент на том, что у любви должно быть некое конкретное воплощение. В остальных надписях на произведениях в коллекции «МАИПА» заметен переход от едва проявляющего себя, поначалу пассивного, Я к его постановке на первое место. Слово «Я» появляется в начале фразы, а бывшие во всех остальных случаях первыми МА и ПА ставятся после Я, что может служить знаком уже самостоятельной жизни этого самого Я, ставшего полноценным субъектом, но никогда не теряющего связи с породившими его родителями. Благодаря всем этим вербальным знакам можно с легкостью проследить определенную последовательность в развитии сюжетной линии коллекции.

Прояснить развитие основных тем коллекции «МАИПА» лучше всего описав последовательно основные знаки, их совокупность в каждом конкретном произведении по порядку, попутно выделив также и отсылки к известным сюжетам и образам мирового изобразительного искусства.

Количество объектов в коллекции МАИПА – семь – неслучайно. На протяжении многих тысячелетий это число играло и продолжает играть важнейшую символическую, религиозную, культурную и психологическую роль в жизни людей. Автор как человек с широчайшим кругозором знает о значении этого числа в религии, философии, нумерологии, эзотерике. В связи с этим мы можем предположить, что в данной коллекции семь – это отсылка и к семи дням творения (в христианстве), и к семи шагам просветления (в буддизме), и в целом к полноте бытия. Семь «стадий» повествования позволяют нам провести жизнь человека от момента его «еще отсутствия» – и зарождения любви его родителей – до момента его одиночества, «уже отсутствия» его родителей. Через двусторонний, или зеркальный (с каждой стороны каждой работы), нарратив мы прослеживаем некую траекторию жизни рода человеческого: от до-физического отсутствия

замысленного плода до пост-физического отсутствия его создателей. В эпицентре этой арки – рассказчик, герой. Он – уникальное свидетельство: то, что существовало как чистая потенция между двумя людьми, после их ухода обретает плоть в нем одном. Он и есть материализованный след их любви.

Первый арт-объект в коллекции представляет мужскую и женскую фигуры (на пол указывают надписи МА и ПА, помещенные вблизи изображений женских и мужских гениталий). С лицевой стороны знаками единения двух фигур выступают руки персонажей, которые как бы притягивают их туловища друг к другу (союз и, написанный на руке женского персонажа, подчеркивает соединение мужского и женского начал), и глаза (голубой женский и зеленый мужской), расположенные в частях, которые можно обозначить как головы. Между этими глазами-головами возникает третий глаз, цвет которого средний между зеленым и голубым. Подобное изображение мужского и женского персонажей очень напоминает то, как Джотто изобразил встречу Иоакима и Анны у Золотых ворот в цикле фресок в Капелле Скровеньи в Падуе (1306 г.), где лица двух персонажей сливаются в единое целое. В произведении В.И. Жуковского показан процесс проявления нового качества в результате соединения двух начал. Тема эта еще четче обозначается во втором арт-объекте коллекции, где процесс соединения мужского и женского начал представлен через слияние двух фигур с одновременной утратой индивидуальных черт и появлением одних на двоих глаз и губ. Третий арт-объект в коллекции связан уже с темой рождения и родительства, где ребенок представлен в виде некоего зародыша-головастика, буквально раздвигающего в стороны тела своих родителей. Тела персонажей-родителей вокруг этого зародыша образуют ромбическую форму, которая может быть связана с изображением мандорлы в иконописном искусстве. Таким образом, можно говорить о том, что произведения этой серии имеют также и религиозный подтекст, процесс по-

рождения нового имеет сакральное значение.

В четвертом произведении коллекции «МАИПА» можно выделить изображение младенца, похожего на кокон, совершенно без лица, вместо которого – отверстие, окрашенное в красный цвет. Вероятно, это является знаком главной способности младенца к крику, который привлекает внимание всех окружающих и делает его тем самым центром вселенной семьи. Не зря его изображение помещено между двух пар персонажей, в центре переплетения их тел. Кокон без лица – это еще и знак, что плод любви родителей еще не оформился, еще не стал субъектом, не получил самостоятельности. Следующее произведение в серии, по сути, автопортрет художника, представляет рассуждение об особенностях его личности.

В шестом по счету произведении в коллекции обращает на себя внимание форма, в которую заключены три персонажа. Две нижние и одна верхняя фигуры представлены как бы сидящими в идентичных предметах, по форме напоминающих и лодку, и скорлупу яйца, связанные с архаичной символикой, универсальной для людей любой культуры. Семья, таким образом, выступает своеобразным микрокосмосом, в котором протекают те же процессы, что и во всей Вселенной. В последнем произведении в этой коллекции форма эта трансформируется в могильные холмы с крестами, привносит тему смерти. Ушедшие из жизни родители навсегда остаются с человеком, являются важной частью его личности. Вообще же тема смерти родителей является важной и сокровенной в творчестве художника. В фильме «Сибирский салон» (1994 г.) он рассказывает о другом своем произведении на эту тему следующее: «Эта работа сделана на смерть родителей. Работа, которую я не думал, что буду кому-либо показывать. Я над ней работал очень быстро и очень тяжело, а потом, через несколько лет, я ее показал Андрею Геннадьевичу Поздееву, и по его реакции я понял, что эту работу можно показывать. То есть она не только разговор о смерти моих

родителей, она вообще разговор о смерти» ([https://vk.com/video-844445\\_456239028](https://vk.com/video-844445_456239028)). В этом же фильме неоднократно повторяется то, что личная тема, разговор о себе самом становятся также и универсальными, способными найти отклик у каждого человека, выступающего в качестве зрителя в процессе общения с произведениями искусства.

#### ***Философско-искусствоведческий анализ произведения изобразительного искусства из серии «МАИПА» (Рис. 1)***

Проведение философско-искусствоведческого анализа одного из семи произведений серии «МАИПА», являющегося пятым по счету в развитии общего сюжета, обусловлено тем, что именно оно ярче всего раскрывает образ главного героя – самого художника.

Работа (сам автор предпочитает именно это слово, не «скульптура» или «инсталляция», а именно «работа») двусторонняя, выполнена из дерева, техника выполнения – обтесывание. Как говорит в фильме «Сибирский салон» А.Р. Демирханов, В.И. Жуковский «любит дерево, чувствует дерево» (сам архитектор приглашал В.И. Жуковского к оформлению интерьера гостиницы «Красноярск» именно как мастера работы с пластикой дерева [https://vk.com/video-844445\\_456239028](https://vk.com/video-844445_456239028)). Дерево как материал – долговечное, доступное, «живое (естественное)», теплое, что придает работе характеристику многослойности: дерево копит в себе историю годичных колец, подобно тому, как человек копит опыт, незаметно, но прочно; также это отсылает к связи «корни» и «ветви» как метафоры семьи (семейное дерево). И действительно, мы видим, что элементы объекта собраны послойно, при этом с каждой стороны порядок наложения и значение элементов слоев разнятся. На «лицевой» стороне высота слоев строится снизу вверх – в верхней части работы расположены самые низкие части работы, в нижней части – самые высокие. В основе низа, это самый высокий слой – глаз зеленый (судя по остальным работам, это глаз МА), два круга с надписями «МАИ-

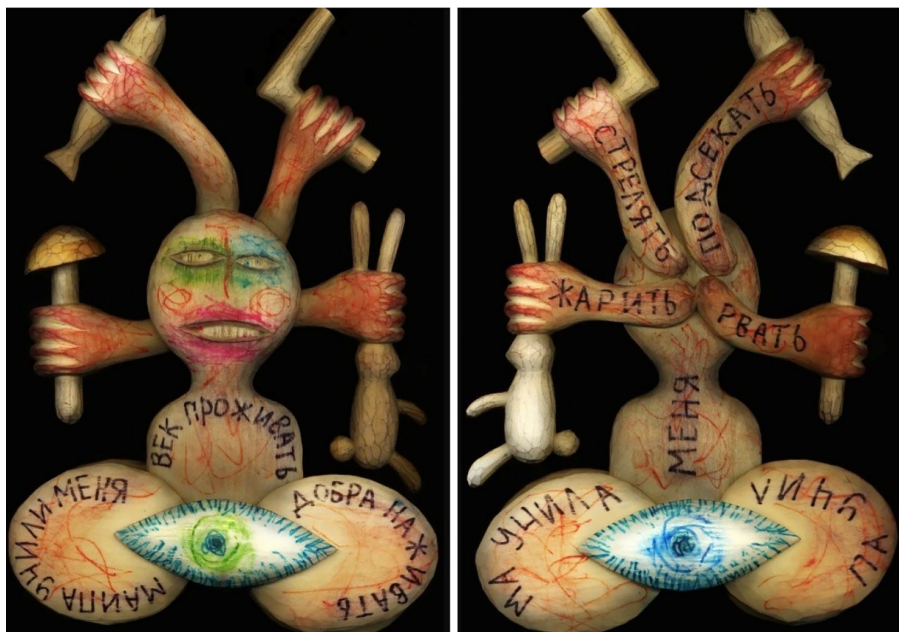


Рис. 1. Пластическое произведение из серии «МАИПА» В.И. Жуковского.

Источник изображения: Сайт «Артхив»

[https://artchive.ru/artists/83355-Vladimir\\_Il'ich\\_Zhukovskij/works/acollection:25988](https://artchive.ru/artists/83355-Vladimir_Il'ich_Zhukovskij/works/acollection:25988)

Fig. 1. A sculpture from the "MAIPA" series by V.I. Zhukovsky.

Image source: Arhive website [https://artchive.ru/artists/83355-Vladimir\\_Il'ich\\_Zhukovskij/works/acollection:25988](https://artchive.ru/artists/83355-Vladimir_Il'ich_Zhukovskij/works/acollection:25988)

ПА учили меня» слева и «Добра наживать» справа, выше – поплечная часть тулова антропоморфного персонажа с надписью «век проживать», выше (но в той же высоте плоскости, что и тулово) – голова в вырезанными (углубленными) горизонталями рта и глаз, причем на одной половине лица глаз оформлен зеленым, на другой – голубым цветом. Слой ниже за головой размещены в горизонтали две конечности держащие фигурки зайца и гриба, и в вертикали две конечности, держащие рыбу и Г-образный предмет. Обратная (зеркальная) сторона работы: в самом низу (самые высокие точки) – глаз голубой (глаз ПА), два круга – левый с надписью «МА учила» и правый с надписью «ПА учил»; вертикальное «меня» на тулове, и выше, там, где с зеркальной стороны объекта присутствует лицо, лицо отсутствует – из «головы» по часовой стрелке «выходят» четыре расположенных по часовой стрелке друг за другом конеч-

ности, подписанные словами-глаголами «жарить» (на конечности, держащей зайца), «стрелять» (конечность с Г-образным предметом, судя по всему обозначающим пистолет), «подсекать» (рыба) и «рвать» (гриб).

Текст, данный от первого лица (учили меня), а также наличие в других работах персонажей «сестры» (две фигуры) и «я» (семья самого художника также состояла из пяти человек) подчеркивают автобиографичность данной работы. Хаотичное покрытие дерева разноцветными линиями, напоминающими детские каракули, придает природному объекту черты «детскости» и нарочитой незавершенности, подчеркивая спонтанность творческого акта. Персонаж, являющийся ребенком по происхождению и поведению, действует динамично, неорганизованно и нецеленаправленно; объекты в его руках похожи на детские игрушки. Обтесывание как техника и текст «МАИПА учили меня» с перечислением глаголов

действия дают основание предполагать, что речь идет о становлении «ребенка» «человеком» – он научается, перестает быть «неотесанным», обретает ключевые для базового выживания навыки (и это уже не игрушки в его руках, а инструменты обеспечения жизни). Слияние сущностей МАИПА и их абсолютное равноправие и единую ценность для героя подчеркивают и само слово «МАИПА», и объединение голубого и зеленого как на одном лице, так и с обеих сторон работы, и неразделение типов действий по принципу мужского и женского обучения (и наука МА, и наука ПА равноправны, не делятся на правую и левую части в сущности героя).

### Заключение

В коллекции «МАИПА» Владимир Жуковский создал семь двусторонних де-

ревянных скульптур с заметными следами обработки, где неровная окрашенная поверхность в духе детских каракулей подчеркивает и усиливает содержание работы – это речь о возвращении ребенка, о семье. Художественный материал здесь – один из ключевых игроков в процессе становления художественного образа. Ключевыми индексными знаками выступают обобщенные части тела (глаза, губы), а также вербальные надписи («МА», «ПА», «я», «сестры», глаголы действия и т.п.), которые выстраивают сюжетную линию от зарождения любви родителей до одиночества ребенка после их смерти. Автобиографичный нарратив, техника обтесывания и символика числа семь превращают серию в размышление о становлении человека, наследии семьи и материализации любви как следа, сохраняемого в искусстве.

### Список литературы / References

- Belokurova S. M. Stil' «metaistoricheskii ekspressionizm» na primere rabot N. I. Rybakova. In: *Aktual'nie voprosy kul'tury, iskusstva, obrazovaniia*, 2023, 1(35), 7–16. DOI 10.32340/2949–2912–2023–1–7–16. EDN JKNBYM.
- Ivanova A. A. Trudnosti interpretatsii: preimushchestva filosofsko-iskusstvovedcheskogo analiza V. I. Zhukovskogo (na materiale analiza kartiny “Akkolada” Edmunda Leitona). In: *Ars Historica: sbornik nauchnykh statei*, 2025, 117–122. EDN CJZTLR.
- Kirichenko V. A. Teoriia izobrazitel'nogo iskusstva Vladimira Il'icha Zhukovskogo. Raskrytie metoda sistematizatsii na primere proizvedenii arkhitektury XX veka. In: *Vestnik molodykh uchenykh Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizaina: sb. nauch. tr.: v 4 ch. CH. 3: Iskusstvovedenie i dizain*, 2011, 3, 86. ISBN 978–5–7937–0616–2.
- Koptseva N. P. Introductory Article to the Section «Contemporary Art in Global and Regional Dimensions». The Concept of «Siberian Contemporary Art». In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2025, 18(9), 1802–1812. EDN: GEFBSJ.
- Koptseva N. P. Kompozitsionnaia (ne-)formula: zritel' (retsipient) i khudozhnik (master) kak “filomati-ki”. Chast' 2. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2025a, 4(4), 8–23. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–4–8–23.
- Koptseva N. P. Kompozitsionnaia (ne-)formula: zritel' (retsipient) i khudozhnik (master) kak «filomati-ki». Chast' 1. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2025b, 4(3), 7–23. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–3–7–23.
- Kvitko A. A. Iazycheskoe i khristianskoe v tvorchestve sovremennykh sibirskikh khudozhnikov (na primere tvorchestva A. Mashanova, C. Eloiana, V. Sachivko). In: *Arkhitekton: izvestiia vuzov*, 2012, 4(40), 18. EDN PJSVWJ.
- Mulinova L. I., Stepanskaya A. G. Skul'pturnye art-ob'ekty i interpretatsiia plasticheskikh obrazov v sovremennom iskusstve Sibiri. In: *Kul'turnoe nasledie Sibiri*, 2020, 2(30), 44–53. EDN UEORPB.
- Popova N. S. Napravleniia v zhivopisnom tvorchestve G. S. Baimukhanova. In: *Kul'turnoe nasledie Sibiri*, 2014, 16, 143–150. EDN TIXPUJ.

Sertakova E. A. Poniatie «regional'naia vizual'naia kul'tura» i ego teoretiko-metodologicheskii potentsial. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*, 2025, 9(1), 67–75. EDN RKKIUU.

Sertakova E. A., Leshchinskaia N. M., Gart A. A. Avtoetnografiia kak tvorcheskii metod sovremenno-go sibirskogo khudozhnika (na primere tvorchestva Aleksandra Mortaeva). In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2026, 19(5), 1008–1019. EDN MIKGYB

Sitnikova A. A. *Krasnoyarskaia khudozhestvennaia kul'tura kontsa XX – nachala XXI vv.* Krasnoyarsk: Krasnoyarsk Regional Public Organization Commonwealth, 2024, 214. EDN KXCRLH.

Sitnikova A. A. Teoriia esteticheskogo opyta Dzhona D'ui kak kontseptual'naia osnova dlia izucheniia sovremenno-go khudozhestvennogo protsessa. In: *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2025, 9(2), 74–82. EDN YVPIJP.

Sitnikova A. A. Tvorchestvo krasnoiarskogo khudozhnika Viktora Sachivko. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2023, 16(8), 1396–1415. EDN WYDHEA

Sitnikova A. A., Zhukovskaia L. N. Visualization of the Essence (about the Creative Work of the Artist Vladimir Zhukovsky). In: *Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences*, 2015, 8(1), 137–144. EDN TFMGMP.

Tarasova M. V. Iskusstvo kak palomnichestvo: tvorchestvo Vladimira Zhukovskogo. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2025, 4(4), 48–59. DOI 10.31804/2782–4926–2025–4–4–48–59.

Tarasova M. V. Savelyeva E. N. Artificial intelligence in art: creativity and new forms of expression. In: *Vestnik Tul'skogo filiala Finuniversiteta*, 2025, 1, 250–252. EDN KMSMPO.

Zeynalova A. Art in the space of algorithms: the influence of artificial intelligence on artistic creativity and the interpretation of art. In: *Universum: philology and art history*, 2026, 3–2(141), 12–14. DOI 10.32743/UniPhil.2026.141.3.22203. EDN JLZYQP.

Zhukovsky V. I. Khudozhnik i material iskusstva v protsesse khudozhestvennogo tvorchestva. In: *Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy*, 2014, 4, 191–193.

Zhukovsky V. I. Proizvedenie iskusstva – kontseptual'nyi sterzhen' khudozhestvennoi kul'tury. In: *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka*, 2015, 4, 24–30. EDN VMLUUF.

Zhukovsky V. I. Proizvedenie iskusstva: osobennosti proizvodstva i spetsifika potrebleniia. In: *Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy*, 2013, 4, 76–79.

Zhukovsky V. I. *Teoriia izobrazitel'nogo iskusstva*. SPb., Aleteyya, Istoricheskaya kniga, 2011, 495. ISBN 978–5–91419–440–3.

Zhukovsky V. I. Vizual'noe myshlenie khudozhnika i zrimaia sushchnost' proizvedeniia iskusstva. In: *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2015a, 7–2(57), 70–72. EDN TSXQWL.

Zhukovsky V. I. Vzaimodeistie мастера i khudozhestvennogo materiala: sushchnost' khudozhestvennogo tvorchestva i algoritm tvorcheskogo protsessa. In: *Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy*, 2016, 7–6, 1094–1098. EDN WHFOMJ.

Zhukovsky V. I., Koptseva N. P. *Propositcii teorii izobrazitel'nogo iskusstva*. Krasnoyarsk: Krasnoyarskiy gosudarstvennyi universitet, 2004, 266. EDN QXPZAZ.

EDN: TVDNGO  
УДК 7.046.3(571.51–25)

## The Specifics of the Religiosity of Art in the Interpretation of V.I. Zhukovsky

Maya G. Smolina\*, Ruslan S. Vologodskiy  
and Sergey V. Stepanov

*Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 09.06.2026, received in revised form 13.07.2026, accepted 10.08.2026

**Abstract.** The article substantiates the specifics of the religiosity of art in the interpretation of the Krasnoyarsk scientist, Professor V.I. Zhukovsky. In his theory, the artistic image in its essence turns into a deep religious connection, in which the sensual form holds the relationship of a finite person with the Absolute. Of particular importance is the distinction between egocentric, sociocentric, cosmocentric and absolutocentric religiosity, which makes it possible to identify the religious dimension in both ecclesiastical and outwardly secular works. The originality of the interpretation of the relationship between the material and non-material layers is emphasized in the article when compared with the concept of the philosopher E. Gilson. Both authors focus on the work of art as a whole, not only religious in the framework of the plot and belonging of the era, and the reflection moves from material material uniqueness to a spiritual symbol. The article reveals the striking originality of the Russian philosophical and art criticism tradition in the person of V.I. Zhukovsky and his school, for which the religiosity of art appears as an internal way of being an artistic image.

**Keywords:** religious art, theory of fine art, visual culture, artistic image, philosophical and art criticism analysis, religiosity of art, Vladimir Zhukovsky.

Research area: Theory and History of Culture, Art (Cultural Studies); Philosophical Sciences).

Citation: Smolina M. G., Vologodskiy R. S., Stepanov S. V. The Specifics of the Religiosity of Art in the Interpretation of V.I. Zhukovsky. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1900–1914. EDN: TVDNGO



## Специфика религиозности искусства в интерпретации В. И. Жуковского

М. Г. Смолина, Р. С. Вологодский, С. В. Степанов

Сибирский федеральный университет  
Российская Федерация, Красноярск

**Аннотация.** Статья обосновывает специфику религиозности искусства в интерпретации красноярского ученого, профессора Владимира Ильича Жуковского. В его теории художественный образ в своей сущности оборачивается глубинной религиозной связью, в которой чувственная форма удерживает отношение конечного человека с Абсолютом. Особое значение получает различение эгоцентрической, социоцентрической, космоцентрической и абсолютноцентрической религиозностей, позволяющее выявлять религиозное измерение как в церковных, так и во внешне светских произведениях. Оригинальность трактовки отношения материального и нематериального слоев подчеркивается в статье при сопоставлении с концепцией философа Э. Жильсона. В центре внимания обоих авторов оказывается произведение искусства в целом, не только религиозного в рамках сюжета и принадлежности эпохи, а рефлексия движется от материальной вещественной уникальности к духовному символу. В статье выявляется яркое своеобразие отечественной философско-искусствоведческой традиции в теории В. И. Жуковского и его школы, для которой религиозность искусства предстает как внутренний способ бытия художественного образа.

**Ключевые слова:** религиозное искусство, теория изобразительного искусства, визуальная культура, художественный образ, философско-искусствоведческий анализ, религиозность искусства, Владимир Ильич Жуковский.

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

Цитирование: Смолина М. Г., Вологодский Р. С., Степанов С. В. Специфика религиозности искусства в интерпретации В. И. Жуковского. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1900–1914. EDN: TVDNGO

### Введение в проблему исследования

Идеи красноярского искусствоведа и философа Владимира Ильича Жуковского активно используются в современных исследованиях искусства и визуальной культуры. О продуктивности концепции В. И. Жуковского свидетельствует ее многократная апробация в работах культурологов и искусствоведов, где разработанные им положения о художественном образе, визуальном мышлении, произведении-вещи и философско-искусствоведческом анализе используются при изучении различных форм

изобразительного искусства и визуальной культуры. Данная линия получила развитие в работах Н. П. Копцевой, М. В. Тарасовой, Ю. Н. Менжуренко, Н. М. Лещинской, А. А. Ситниковой, А. А. Шпак, Н. Н. Пименовой, Н. Н. Середкиной, М. А. Бородиной, Н. А. Сергеевой, М. А. Колесник и Е. А. Сертаковой, М. Г. Смолиной и др. Именно поэтому обращение к научной литературе позволит показать, как в современном гуманитарном знании осмысливается связь религии и искусства, какие аспекты концепции В. И. Жуковского получили дальнейшее развитие.

Когда произведение искусства определяется как религиозное, речь не всегда идет о прямом изображении сакрального сюжета, культовой функции или принадлежности к церковной традиции. Подобное понимание важно, но оно не исчерпывает всей сложности проблемы. В истории искусства существует множество произведений, в которых религиозное начало обнаруживается не на поверхности изображения, а в более глубоком смысловом устройстве художественного образа. В качестве примера можно выделить отношение видимого и невидимого, материального и духовного, конечного и бесконечного. Религиозность искусства требует анализа не только с точки зрения темы, сюжета, иконографии или историко-конфессионального контекста, но и с позиции тех философских оснований, которые позволяют понять, каким образом художественная форма становится носителем духовного содержания.

Отдельный аспект данной проблематики представлен в работе М. В. Тарасовой и Н. А. Сергеевой, посвященной религиозным качествам русской живописи 1920-х годов. Обращение к материалу советского искусства позволяет авторам показать, что религиозное измерение произведения может сохраняться и в тех художественных формах, где оно не выражено напрямую, а присутствует на уровне образной структуры, ценностного напряжения и глубинного смыслового содержания (Tarasova, Sergeeva, 2022).

Современную актуальность концепции В. И. Жуковского подтверждают исследования, в которых его подход используется при анализе визуальной культуры и художественных репрезентаций. Н. П. Копцева и Е. А. Сертакова рассматривают репрезентацию как способ освоения сверхчувственного мира через чувственный материал, что методологически сближает их работу с пониманием произведения искусства как посредника между видимым и смысловым (Koptseva, Sertakova, 2015). В статье М. А. Бородиной и Н. А. Сергеевой теория В. И. Жуковского, Н. П. Копцевой и Д. В. Пивоварова прямо обозначена

как методологическое основание исследования региональной визуальной культуры. Это показывает, что разработанный философско-искусствоведческий подход сохраняет исследовательскую продуктивность и в современных работах о визуальности, художественном образе и культурных эталонах (Borodina, Sergeeva, 2024).

#### **Концептологические основания исследования**

Материалом исследования выступает концепция В. И. Жуковского, наиболее последовательно раскрытая в монографии «Визуальная сущность религии», где религиозность искусства рассматривается не как внешний тематический признак, а как особое качество художественного образа, связанное с визуальным выражением отношения человека к Абсолюту (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006).

В интерпретации В. И. Жуковского произведение искусства предстает не как замкнутый материальный объект, а как особая форма смыслового события, возникающего во взаимодействии произведения-вещи и зрителя, материала и художника. Благодаря этому видимое в искусстве не исчерпывается изображенным предметом, а становится способом обращения к более глубокому содержанию – духовному, символическому, ценностному.

Такой подход позволяет рассматривать религиозность искусства не как внешний признак, определяемый сюжетом или культовым назначением, а как внутреннее качество художественного образа. В этом случае религиозное измерение произведения раскрывается через его способность выражать отношение человека к Абсолюту, к предельным основаниям бытия и к тем смыслам, которые не всегда могут быть переданы в прямой понятийной форме (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006).

Основу исследования составляет в целом корпус работ В. И. Жуковского, в которых религиозность искусства рассматривается через понятия художественного образа, визуального мышления, произведения-вещи и отношения зрителя

с произведением. В «Визуальной сущности религии», написанной В. И. Жуковским совместно с Н. П. Копцевой и Д. В. Пивоваровым, религия понимается как духовная связь человека с Абсолютом, получающая выражение не только в догматико-культовых формах, но и в символических, знаковых и визуальных структурах культуры. Для настоящего исследования особенно значимы положения о религиозной сущности изобразительного искусства и о религиозности художественного образа, поскольку они позволяют рассматривать произведение искусства не как простую иллюстрацию сакрального сюжета, а как самостоятельную форму визуального обнаружения предельных смыслов (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006).

Методологическую основу такого понимания дополняют работы В. И. Жуковского «Теория изобразительного искусства» и «Религиозность произведений изобразительного искусства». В первой из них раскрывается понятийный аппарат анализа произведения искусства. Это художественный образ, художественный материал, произведение-вещь, зритель, визуальное мышление, конечное и бесконечное (Zhukovsky, 2011). Во второй публикации автор предельно концентрированно формулирует мысль о произведении искусства как «доме бытия религии», подчеркивая, что религиозность не обязательно задается культовой функцией или религиозным сюжетом, а может выступать внутренним атрибутом построения художественного образа (Zhukovsky, 2015a).

Особое значение для уточнения исследовательских инструментов имеют работы, посвященные визуальному мышлению и статусам художественного образа. В монографии В. И. Жуковского и Д. В. Пивоварова «Зримая сущность» визуальное мышление представлено как способ выражения сущностного содержания в чувственно воспринимаемой форме, что важно для понимания того, каким образом невидимое и духовное может становиться зримым в искусстве (Zhukovsky, Pivovarov, 1991). В статье о феномене индексных, икониче-

ских и символических художественных образов Жуковский предлагает более конкретную модель анализа произведения, где символический статус художественного образа оказывается связан с репрезентацией отношения конечного человека и бесконечного Абсолюта (Zhukovsky, 2012). Эта линия продолжается в статье о визуальном мышлении художника, где произведение искусства осмысливается как целостная форма воплощения умозрительно схваченной сущности (Zhukovsky, 2015b).

Для расширения теоретического контекста важны исследования, в которых религиозные и художественные образы рассматриваются как носители культурных норм, идеалов и духовно-смысловых установок. А. Я. Флиер показывает, что религиозные и художественные образы в разные исторические эпохи выполняли не только эстетическую, но и воспитательно-регулятивную функцию, задавая образцы мировоззрения и поведения (Flier, 2018). Д. В. Пивоваров, анализируя философскую и религиозную веру, подчеркивает их обращенность к предельным основаниям бытия и к поиску Абсолюта, что позволяет глубже понять религиозоведческую основу концепции Жуковского (Pivovarov, 2014).

### Постановка проблемы

Проблема статьи состоит в недостаточной освещенности в научной литературе специфики религиозности искусства в интерпретации В. И. Жуковского, особенно в контексте развития современной теории культуры и искусства. Важно рассмотреть то, насколько своеобразно в концепции понимается связь религии и искусства, увидеть процесс проявления религиозности художественного образа, а также какие инструменты и критерии могут быть использованы для измерения религиозности произведения искусства согласно данному теоретику. В таком исследовательском ракурсе религиозность предстает не внешним признаком художественного произведения, а особым способом его смысловой организации, однако важно, чем это отличается от теорий искусства XX века.

### Методология и материалы

Методология данного исследования включает в себя анализ концептуальной трактовки религиозности искусства в монографии В. И. Жуковского «Визуальная сущность религии», описание методов анализа произведения искусства В. И. Жуковского и его соавторов и сравнительный метод для выявления специфики интерпретации. Для обнаружения степени новизны авторского подхода стоит обратиться к сторонникам метафизических теорий относительно искусства, например, к данной проблематике весьма близка онтологическая постановка вопроса у Э. Жильсона в работе «Живопись и реальность». В ней живописное произведение не исчерпывается изображением внешнего предмета или передачей сюжета, картина рассматривается автором как особая художественная реальность, обладающая собственным способом существования. В этом смысле живопись понимается прежде всего как пластическое, а не изобразительно-подражательное искусство (Zhil'son, 2004). Поэтому существенным оказывается не только то, что изображено в произведении, но и то, каким образом сама живописная форма организует особую реальность художественного бытия.

### Обсуждение

Согласно установке В. И. Жуковского, изложенной им в «Визуальной сущности религии», религия является связью конечного и бесконечного, приставка «ре» обуславливает значение восстановления данной связи, ведь она изменчива и развивается в синусоидальном движении: регулярно человечество утрачивает связь с Абсолютом и требуется восстановление связи.

Также стоит вспомнить базовое для данной теории представление о нескольких типах религий, включая эгоцентрические, социоцентрические (гражданские) и космоцентрические (к ним относятся большинство религий) религии. Эта классификация типов религий предельно ясно подчеркивает возможность внесюжетного, внетематического проявления религиозности искус-

ства. Также обнаруживается бытие данного понятия вне каких-то других рамок – политических, конфессиональных и др. Например, по поводу эгоцентрической религиозности Владимир Жуковский приводит пример индексной экспансии и эгоцентрического знака в произведении Казимира Малевича «Черный супрематический квадрат» (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006: 184). В творении Хоана Миро «Женщина и птица ночью» (1944), где внешняя связь с традиционной религией через сюжет также отсутствует, Абсолютом эгоцентрической религиозности служит «я» художника. Именно факт неровных краев творения Миро как проявления авторского «эго» в материальном статусе произведения становится знаком сакральной изоляции напряженного эгоцентрического поля. В одной из статей Владимир Жуковский освещает принадлежность к эгоцентрической религиозности произведения Жана Арпа «Метаморфоза» (Zhukovsky, 2012). В результате своего рассмотрения автор приходит к выводу, что в данной скульптуре проявилась индексная экспансия, т.е. знаки этого уровня захватывают одновременно и символический статус. В этом представлен образец эгоцентрической религиозной связи («индивидуальный микрокосм, полностью соответствующий универсальному макрокосму» (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006: 132). Автор пишет, что «Абсолютное ЭГО... характеризуется крайней простотой... это гармония наипростейшей единичности» (там же). Аналогично, в произведении «Рождение» Марка Шагала, проанализированном в рамках той же методологии изначально в 2006, а потом в 2020 гг. (Smolina, 2022), продемонстрирован личный миф художника, во многом проявленный еще на материальном статусе произведения-вещи: в крупных мазках, передающих энергию руки художника. На индексном статусе шагаловского произведения также наблюдается связь с личной мифологической, полупонтанно образованной иконографией (легендой о собственном рождении, основанной на семейном рассказе). В то же время можно было бы добавить, что суперэго

(т.е. социальный контекст) здесь же проявлен в образе семьи.

Развитие широко интерпретированной рамки религиозности искусства видим в появлении понятия «иконически-интегральный коммунизм», проявлением которого становится произведение Джексона Поллока «Очарованный лес» 1947 г. (Zhukovsky, 2012). Для данного явления характерна структура художественного образа в форме всеобъемлющей интеграции. Разумеется, понятие «коммунизм» берется здесь не в политическом контексте, а в контексте «общего дела» знаковых элементов, однако вовсе не ведет к социоцентрическому идеалу, а становится проявлением космоцентрической религиозной связи, а именно – в синтетической модели пантеизма и панэнтеизма. Для космоцентрической религиозности характерны такие идеи, как «Мир» и «Бог», визуальное понятие «Космос» (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006: 199). Даны разборы образов, которые выражено обладают такими идеями и качествами («Красные крыши» Камиля Писсаро и «Коронование терновым венцом» Тициана).

У В.И. Жуковского по социоцентрической религиозности выдвигается такой репрезентант, как картина Ж. Сера «Воскресение после полудня на острове Гранд-Жатт». В этом произведении обнаруживаются микроструктуры, которые стремятся к единству с социальным макрокосмом. Можно добавить, что сугубо персональное бытие на уровне точки в материально-вещественном пространстве холста в технике пуантилизма преобразуется в индексные персоны, которые отличаются стремлением к собиранию в некие микрогруппы («семьи»). У Жуковского это получает обозначение «иконически-суммативная конфедерация» (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006: 186). Есть также и другая разновидность социоцентрической религиозности – иконически-суммативный доминант (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006: 188), парадоксально репрезентированный как в иконописи Московского Кремля, так и в светском произведении

(«Часы» М. Шагала). В этих репрезентантах выделяется ясный композиционный центр, который представлен доминирующим в художественном порядке и строе творения.

Видно, что воззрения В.И. Жуковского не ограничивают выбор репрезентантов содержательной идентичностью произведения искусства, его национально-культурным кодом, эпохой создания. Трактовки религиозности искусства в его подходе связаны с другим логическим основанием – современной теорией изобразительного искусства.

Данные концепты могут быть уточнены с помощью обращения к кругу соавторов. В связи с социоцентрической энергией воссоединения эго и суперэго вспоминается модель собора, упомянутая в статье Д. Пивоварова (2011). Специфика социоцентрической религиозности представлена там, где знаково оформлены и ярко выражены «качества общности и понятности для определенной группы людей», а также схема действия социоцентрического посредника связана с родством человека и общества, т.е. произведение передает идею единства индивидуума и социума (Kistova, 2020). Заметим, что большое количество произведений с социоцентрической доминантой, предположительно, было создано, например, в Древнем Риме, а также в советский период, но это вовсе не обязательно ограничено цивилизациями и национально-культурными рамками, и при ближайшем рассмотрении и полноценном анализе конкретного произведения каждый случай уникален. Известно, что, будучи вызовом традиционной религии, социоцентрическая религия именуется «квазирелигией». Из разобранных произведений искусства в книге «Визуальная сущность религий», пожалуй, можно выделить картину «Клятва Горациев» Ж.-Л. Давида как репрезентант, содержащий социоцентрический ген религиозности ввиду идеалов гражданского героизма. Существуют художественные образы, в которых образовался сплав сразу нескольких видов религиозности. Три формы религиозности (эго-, социо-, космо-) отмечены Владимиром Жуковским в античном Парфе-

ноне. Однако при разборе архитектурного творения Капелла в Роншане Ле Корбюзье говорится о пробуждении религиозного чувства на всех четырех уровнях. Ведь помимо трех форм религиозности Владимир Жуковский говорит о более абстрактном модуле религиозности, который он именуется «абсолютцентрическим» (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006: 209). Различие между понятием «Бог» и «Абсолют» открывает аналогичное отношение между космоцентрическим и абсолютцентрическим религиозностями. Проявления абсолютцентричности обнаруживают себя в редких произведениях, в символическом статусе их художественного образа, что свидетельствует о возможности их балансировки на границе искусства и культуры в целом. «Дискобол» Мирона, например, показан в широком арсенале композиционных формул: его символический статус возводит над конкретно-исторической религией античности, придавая вневременной смысл и вечную актуальность. Несомненно, можно сказать, что «Дискобол» – это и культ тела, и социальный идеал вне времени, и религия, преодоленная философией. Стоит отметить, что еще одним признаком его гениальности и в то же время балансировки на грани искусства и неискусства является его существование исключительно в виде мраморных римских копий. Не правда ли, это несколько дисквалифицирует оригинальность образа в его исходно-материальном статусе. Анализ скульптуры Будды из Сарнатха совершенно однозначно сопровождается вердиктом об абсолютцентричности (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006: 345), ведь, как можно понять, сама буддийская философия преодолела в своем развитии космо-религиозность, трансформируясь в логическую систему духовного мира, и статуя эта не уместается в рамки художественного образа, она находится на границе искусства и религии. А вот статуэтка Шива-Натараджа представлена именно в связи с космоцентрической религиозностью.

Своеобразие интерпретации В.И. Жуковским идеи религиозности искусства

лучше всего видно в сопоставлении с другими авторами, работавшими в контексте XX столетия. Именно в это время искусствоведение подверглось новым вызовам, исходящим от беспредметности, бессюжетности абстракционизма и разных форм концептуализма. Теоретик Жуковский проработал религиозные аспекты не только в хрестоматийных шедеврах, которые многократно обсуждались в искусствоведении, но и в творениях первобытных людей, и в произведениях искусства XX века.

Доказать религиозность собственно средневекового искусства, непосредственно связанного с церковной догматикой, не составляло бы труда, поэтому сверхзадачей становится распознать неочевидные глубинно-религиозные пласты в искусстве, зачастую оторванные от обслуживания конкретного культа. Причина обращения именно к философии Э. Жильсона (1884–1978) для сопоставления состоит в том, что этот автор обратил внимание на метафизические основы искусства бессюжетной живописи (абстрактное искусство), выделяя при этом как действующее начало саму материальность творения, что является типологически значимым. То есть сопоставление концепции В.И. Жуковского с философией Э. Жильсона не случайно: у обоих теоретиков есть места о физико-материальном статусе (модусе существования) произведения искусства. Это воскрешает классическую оппозицию религиозной философии, являя дуализм между материальным и нематериальным.

Жильсон написал свой труд «Живопись и реальность» в 1955 г., в 2004 г. он опубликован в России. Жильсон – неомист, что не может не сказаться на его воззрениях. Его труд не узкоспециализированный, не искусствоведческий, а философский, фундаментально-эстетический. Сопоставляя его с трудом «Визуальная сущность религии», авторы данной статьи учли это. Сопоставление не входит в противоречие с целью статьи, так как в самом исследовательском поле Жуковского происходит синтез философии, культурологии и искусствоведения.

У Жильсона говорится о единичности каждого произведения искусства, его неповторимости и уникальности. В концепции Жуковского уникальность каждого произведения искусства усугубляется, так как художественный образ – это нечто, что в определенной степени зависит от сознания зрителя или художника, вошедших в отношения с вещной основой. Именно «произведение-вещь» как потенциальная «вещь-в-открытости» во многом гармонирует с воззрениями Жильсона, ведь произведение уникально тем, что создает впечатление вещи, но таковым, материально-вещественным статусом, не ограничивается, порождает каждый раз уникальный художественный образ в каждом таком диалоге. В центре у обоих теоретиков стоит произведение, не сводимое к простому вещно-формальному статусу, а производимое от вещиности, фундированное ей. В искусстве у Жуковского важнее не единичность, которую он не исследует специально, а «целостность». В произведении искусства ценен смысл, который органично связан со смыслом жизни, и он выражается в идее, самой по себе несущей целостность.

Если рассмотреть семиотические аспекты, то, по Жильсону, определена взаимосвязь материальной и формальной причинности (материал и форма, вступающие во взаимоотношающиеся отношения), а для авторов «Визуальной сущности религии» – как раз важна знаково-символическая формальность, при этом язык религии является полуискусственным. Таким образом, предложено считать, что язык этот был создан на основе первичной системы естественного языка, который он использовал как материал: под воздействием во многом полуспонтанного движения форм во времени появляется устойчивая знаково-символическая система. Подтверждение данному может быть обнаружено в предложении В. И. Жуковского обратить внимание на архетипы К. Г. Юнга: передача «языковых матриц» происходит генетически от предшествующих поколений к новым, т.е. бессознательно.

Интересна мысль Жильсона о том, что художник может взять что угодно в качестве материала, и если он решит взять материал нехудожественный, то тот станет художественным по его воле (Zhil'son, 2004: 59). Сонаправленным этой мысли можно считать выбор Жуковским таких реди-мейдов, как «Велосипедное колесо» М. Дюшана в качестве того, что являет собой «эгоцентрическую» религиозность. Как, собственно, и сама типология религиозности, включающая эгоцентрический и социцентрический типы.

Результаты сравнительно-типологического исследования представлены в табл. 1.

### **Инструменты определения религиозности искусства**

#### **и способы анализа художественного образа**

Религиозность искусства определяется не тем, что произведение изображает религиозную тему, а тем, что художественное творение способно «организовать религиозную связь конечного человека с бесконечным» (Zhukovsky, Koptseva, Pivovarov, 2006: 245).

Онтологически-реляционный анализ являет собой настройку исследовательской оптики. Он обращен не к внешнему содержанию произведения, а к тому отношению, которое возникает между конечным и бесконечным. Если произведение остается только изображением предмета, события или персонажа, религиозное измерение в нем еще не раскрыто. Оно появляется там, где видимая форма начинает удерживать напряжение между человеком и Абсолютом, между вещью и смыслом, между Дольним и Горним мирами. В этом смысле важен не сам факт присутствия священного персонажа, храма, нимба или канонического жеста. Важно то, становится ли произведение местом связи земного и небесного. Работает ли оно как знаковый посредник, в котором случилось отношение этих бинарных оппозиций. Дает ли оно зрителю имманентную возможность выйти за пределы простой зрительной фиксации и вступить в более глубокое отношение

Таблица 1. Сравнительное представление концепций религиозности искусства  
Э. Жильсона и В. Жуковского (в соавторстве с Д. Пивоваровым, Н. Копцевой)  
Table 1. Comparative presentation of the concepts of religiosity  
in art by E. Gilson and V. Zhukovsky (co-authored with D. Pivovarov and N. Koptseva)

| Параметры                                                                                         | Жильсон Э.<br>«Живопись<br>и реальность» (1955)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Жуковский В.И., Копцева Н.П.,<br>Пивоваров Д.В.<br>«Визуальная сущность религии» (2006)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Основа (исходное, материальное) художественного произведения                                      | Модус физического существования произведения живописи. Материал и форма взаимодействуют друг с другом, порождая единичность произведения.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Материальный статус художественного образа. Произведение-вещь сохраняет целостность произведения искусства. На композиционном уровне материального статуса также явлена его приверженность знаково-символическим формам. Произведение-вещь является одним из участников диалога, в котором порождается целостный художественный образ. В то же время произведение-вещь является результатом взаимоотношений художника и материала, в нем отпечатаны взаимные ходы их игровых отношений. При потреблении произведения искусства зритель наблюдает композицию, которая стала итогом взаимодействия художника и материала.                                                                                                                                        |
| Высший уровень постижения художественного произведения                                            | Это метафизический модус, произведение как объект эстетического опыта. Опыт структурно не описан. Но обращает на себя внимание и то, что художник независим от физических процессов, закономерно отвлекаясь от них. Эстетический опыт в идеале абстрагирован от истории создания произведения и вопросов об авторстве произведения. В реальности эстетический опыт часто замутнен этой информацией. Обыватели, не видящие произведения, исходят из известности имени художника (поддаваясь магии имен). Также эстетический опыт может быть искажен смыслом названия произведения. | Символический статус художественного образа. Композиция символического статуса приводит к умозрению визуального символа и соотносится с высоким уровнем потребления произведения искусства. Это сродни духовному прозрению, проявлению смысла произведения – и предлагаемого «смысла жизни». Число композиционных формул достаточно ограничено, и они являются производными от базовых – «крест», «квадрат», «треугольник», «кольцо» и др. При потреблении произведения искусства познаем наглядную символическую композицию, рожденную как взаимодействие художника и материала, зрителя и произведения как вещи-в-открытости. Художественный образ символического статуса связан с абсолютоцентрическим типом религиозности, находится на границе искусства. |
| Пространство между «физической основой» и высшей границей понимания в художественном произведении | Сюжет (мотив) – это форма в материале и то, что зритель видит («символ», намекающий на изначальную идею). Зритель изначально не знаком с зачаточной                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Индексный, иконический статусы. Каждый из этих статусов может обладать суммативным и интегральным аспектами. Индексы являют собой указатели на некую стоящую за ними сущность, при этом сохраняя условность и обобщенность индексации как привязки тела знака к его референции. Две модели, индекс-                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |

Таблица 1. Продолжение  
Table 1. Continued

| Параметры                                                                 | Жильсон Э.<br>«Живопись<br>и реальность» (1955)                                                                                                                                                                                                                                                                            | Жуковский В.И., Копцева Н.П.,<br>Пивоваров Д.В.<br>«Визуальная сущность религии» (2006)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|---------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                           | <p>формой и возможными формами, кроме той из них, которую он видит.</p> <p>Жильсон пишет о зачаточных и возможных формах.</p> <p>Следует уточнить, что идея (мысль) является собой зачаточную форму (предшествующая реализации, это «идея» служит образцом).</p>                                                           | <p>ного плюрализма и индексной экспансии, связывающихся с эгоцентрической религиозностью.</p> <p>Знаки иконического типа развиваются в том же теле, но обогащены деталями душевного и плотско-материального содержания. Аспекты суммативных и интегральных качеств обоих статусов свидетельствуют о типе связи друг с другом знаков одного статуса: либо они являют собой механическую сумму-связь рядоположенных элементов, либо органически вырастают в интегральное единство. Иконически-интегральный коммунизм связан с космоцентрической религиозностью. Иконически-суммативный доминат – с социоцентрической религиозностью.</p> |
| Типы религиозности (традиционные, вневероисповедальные, квазирелигиозные) | <p>Прямой разработки типологии религиозности искусства нет. Вероятно, приверженность неотомизму служит особым фильтром, который помогает осмыслить вневероисповедальный уровень (абстрактное искусство). Мысль о свободе художника выбирать тот материал, который нужен для воплощения идеи.</p>                           | <p>Абсолютцентрическая религиозная связь</p> <p>Космоцентрический тип</p> <p>Социоцентрический тип религиозности</p> <p>Эгоцентрический тип религиозности</p> <p>Можно считать, что данная типология примиряет идеализм с атеизмом, проявляя все типы религиозности. Одновременно, первый тип является вневероисповедальным, внеконфессиональным, в искусстве он является собой те крайние случаи, что расположены на границе искусства.</p> <p>Что касается других, то они являют собой связь с разными конкретными видами Абсолюта (эго, суперэго, бог в традиционно-конфессиональном понимании).</p>                                |
| Религиозность искусства (миссия)                                          | <p>Искусство всегда является познанием, но оно появляется тогда, когда познание нацелено на созидание. Художник создает возможный мир, отличный от нашего, где цвета и формы освобождены от своих природных функций. Идея жертвенности искусства – необходимости отказа от излишнего реализма (движение к абстракции).</p> | <p>Система произведений искусства движется с целью восстановления связи человека и Абсолюта, в ней кристаллизуется движение навстречу друг другу конечного и бесконечного начал. Каждое произведение вносит в эту систему свою лепту по балансированию этих отношений в диктатную или энтузиазмную стороны, эманационную или имманационную. Система имеет два полюса притяжения, образуя пространства «Ареаклассицизм» и «Ареаромантизм». На каждом новом витке происходит переворачивание идеалов, необходимо запускающееся шедевром.</p> <p>Можно считать систему саморазвивающейся и самопознающей.</p>                             |
| Суть произведения искусства                                               | <p>Статус произведения искусства не имеет отношения к вопросу о подлинности авторства, т.е. оно единично и самоидентифицируемо даже вне истории создания.</p>                                                                                                                                                              | <p>Произведение искусства суть художественный образ, участвующий в самодвижущейся системе произведений искусства и имеющий разные ранги – от «шедевра» до «рядового произведения». Художественный образ – процесс и результат отношения (художника и материала, зрителя и произведения искусства).</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |

Таблица 1. Продолжение  
Table 1. Continued

| Параметры                                                 | Жильсон Э.<br>«Живопись<br>и реальность» (1955)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | Жуковский В.И., Копцева Н.П.,<br>Пивоваров Д.В.<br>«Визуальная сущность религии» (2006)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-----------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                           | Произведение искусства<br>единично и уникально.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| Виды, стили искусства<br>в отношении к религи-<br>озности | Живопись рассматри-<br>вается как вид пла-<br>стического искусства,<br>не в контексте его изо-<br>бразительности (напро-<br>тив, даже в некоторых<br>местах – в оппозиции<br>к ней). Это означает, что<br>специфика живописи<br>оттеняется музыкаль-<br>ным и литературным<br>видами искусства, как<br>не имеющими такого<br>значимого физического<br>модуса произведения.<br>Живопись это не только<br>и не столько изображе-<br>ние, но разумно прора-<br>ботанная поверхность,<br>некий творческий про-<br>ект. Высокая оценка по-<br>тенциала абстрактной<br>живописи (по причине<br>ее неизобразительности)<br>по явлению религиоз-<br>ных идей. | Вопрос о специфике видов искусств не рассматри-<br>вается в контексте видов религиозности, однако<br>можно заметить, что в фокусе оказались три вида,<br>которые выглядят равными по своим возможно-<br>стям проявления религиозности разного толка:<br>архитектура, скульптура и живопись разных эпох<br>и стилей. Хотя они отличаются по специфике их<br>анализа произведений, однако в контексте рели-<br>гиозности искусства в своих произведениях об-<br>наруживают единые композиционные принципы<br>по визуализации религиозного посыла через визу-<br>альные архетипы, символы и знаки. |

с тем, что не исчерпывается эмпирической данностью.

Эта логика меняет привычный порядок анализа. Исследователь уже не должен начинать только с сюжета, традиции, эпохи или стиля. Ему предложено увидеть, как произведение существует в качестве вещи и как оно выходит за пределы собственной вещности. Поэтому следующим инструментом становится анализ произведения-вещи как иллюзорно-конечной и функционально-нефункциональной формы, как архифункциональной структуры. Вещь искусства имеет материал, поверхность, массу, протяженность, слой, цвет, контур. Она дана органам чувств. Опытный исследователь учтет все физико-материальные параме-

тры. Но, конечно, этим «произведение-вещь» не исчерпывается. Напротив, бытовая нефункциональность раскрывает более высокую функцию: произведение нужно человеку не для утилитарного действия, а для восстановления целостности плоти, души и духа. В этом смысле художественная вещь не просто показывает нечто, а она вещает (порой незаметно). Но именно эта способность вещественного становится вещающим и превращает произведение в возможный «дом бытия религии».

Следующий инструмент можно определить как анализ произведения-вещи в качестве логограммы (логограмматический анализ). В монографии художественная форма не является оболочкой

заранее готового содержания; она сама участвует в производстве значения, знания. Логограмма соединяет знак, значение и смысл. Поэтому икона, картина, а шире – произведение-вещь (живописная структура) не должны рассматриваться как иллюстрация уже известного текста. Даже если сюжет хорошо известен, художественный образ заново выстраивает смысловую связь. Цвет, линия, ритм, положение фигуры, соотношение формы и фона, движение света, характер материала – все это не обслуживает готовую мыслеформу, а создает условия ее зримого рождения. Вот почему религиозность искусства невозможно определить простым указанием на тематику. Тема может быть религиозной, а образ – не достигать религиозной глубины, сущности. Бывает и наоборот: внешний сюжет остается светским, но сама структура видимого раскрывает отношение конечного и бесконечного.

Далее вступает в действие рецептивно-образный инструмент – это анализ того, как произведение-вещь и зритель вместе порождают художественный образ. Авторы монографии последовательно различают произведение-вещь и художественный образ. Это различие принципиально. Произведение существует как материальный объект, но художественный образ рождается только во встрече произведения и зрителя. Зритель в этом смысле не пассивен. Он не получает готовое содержание, знание как сообщение, уже упакованное в форму. Он входит в игровое отношение, отвечает на логограммы произведения, собирает визуальное понятие, проходит от чувственной достоверности к смыслу. Поэтому религиозность художественного образа определяется не одной материальной данностью произведения, но и ритуальным характером зрительского участия в его освоении. Зритель-наблюдатель фиксирует материальный и индексный уровни. Зритель-собеседник вступает в отношение с иконическими знаками. Зритель-сотворец оказывается способен пройти дальше – к символическому статусу, где художественный образ перестает быть только

образом конечного и становится мостом к Абсолютному.

С этим связан статусно-семиотический критерий. Художественный образ может условно-последовательно раскрываться в материальном, индексном, иконическом и символическом статусах. В материальном статусе зритель имеет дело с поверхностью, массой, красочным слоем, камнем, деревом, металлом, линией. В индексном статусе отдельные элементы начинают указывать на предметы, фигуры, жесты, события. Иконический статус собирает эти указания в подобие, в узнаваемый образ мира, человека, действия, пространства. Но религиозная полнота возникает не здесь. Иконический статус еще удерживает отношение конечного с конечным. Символический статус меняет сам характер восприятия. Композиционная формула открывает возможность моста религиозной связи конечного с бесконечным к сверхчувственному, а значение превращается в личностный смысл. В этом моменте появляется возможность религиозной связи.

Эту схему нельзя применять механистически. В монографии «Визуальная сущность религии» в разделе об архитектуре статусная логика художественного образа конкретизируется не через простое перечисление уровней, а через анализ пространства, оси, центра, границы, входа, пути, света, движения человека и ритуальной практики – в культовых случаях.

Стоунхендж, Ветхозаветная Скиния, ступа в Санчи, Парфенон, Пантеон, София Константинопольская, Реймский собор, храм Покрова на Нерли и другие архитектурные репрезентанты показывают, что религиозность зодчества раскрывается через организацию места встречи конечного человека с абсолютным, космическим или божественным началом. Архитектурное произведение не только окружает человека, но вводит его в особый порядок движения, взгляда, ожидания и восхождения. Камень, аллея, купол, световой поток, сакральная ось, порог, интерьер, круговое или направленное движение формируют не внешнюю декорацию религиозного содержания,

а пространственный способ осуществления связи. Поэтому анализ архитектурных форм должен учитывать не только форму сооружения, но и то, как эта форма организует человеческое присутствие перед Абсолютом.

В скульптуре религиозность раскрывается через пластическую форму, телесность, массу, жест, предметность и движение. Пластическая организация произведения у В. И. Жуковского не сводится к анатомической достоверности, красоте или техническому мастерству; она становится способом выявления конечного, которое может быть обращено к бесконечному. В «Дискоболе», «Сидящем Будде», «Шиве Натарадже», «Давиде» Микеланджело, «Амуре и Психее» и «Велосипедном колесе» Дюшана религиозность выявляется через напряжение массы и движения, жеста и покоя, вещественного и символического, телесного и духовного. Одни скульптурные репрезентанты связаны с конфессиональными системами, другие имеют архаический, светский или модернистский характер. Однако это различие не отменяет религиозного вопроса: художественная форма в каждом случае проверяется на способность обнаруживать эгоцентрическую, социоцентрическую, космоцентрическую или абсолютоцентрическую направленность.

В живописи эта методика получает особенно разветвленное выражение, поскольку религиозность художественного образа выявляется через красочный слой, форму, фон, свет, композиционную формулу и участие зрителя в построении визуального понятия. Красочный слой здесь не является технической подробностью. В логике концепции он выступает системообразующим уровнем живописного произведения-вещи, где элементарные ячейки, формы, фон и их взаимное отношение образуют логограмматическую структуру. Мазок, цветовое пятно, граница фигуры, глубина пространства, направление взгляда и световой акцент участвуют не только в изображении предмета, но и в становлении художественного смысла. Поэтому «Спас Нерукотворный», «Тайная вечеря», «Джоконда», «Сикстин-

ская Мадонна», «Афинская школа», «Любовь земная и любовь небесная», «Девушка с письмом», «Клятва Горациев», «Явление Мессии», «Бал в Мулен де ла Галлет», «Похищение Европы» и «Женщина и птица ночью» в «Визуальной сущности религии» выступают не просто как разные сюжеты мировой живописи, а как разные способы визуального раскрытия религиозной связи конечного и бесконечного.

Именно на живописном материале особенно ясно видна работа композиционных формул. Круг, крест, треугольник, квадрат, спираль, лемниската, ось, диагональ, центр и периферия не являются декоративными схемами, они организуют путь зрителя от видимого к умозрительному.

В анализе «Спаса Нерукотворного» это проявляется через взаимодействие геометрических структур, удерживающих отношение человеческого и божественного. В «Сикстинской Мадонне» религиозность возникает в движении между Горним и Дольним мирами. В «Девушке с письмом» бытовая сцена раскрывается в направлении сакрального смысла через свет, письмо, окно, плод и фигуру женщины. Это постепенное нарастание смысла. Зритель словно входит в образ глубже, чем сам ожидал.

Обозначенное выше наблюдение приводит к анализу сакрализующей энергии художественного образа. В монографии «Визуальная сущность религии» различаются два встречных движения: от бесконечного к конечному и от конечного к бесконечному.

Первое выражается через изображение, эманацию и диктатную религиозность; второе — через в-ображение, имманацию и энтузиазную религиозность. В одном случае бесконечное стремится воплотить себя в адекватной конечной форме визуального понятия. В другом — конечное ищет бесконечное основание и стремится быть услышанным в своей единичности. Между этими полюсами разворачивается система произведений изобразительного искусства. Ареаклассицизм прежде всего фиксирует тенденцию ясности, плоскостности, линейности, замкнутости и множе-

ственности; Ареаромантизм раскрывает глубинность, живописность, открытость, смутность и единство. Шедевр не снимает это напряжение внешним примирением, а гармонизирует встречные движения конечного и бесконечного внутри единого художественного образа.

Отсюда вытекает системно-позиционный критерий: место произведения в системе художественных образов.

Произведение искусства должно быть понято не только само по себе, но и по месту в системе художественных образов. Стилизованный образец задает предельную меру одной тенденции, но остается религиозно ограниченным, поскольку не достигает подлинного символического статуса. Рядовой художественный образ не является слабым или второстепенным. Он фиксирует собственную меру движения между стилизованным образцом и шедевром. Шедевр же становится той редкой формой, в которой конечное и бесконечное, изобразительное и воображаемое, временное и безвременное входят в максимально напряженную связь. Поэтому только шедевр может быть назван наиболее корректным мостом между человеком и Абсолютом. Но это не означает, что остальные произведения лишены религиозной потенции. Их значение определяется мерой приближения к символическому качеству.

Выше представленная последовательность анализа статусов не превращает живое восприятие в схему. Она, скорее, дисциплинирует исследовательский взгляд. Однако данный инструментарий должен использоваться с учетом того, что: а) каждое произведение искусства индивидуально; б) диалоговое пространство непременно зависит от взаимного отношения обеих сторон; в) способы взаимодействия знаковых статусов могут быть более или менее сложными, например, возможна индексная экспансия и другие варианты, множество из которых на данный момент не описаны.

Полученная модель имеет принципиальное значение для анализа произведения религиозного искусства и определения качества религиозности в произведениях

искусства в целом. Она позволяет не останавливаться на вопросе, изображен ли в произведении религиозный сюжет и насколько светский характер несет творение. Она заставляет спрашивать строже: производит ли художественная форма тот смысл, который придает смысл самой жизни; возникает ли в ней связь конечного и бесконечного; способен ли зритель перейти от видимого к символическому; становится ли произведение пространством сакрального отношения; какую меру Абсолютного удерживает художественный образ. В этом состоит методологическая ценность подхода В.И. Жуковского, Н.П. Копцевой и Д.В. Пивоварова. Религиозность искусства оказывается не внешней маркировкой произведения, а внутренним способом его бытия.

### Заключение

Проведенное исследование позволяет заключить, что специфика религиозности искусства в интерпретации В.И. Жуковского состоит вовсе не только в отказе от сведения к сюжету, культу или конфессиональной принадлежности. Это можно было найти и в других эстетических теориях, например у Э. Жильсона. Оригинальность интерпретации В. И. Жуковским религиозности искусства в его системном подходе, основанном на синтезе философии, культурологии и искусствоведческой семиотики. Ученый показал, что существуют структурные механизмы на разных знаковых статусах, которые связаны с закономерностью проявления тех или иных видов религиозной связи – например, эгоцентрической, социоцентрической, космо- и Абсолютцентрической. Также он показывает возможность синтеза всех видов в избранных шедеврах. Структурируемые знаковые статусы становятся инструментариумом, который делает анализ произведения высоко эффективным. Религиозность раскрывается как способ бытия художественного образа, в котором конечный человек вступает в отношение с Абсолютом. Поэтому произведение искусства рассматривается не только как материальная вещь или

историко-культурный памятник, но и как форма обнаружения предельного смысла. Выявляется религиозное измерение как в сакральных, так и во внешне светских произведениях. Реконструированная модель соединяет произведение-вещь, зрите-

ля, логограмму, статусы художественного образа, сакрализующую энергию и место произведения в системе искусства. Тем самым религиозность искусства представ-лет не внешней маркировкой, а внутренней структурой художественного смысла.

### Список литературы / References

- Borodina M. A., Sergeeva N. A. Poniatie "regional'naia vizual'naia kul'tura" v sovremennoi teorii kul'tury i iskusstva. In: *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*, 2024, 17(4), 737–750. EDN: SJJEGO.
- Flier A. Ia. Religioznye i khudozhestvennye obrazy kak voploshchenie etalonnykh kul'turnykh norm. In: *Vestnik kul'tury i iskusstv*, 2018, 1(53), 35–42. EDN: YVHSOO.
- Kistova A. V. Sinteticheskaya model' kul'tury i kul'turnye praktiki. In: *Siberian Journal of Anthropology*, 2020 4 2 111–121. Doi: 10.31804/2542–1816–2020–4–2–109–119.
- Koptseva N. P., Sertakova E. A. K voprosu o metodologicheskoi strategii sovremennoi urbanisticheskoi antropologii. In: *Gumanitarnye i sotsial'nye nauki*, 2015, 1, 103–120. EDN: TMZEVN.
- Pivovarov D. V. Filosofskaia vera i verovatel'nye tendentsii v filosofii. In: *Gumanitarii: aktual'nye problemy gumanitarnoi nauki i obrazovaniia*, 2014, 4(28), 14–22. EDN: YSSUJZ.
- Pivovarov D. V. Sinteticheskaya paradigma v filosofii: isbrannye statii. Ekaterinburg, 2011, 536.
- Smolina M. G. Unesti s soboj rodnoe: k 135-letiyu marka Shagala. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2022, 1, 3, 28–37. DOI 10.31804/2782–4926–2022–1–3–28–37. EDN PJOMAF.
- Tarasova M. V., Sergeeva N. A. Religioznye kachestva proizvedenii russkoi zhivopisi 1920-kh godov. In: *Sibirskii iskusstvovedcheskii zhurnal*, 2022, 1(1), 32–53. DOI: 10.31804/2782–4926–2022–1–1–32–53. EDN: OJGUND.
- Zhil'son E. Zhivopis' i real'nost'. M., ROSSPEN, 2004. 367. EDN: QXPMLR.
- Zhukovsky V. I. Proizvedenie izobrazitel'nogo iskusstva: fenomen indeksnykh, ikonicheskikh i simbolicheskikh khudozhestvennykh obrazov. In: *Filosofiia i kul'tura*, 2012, 11(59), 128–135. EDN: PZPYZP.
- Zhukovsky V. I. Religioznost' proizvedenii izobrazitel'nogo iskusstva. In: *Mezhdunarodnyi zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniia*, 2015, 3–3, 304–305. EDN: TNBWTP.
- Zhukovsky V. I. Teoriia izobrazitel'nogo iskusstva. Krasnoyarsk, Krasnoyarskii gosuniversitet, 2004. 22. EDN: QXQTOV.
- Zhukovsky V. I. Vizual'noe myshlenie khudozhnika i zrimaia sushchnost' proizvedeniia iskusstva. In: *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2015, 7–2(57), 70–72. EDN: TSXQWL.
- Zhukovsky V. I., Koptseva N. P., Pivovarov D. V. Vizual'naia sushchnost' religii. Krasnoyarsk, Krasnoyarskii gosudarstvennyi universitet, 2006. 460. EDN: QUAYFJ.
- Zhukovsky V. I., Pivovarov D. V. Zrimaia sushchnost'. Sverdlovsk, Ural'skii gosudarstvennyi universitet im. A. M. Gor'kogo, 1991. 284. EDN: SPVGGX.

EDN: PVOPNI  
УДК 7.072.2

## Methods of Philosophical and Art Critical Analysis in the Educational Practices of Siberian Federal University

Maria V. Tarasova and Natalya N. Pimenova\*

*Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 15.06.2026, received in revised form 13.07.2026, accepted 11.08.2026

**Abstract.** The paper explores the potential of philosophical and art-critical analysis in the research of works of visual art and its application to the educational practice of students at Siberian Federal University. Having examined the theoretical foundations of the method, rooted in the conceptual tenets of the modern theory of fine art by V.I. Zhukovsky and N.P. Koptseva, the authors of the article turn to the characteristics of the method developed by V.I. Zhukovsky for a deeper understanding of the processes of the formation of a work of art as an artistic image. The study defines the method of philosophical and art critical analysis and outlines the rules for applying it to the study of works of visual art. The authors demonstrate the method's potential for organizing the research activities of art history students, citing examples of how students at SibFU have mastered their skills of art interpretation by practicing philosophical and art critical analysis.

**Keywords:** Vladimir Ilyich Zhukovsky, the method of philosophical and art critical analysis, artistic image, visual concept, educational practice of art history students, theory of fine art, painting, visual art.

Research area: Theory and History of Culture, Art.

Citation: Tarasova M. V., Pimenova N. N. Methods of Philosophical and Art Critical Analysis in the Educational Practices of Siberian Federal University. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1915–1925. EDN: PVOPNI



## Методика философско-искусствоведческого анализа в образовательных практиках студентов Сибирского федерального университета

М.В. Тарасова, Н.Н. Пименова

Сибирский федеральный университет  
Российская Федерация, Красноярск

**Аннотация.** Статья посвящена раскрытию возможностей метода философско-искусствоведческого анализа в исследовании произведений изобразительного искусства и его применению в образовательной практике студентов Сибирского федерального университета. Изучив теоретические основы метода, корнящиеся в концептуальных положениях современной теории изобразительного искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой, авторы статьи обращаются к характеристике метода, созданного В.И. Жуковским для глубинного постижения процессов становления произведения искусства как художественного образа. В исследовании дается дефиниция метода философско-искусствоведческого анализа и обозначаются правила применения метода к изучению произведений живописи. Авторы статьи демонстрируют возможности метода в организации научно-исследовательской деятельности студентов-искусствоведов, приводя примеры результатов постижения произведений изобразительного искусства с помощью метода философско-искусствоведческого анализа в образовательной практике студентов СФУ.

**Ключевые слова:** Владимир Ильич Жуковский, философско-искусствоведческий анализ, художественный образ, визуальное понятие, образовательная практика студентов-искусствоведов, теория изобразительного искусства, живопись.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Цитирование: Тарасова М.В., Пименова Н.Н. Методика философско-искусствоведческого анализа в образовательных практиках студентов Сибирского федерального университета. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1915–1925. EDN: PVOPNI

### Введение

Философско-искусствоведческий анализ как метод исследования произведений искусства развивается в основном в поле научных практик представителей красноярской школы искусствования, преподавателей, студентов и выпускников кафедры культурологии и искусствования Гуманитарного института Сибирского федерального университета. На сегодняшний день этот метод широко опробован, результаты его применения представлены в довольно большом массиве научных публикаций.

Путь формирования философско-искусствоведческого анализа как метода

исследования произведения искусства охватывает не менее полутора десятилетий, если судить по разворачиванию результатов этой исследовательской практики и описания ее алгоритма в публикациях автора метода Владимира Ильича Жуковского, российского философа, искусствоведа и художника. Как исследовательский метод философско-искусствоведческий анализ выстроен в контексте теории изобразительно искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой и является ее неотъемлемым системным элементом.

Наибольшую долю научной литературы, обращенной к философско-

искусствоведческому анализу, представляют собой публикации результатов его применения в исследовании произведений разных видов искусства (Novaya art-kritika..., 2015; Yermakov, 2021; Tarasova, Smolina, 2021; Kolesnik, 2022; Koptseva, 2022; Sitnikova, 2022; Kolesnik, 2023; Kupriyanova, 2023; Sang, 2023; Sertakova, 2023; Pimenova, 2025; Sitnikova, 2026). В то же время ученые продолжают осмысливать теорию искусства, являющуюся фундаментом философско-искусствоведческого анализа (Koptseva, 2025a; Koptseva, 2025b; Koptseva, 2026). Ряд публикаций указывают также на его значительную роль в образовательных практиках искусствоведов и влияние метода как искусствоведческой практики на культурную жизнь Красноярска в целом (Kistova, 2024; Pimenova, 2024). В контексте существующих публикаций актуально рассмотреть применение философско-искусствоведческого анализа в контексте образовательных практик студентов СФУ, провести рефлексию этого многолетнего опыта, который кафедра культурологии и искусствоведения (ранее факультет искусствоведения и культурологии) реализует по сей день в Сибирском федеральном университете.

### **Методология**

Методом исследования выступает источниковедческий анализ, позволяющий выявить содержание ключевых понятий научных текстов, специфику изложенных в них идей и примененного метода. Материалом исследования служат как научные публикации, так и преподавательский опыт авторов по применению студентами философско-искусствоведческого анализа в ходе обучения.

### **Результаты**

#### ***Основания и история становления философско-искусствоведческого анализа: теория и философия изобразительного искусства В. И. Жуковского***

Становление методики философско-искусствоведческого анализа неразрывно связано со сложением теории изобразитель-

ного искусства В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой в конце XX – начале XXI века. Активно разрабатывается метод в период преподавания В. И. Жуковским в Красноярском государственном университете на основанном им и коллегами факультете искусствоведения и культурологии. Уже в диссертации В. И. Жуковского положено начало для такой исследовательской платформы: памятники изобразительного искусства в ней рассмотрены как формы чувственного явления сущности (Zhukovsky, 1990), способной быть постигнутой человеком посредством его визуального мышления, которое также уже было в фокусе исследования автора (Zhukovsky, 1988). В дальнейшем В. И. Жуковский активно публиковал результаты исследования произведений искусства: это был как формат небольших брошюр под названием «Тайны шедевров» (Zhukovsky, 1987; Zhukovsky, 1992; Zhukovsky, 1993a; Zhukovsky, 1993b), так и монографии, как «Зримая сущность» (Zhukovsky, 1991) или «Формула гармонии. Секреты шедевров искусства» (Zhukovsky, 1999). Также результаты применения философско-искусствоведческого анализа публиковались в учебных пособиях, написанных В. И. Жуковским, посвященных разным периодам в истории искусства (Zhukovsky, 2005a; Zhukovsky, 2005b; Zhukovsky, 2006; Zhukovsky, 2007).

В начале 2000-х годов впервые публикуются тексты лекций учебной дисциплины «Теория изобразительного искусства», в которых В. И. Жуковский обосновывает и раскрывает и специфику понимания произведения искусства в качестве художественного образа, и методику философско-искусствоведческого анализа как процесса формирования художественного образа от его слитости с произведением-вещью (материальный статус) до обретения им статуса символического (Zhukovsky, 2004a). Теория искусства была изложена автором в 2004 году в форме учебного пособия в двух частях (Zhukovsky, 2004a; Zhukovsky, 2004b). В дальнейшем теория изобразительного искусства была опубликована в виде монографии в 2011 году (Zhukovsky, 2011).

В том же 2004 году была опубликована книга В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой «Пропозиции теории изобразительного искусства» (Zhukovsky, Koptseva, 2004), в которой теоретические взгляды на искусство изложены в форме ответов на актуальные вопросы. Можно сказать, что именно в 2000-е годы сложилось подробное описание методики философско-искусствоведческого анализа произведений искусства как постатусного разворачивания художественного образа.

#### **Метод философско-искусствоведческого анализа**

Целостная теория – ключ к методологии изобразительного искусства. Искусствовед-профессионал выступает носителем концептуального знания о сфере изобразительного искусства. Исследователь осваивает художественную реальность на основе концептуальных положений теории изобразительного искусства. Искусствовед-исследователь выполняет функцию глубинного проникновения в умозрительную суть художественного образа (Zhukovsky, 2012: 444).

Художественный образ, как плод диалога-отношения зрителя и произведения-вещи, в процессе становления проходит ряд знаковых состояний – материальный, индексный, иконический и символический статусы. Художественный образ материального статуса представляет собой недифференцированную общность элементарных ячеек, краскоформ красочного слоя. Художественный образ индексного статуса представляет собой наглядный дифференциал относительно самостоятельных индексных значений знаковой первичной целостности. Каждый индексный знак становится персонажем, указывающим на соответствующие визуальные понятия, складывающие текст произведения изобразительного искусства. Художественный образ иконического статуса, расслаивающийся на суммативный и интегральный уровни, – это наглядная целостность значений иконических знаков. Для исследователя, выходящего на эти уровни постижения художественного образа, скла-

дывается понимание особенного события, явленного через взаимодействие всех знаковых элементов произведения. Художественный образ символического статуса В. И. Жуковский определяет как наглядную сферу композиционной формулы, «способную открыть перед зрителем возможности идеального отношения конечного с бесконечным, содействующей обнаружением человеком своего присутствия в истине» (Zhukovsky, 2012: 16).

Метод искусствоведа-исследователя является инструментом освоения художественной реальности. Метод помогает искусствоведу отстраниться от субъективного отношения к произведению искусства и перейти к изучению произведения как объекта научного познания. В процессе постижения произведения изобразительного искусства как художественного образа искусствовед-исследователь проводит постоянную рефлексию над материальным, индексным, иконическим и символическим слоями художественного образа в диалектике их относительной самостоятельности и взаимодействия друг с другом.

Метод (гр. «путь», «способ исследования») искусствоведческого исследования – это «система правил и приемов подхода к изучению явлений изобразительного искусства, способ достижения определенных результатов в художественном познании и искусствоведческой практике» (Zhukovsky, 2012: 448). Метод ориентирует искусствоведа-профессионала в пространстве произведения искусства, помогает выбирать существенное и отчлнить второстепенное, наметить путь восхождения от известного к неизвестному, от простого к сложному, от единичного и частного к общему и целому, от исходных посылок к универсальному.

В философско-искусствоведческом аналитическом методе предметом исследования выступает чувственно-явленная сущность. Это синтетическое понятие рождено в результате раскрытия того типа взаимосвязи сущности и явления, которое свойственно художественным явлениям. Взаимосвязь этих философских понятий

обозначает как процесс опредмечивания и обособления полноты бытия (эманации сверхчувственного в чувственно данное), так и возвращения наличного бытия в полное бытие (имманация, распредмечивание). Среди ряда моделей соотношения сущности и явления для объяснения процессов, происходящих при создании произведения изобразительного искусства, В.И. Жуковский выделяет «модель раствора» – концепт, восходящий к философской традиции Платона и Гегеля (Zhukovsky, 2012: 31). «Модель раствора» наиболее подходит для толкования процессов, происходящих в искусстве, а именно «феномена преобразования произведения-вещи в произведение изобразительного искусства» (Zhukovsky, 2012: 32).

Метод философско-искусствоведческого анализа есть схема действия постижения чувственно являющейся сущности в произведении изобразительного искусства. Синонимическим аналогом понятия «чувственно явленная сущность» выступает концепт «художественная идея», также применяемый искусствоведами-исследователями при определении предмета и цели своей работы. «Художественная идея» – диалектическое понятие, построенное на том же единстве видимых противоположностей, каковыми выступают явление и сущность. Аспект «художественного» в данном концепте связан с наглядной материальной формой явленного изображения, в то время как понятие «идея» отсылает к аспекту нематериального и сверхчувственного, сущностного. Поскольку в каждом истинном произведении искусства сущность является, то парадоксальный понятийный комплекс «основная художественная идея» приобретает достоверность, ибо фиксирует процесс опредмечивания полноты бытия в художественном образе.

Понятие «художественный образ» может быть также понято тождественным концепту «визуальное понятие». Произведение изобразительного искусства создается как текст, на языке которого в общение вступают художник и художественный материал. Вербальные философские тексты, приот-

крывающие способы познания человеком истины бытия, сотканы понятиями, каждое из которых «схватывает» тот или иной аспект являющейся сущности. Визуальные философские тексты, каковыми являются произведения изобразительного искусства, построены за счет соединения визуальных понятий, каждое из которых при интеграции в единый текст вносит вклад в создание тотального Визуального Понятия – целостного произведения искусства.

Художественный образ выполняет онтологическую и гносеологическую функции, ибо способствует наглядному моделированию слоев бытия и приводит к постижению устройства мироздания, а также способов мироотношения. Как пишет В.И. Жуковский, «художественный образ в образцовой развернутости – это модель Бытия в качестве своеобразной наглядной конструкции, включающей в себя неорганический, органический, душевный и духовный слои» (Zhukovsky, 2012: 16). Художественный образ материального статуса моделирует неорганический слой бытия, в то время как образ индексного статуса – органический слой. Краскоформы преобразуются в иллюзорные плотские организмы, далее становящиеся полноценными персонажами. Художественный образ иконоческого статуса моделирует душевный слой бытия, когда раскрывается душевно-личностная суть персонажей, обеспечивающая возможность интеграции отдельных персонажей в единое целостное душевное событие. Художественный образ символического статуса моделирует духовный слой бытия, также включая в себя модельные содержания предыдущих слоев.

Философско-искусствоведческий метод помогает постичь ту модель бытия, которую представляет собой произведение изобразительного искусства. Метод дает возможность исследователю раскрыть основную художественную идею произведения и создать эмпирико-теоретическую модель как отношения зрителя с произведением, так диалога-отношения конечного и бесконечного начал через репрезентант художественного образа.

Метод философско-искусствоведческого анализа – инструмент постижения произведения изобразительного искусства как динамически развивающегося художественного образа, проходящего ряд стадий становления, приводящих к трансформации его статуса от материального, индексного к иконическому и символическому. Философско-искусствоведческий анализ предполагает раскрытие произведения изобразительного искусства как визуального текста – системы визуальных понятий, чувственно являющих сущность бытия согласно той модели, которая создана художником в игровом отношении с художественным материалом. Метод показывает, что изобразительное искусство – это визуальная философия. Метод философско-искусствоведческого анализа помогает увидеть и понять произведение искусства как чувственно-явленную сущность мира и его взаимоотношения с человеком.

***Применение метода философско-искусствоведческого анализа в образовательных практиках студентов СФУ***

Исследования произведений искусства посредством философско-искусствоведческого анализа имеют историю в более чем 35 лет и обращаются к различным видам искусства – от живописи до кинематографа. На сегодняшний день они представлены как исследованиями произведений автором метода В.И. Жуковским, так и исследованиями представителей красноярской искусствоведческой школы (Kolesnik, 2022; Kolesnik, 2023; Sitnikova, Li, 2022; Sitnikova, 2022; Kistova, 2022; Pimenova, 2023; Yuferova, 2024; Sertakova, 2024; Tarasova, 2026; Smolina, Strizhneva, 2026). А также студенческими исследованиями, проводимыми в ходе обучения на кафедре культурологии и искусствоведения СФУ (направления бакалавриата «Искусства и гуманитарные науки», «Культурология», «Религиоведение», «Антропология и этнология», «Издательское дело», направления магистратуры «История искусств», «Образование в сфере культуры и искус-

ства», «Креативные индустрии и управление проектами в сфере искусств»). Ключевым философско-искусствоведческий анализ стал, безусловно, для студентов-искусствоведов, в их обучении метод применяется в дисциплинах, посвященных всеобщей и отечественной истории искусства, а также в «Описании и анализе памятников искусства» и в ходе курсовых проектов. При этом студенты других направлений также опробуют этот метод в ходе изучения истории искусства с целью постижения сущности произведений, как, например, студенты направления «Религиоведение» в русле многосеместровой дисциплины «Религиозное искусство». Практика применения философско-искусствоведческого метода студентами введена В.И. Жуковским, во время его преподавания результаты этих исследований представлялись в том числе в формате докладов, например, на проводимых факультетом конференциях «Актуальные проблемы анализа художественного текста» и «Художественная культура: теория, история, критика, методика преподавания, творческая практика».

Одним из основных направлений апробации возможностей и достоинств метода философско-искусствоведческого анализа выступает образовательная практика студентов-искусствоведов Сибирского федерального университета. В студенческих исследовательских проектах, посвященных изучению произведений живописи, философско-искусствоведческий анализ выступает ключевым компонентом методологии научных работ.

Структура исследования позволяет студенту реализовать процесс поэтапного проникновения искусствоведа в умопостигаемую суть художественного образа с целью постижения основной художественной идеи произведения. Во введении студент-искусствовед формулирует актуальность исследования, состоящую в раскрытии произведения изобразительного искусства как визуального философского текста. Изучение художественного текста производится в четыре этапа, на которых философско-искусствоведческому анализу подвергают-

ся материальный, индексный, суммативно-иконический и интегрально-иконический статусы художественного образа.

Вводная часть работы позволяет ясно определить понятийную базу научной работы и охарактеризовать те исследовательские операции, которые необходимо выполнить для достижения цели проекта. Принципиально важно подчеркнуть, что уже само название работы показывает, как теория искусства переходит в образовательную практику начинающих искусствоведов, как концептуальные положения теории изобразительного искусства становятся основой освоения художественной реальности. Заглавия работ студентов сформулированы следующим образом, например, «Философско-искусствоведческий анализ художественного образа «Русская Венера» Бориса Кустодиева», «Философско-искусствоведческий анализ художественного образа «Рыбаки» Григория Сороки», или «Философско-искусствоведческий анализ художественного образа «Даная» Густава Климта». Подобные названия актуализируют первое концептуальное положение теории – произведение изобразительного искусства есть художественный образ.

Дефиниции объекта и предмета исследования находятся в концептуальной связи, аналогичной той, которая устанавливает взаимодействие явления и сущности. Объект исследования определяется как «произведение живописи» с указанием габаритов произведения-вещи, года создания и местонахождения арт-объекта. Предмет исследования обозначается как «основная художественная идея» произведения, что позволяет продемонстрировать тот аспект объекта, который будет в фокусе внимания исследователя, а именно вещающее качество произведения изобразительного искусства как чувственно-явленной сущности.

Цель работы состоит в раскрытии основной художественной идеи произведения через проведение философско-искусствоведческого анализа. На пути достижения этой цели студент ставит и последовательно решает ряд задач, связанных с раскрытием специфики развития визуаль-

ного понятия через изучение материального, индексного, иконического статусов художественного образа.

Характеризуя методологию своих исследований, студенты, в дополнение к методу философско-искусствоведческого анализа, указывают концептуальные положения современной теории изобразительного искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой; ключевые положения теории рефлексии Г.В.Ф. Гегеля; основные принципы теории идеального Д.В. Пивоварова; основные положения теории визуального мышления, а также общенаучные методы исследования.

В качестве примера результатов, полученных в образовательной практике студентов-искусствоведов, применяющей метод философско-искусствоведческого анализа в изучении произведений живописи, можно обратиться к материалам студенческого исследования картины «На пашне. Весна» (рис. 1) выдающегося русского художника XIX века Алексея Гавриловича Венецианова. Исследование было выполнено студенткой СФУ Е. А. Тараненко, научным руководителем выступила М. В. Тарасова.

В работе последовательно решаются четыре поставленные задачи, определенные анализом четырех статусов художественного образа, претерпевающего процесс непрерывного становления. Так, в первом параграфе проведен анализ материального статуса художественного образа, который завершается созданием корпуса выявленных визуальных понятий, характерных для картины «На пашне. Весна» А.Г. Венецианова: ясность, статичность, прозрачность и бестелесность, спокойствие и гармоничность, выступание и постепенность явления, монументальность и вневременность.

На втором этапе, при анализе индексного статуса художественного образа «На пашне. Весна», выявляются отдельные персонажи, составляющие первичную целостность произведения, обозначается многовариантная сущность данных знаков-индексов, а также производится корректное именование этих персонажей. В произведении «На пашне. Весна» выделяются такие знаки-



Рис. 1. Венецианов А.Г. На пашне. Весна. 1820-е гг., х., м., 51.2 x 65.5, ГТГ.  
Источник изображения: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8652>

Fig. 1. Venetsianov A.G. In the Plowed Field. Spring. 1820s,  
canvas, oil, 51.2 x 65.5 cm, State Tretyakov Gallery.  
Image source: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8652>

индексы, как бескрайнее дневное небо, легкое, бесконечное и светлое; бескрайнее вспаханное поле, пустотное и плодородное; идущая вперед наиболее явленная нарядная прекрасная крестьянка, молодая, свободная, собранная, величественная, коронованная; идущие вперед гнедая и буланая лошади; увлеченное сидящее на траве дитя, играющее и созидующее и др. Следует отметить, что знаковыми и персонажно-одушевленными качествами обладают все индексные компоненты произведения, составляющие целостное сообщение о сути бытия в визуально-философском тексте живописного творения. После дифференциации каждая составляющая индексного художественного образа «На пашне. Весна» подвергается углубленному аналитическому постижению для раскрытия новых аспектов визуально-понятийного комплекса произведения.

На третьем этапе работы при анализе суммативно-иконического статуса

художественного образа раскрываются взаимосвязи значений индексных знаков. Исследователь сочетает понятия, формализованные в результате анализа, и выясняет, какие качества формализуются в результате синтеза. Например, при изучении картины А.Г. Венецианова сумма персонажей «бескрайнее дневное небо» и «бескрайнее вспаханное поле» показывает, что визуальный текст говорит о сонаправленности движений неба и земли. Синтез персонажей «увлеченное сидящее на траве дитя» и «венки из одуванчиков» происходит на основе понятий «делание», «созидание». Венки в выявленном в анализе значении цветения молодости, прощания со старым, знака избранности предстает здесь как плод детского творения. Значения данных знаков согласуются с общей концепцией диалектики вечного круговорота нового и старого, развивающейся в визуально-философском тексте произведения.

Для дальнейшего исследования используется общенаучный метод идеализации, позволяющий искусствоведу, участвующему в диалоге-отношении с художественным произведением, абстрагироваться от конкретного визуализированного представления с целью мысленной рефлексии над ним. В результате схем действия по идеализации конкретный художественный образ возводится в степень визуализированного умозаключения.

На четвертом этапе исследователь постигает закономерности становления художественного образа в его интегрально-иконическом статусе и вырабатывает корректную формулировку основной художественной идеи произведения, совершая тем самым перевод визуального текста на вербальный язык. Исствовед-исследователь решает задачу интеграции сумм персонажей в единое целое, результатом чего становится тотальное Визуальное Понятие, «схватывающее» суть произведения.

Философско-исствоведческий анализ позволил студенту-исствователю раскрыть художественную идею произведения изобразительного искусства «На пашне. Весна» А.Г. Венецианова. Она была сформулирована следующим образом: представлено идеальное русское мироздание, в котором небесные и земные пути единопавлены и гармоничны. Художественная модель бытия предстват как бесконечный цикл – круговорот жизни, который сопровождается сакральным ритуалом опахивания как борьбы со смертью, обновления и создания пространства для новой жизни. В произведении «На пашне. Весна» А.Г. Венецианов показывает, как идеальное Русское Мироздание раскрывает мир земной как место небесного царствия.

Пример философско-исствоведческого анализа произведения «На пашне. Весна» показывает, как метод структурирует и организует процесс исследовательского поиска при постижении основной художественной идеи произведения изобразительного искусства. Пройдя этапы постижения художественного образа в его непрерывном становлении и смене статусов, исследователь приходит к выводам, связанным с характеристиками той модели бытия, которую чувственно являет изученное живописное творение.

Организация образовательных практик студентов-исствоведов Сибирского федерального университета с использованием метода философско-исствоведческого анализа не только развивает научно-исствоведческие компетенции учащихся, но наделяет студентов способностями осознавать и осмысливать закономерности идеального отношения конечного с бесконечным, что стимулирует личностное развитие.

### Заключение

Изучение истории создания и функционирования метода философско-исствоведческого анализа, принятое в данном исследовании, показывает перспективность его применения как в научно-исствоведческой деятельности искусствоведов-профессионалов, так и в образовательных практиках студентов университета. Методика философско-исствоведческого анализа, раскрытая в рамках настоящей работы, показывает наличие эффективной схемы действия для изучения произведений живописи как визуально-философских текстов. Метод открыт для новых сфер апробации в будущих трудах исследователей изобразительного искусства.

### Список литературы / References

- Kistova A. V. Dashi Namdakov. Transformatsiya. Chto khotel skazat' avtor? In: *Sibirskiy iskvstvovedcheskiy zhurnal*, 2022, 1(1), 53–72.
- Kistova A. V., Pimenova N. N., Bukova M. I. Art history education in Krasnoyarsk at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries: scientific school and educational practice. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(1), 137–153.

- Kolesnik M. A. Sozdaniye etnokul'turnoy modeli mirovozzreniya v tvorchestve I. YA. Bilibina. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2022, 1(1), 22–32.
- Kolesnik M. A., Sitnikova A. A., Andryushina YA. D. Iskusstvennyy intellekt kak instrument i soavtor v tvorchestve sovremennykh khudozhnikov: primery khudozhestvennykh praktik i analiz proizvedeniy vizual'nogo iskusstva. In: *Sotsiologiya iskusstvennogo intellekta*, 2023, 4 (1), 37–51.
- Koptseva N. P. Regional'nyye iskusstvovedcheskiye issledovaniya v sovremennoy Rossii (vstupitel'naya stat'ya). In: *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Gumanitarnyye nauki*, 2022, 15(1), 4–8.
- Koptseva N. P. () Kompozitsionnaya (ne-)formula: Zritel' (retsipiyent) i khudozhnik (master) kak «Filomatiki». Chast' 1. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2025a, 4(3), 7–23.
- Koptseva N. P. Kompozitsionnaya (ne-)formula: Zritel' (retsipiyent) i khudozhnik (master) kak «Filomatiki». Chast' 2.1. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2025b, 4(4), 8–23.
- Koptseva N. P. Kompozitsionnaya (ne-)formula: Zritel' (retsipiyent) i khudozhnik (master) kak «Filomatiki». Chast' 2.2. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2026, 5(1), 8–29.
- Kupriyanova A. «Dyuymovochka 21 veka» A. Kuznetsovoy-Ruf – zamknutost' v tsifrovoy real'nosti: filosofsko-iskusstvovedcheskiy analiz proizvedeniya. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2023, 2(3), 8–16.
- Novaya art-kritika na beregakh Yeniseya*. N. P. Koptseva (red.). Krasnoyarsk, 2015, 338.
- Pimenova N. N. Istoricheskiy opyt kak osnova obraza v arkhitekture: memorial'naya tserkov' Kayzera Vil'gel'ma v Berline. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*, 2025, 9(1), 54–66.
- Pimenova N. N., Kistova A. V., Bukova M. I. The role of Krasnoyarsk art history education in the cultural life and educational sphere of the city of Krasnoyarsk at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries. In: *Journal of Siberian Federal University. Humanit. soc. sci.*, 2024, 17(4), 708–718.
- Pimenova N. N., Sertakova Ye. A., Shpak A. A. Transformatsiya arkhitekturnykh stiley v sovetskom iskusstve 1917–1922 gg. In: *Zhurnal Sibirskogo Federal'nogo Universiteta. Seriya: Gumanitarnyye nauki*, 2023, 16(4), 566–579.
- Sang M. Analiz sovremennykh kitayskikh proizvedeniy strit-art'a «Hu» (2022) i «Privet, soobshchestvo» (2021). In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*, 2023, 7(3), 11–24.
- Sertakova Ye. A. «Sharypovskoye delo»: bolezennaya pamyat' i zabveniy v kul'ture sibirskogo goroda (na materiale analiza dokumental'nogo fil'ma Iriny Zaytsevoy). In: *Severnyye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2024, 8(1), 64–73.
- Sertakova Ye. A., Kolesnik M. A., Omelik A. A. Obraz nauchno-tekhnicheskogo progressa v izobrazitel'nom iskusstve Pavla Nikolayevicha Filonova. In: *Zhurnal Sibirskogo Federal'nogo Universiteta. Seriya: Gumanitarnyye nauki*, 2023, 16(4), 594–607.
- Sitnikova A. A. Vizualizatsiya sushchnosti tvorchestva Anri Russo na kartine «Prazdnik rebenka (rebenok s marionetkoy)» (1903) iz sobraniya Vinterturskogo khudozhestvennogo muzeya. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2022, 1(2), 32–54.
- Sitnikova A. A. Obraz Krasnoyarska v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva 1990–2020kh godov. In: *Severnyye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2026, 10(1), 47–58.
- Smolina M. G., Strizhneva M. A. Petroglify Sibiri v zhivopisi Lyudmily Pavlovny Ivanovoy. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*, 2026, 10(2), 110–121.
- Tarasova M. V. *Kul'tura i obrazovaniye: printsipy vzaimodeystviya*. Krasnoyarsk, 2012, 360.
- Tarasova M. V. Proyeekt Kapitoliya: arkhitekturnoye tvorchestvo Mikelandzhelo Buonarroti. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2026, 4(2), 29–39.
- Tarasova M. V., Smolina M. G. Proizvedeniya naskal'nogo iskusstva Yuzhnoy Sibiri: model' mirootnosheniya. In: *Sibirskiy antropologicheskii zhurnal*, 2021, 5(4), 34–52.
- Tarasova M. V., Zhukovskiy V. I. *Kommunikativnyye osnovy khudozhestvennoy kul'tury*. Krasnoyarsk, 2010, 144.
- Yermakov T. K. Vospriyatiye molodozh'yu simvolov sovremennogo tsifrovogo iskusstva (na primere rabot napravleniya Pixel Art). In: *Tsifrovizatsiya*, 2021, 2(1), 7–14.
- Yuferova S. I. Kinematograf kak prostranstvo voploshcheniya bessoznatel'nogo v tvorchestve Satosi Kona. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2024, 3(4), 52–63.

Zhukovsky V.I. *Chuvstvennoye yavleniye sushchnosti: vizual'noye myshleniye i logicheskiye osnovaniya yazyka izobrazitel'nogo iskusstva: avtoreferat dis. ... doktora filosofskikh nauk: 09.00.01.* Sverdlovsk, 1990, 43.

Zhukovsky V.I. *Tayny shedevrov. Vyp. 1: Nyuans «Madonny v grote» Leonardo da Vinchi.* Krasnoyarsk, 1992, 20.

Zhukovsky V.I. *Tayny shedevrov. Vyp. 2: Parfenon.* Krasnoyarsk, 1993, 36.

Zhukovsky V.I. *Tayny shedevrov. Vyp. 3: «Strashnyy sud» Mikelandzhelo Buonarroti.* Krasnoyarsk, 1993, 25.

Zhukovsky V.I. *Formula garmonii: Sekrety shedevrov iskusstva.* Krasnoyarsk, 1999, 206.

Zhukovsky V.I. *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva: teksty lektsiy. CH. 1: uchebnoye posobiye.* Krasnoyarsk, 2004, 170.

Zhukovsky V.I. *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva: teksty lektsiy. CH. 2. Metodologiya istorii iskusstva: uchebnoye posobiye.* Krasnoyarsk, 2004, 198.

Zhukovsky V.I. *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva,* SPb., 2011, 495.

Zhukovsky V.I., Koptseva N.P. *Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva.* Krasnoyarsk, 2004, 266.

Zhukovsky V.I., Pivovarov D.V. *Zrimaya sushchnost': (vizual'noye myshleniye v izobrazitel'nom iskusstve).* Sverdlovsk, 1991, 284.

Zhukovsky V.I., Pivovarov D.V., Koptseva N.P. *Vizual'naya sushchnost' religii,* Krasnoyarsk, 2006, 460.

Zhukovsky V.I., Pivovarov D.V., Rakhmatullin R.YU. *Vizual'noye myshleniye v strukture nauchnogo poznaniya.* Krasnoyarsk, 1988, 184.

EDN: PXWEIY  
УДК 7.07

## Vladimir Zhukovsky's Visual Word: Based on an Analysis of the "Fairy Tales" Albums

Alexandra A. Sitnikova\*

*Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation  
Museum center "Ploshchad Mira"  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 07.06.2026, received in revised form 13.07.2026, accepted 11.08.2026

**Abstract.** This article examines the work of Vladimir Ilyich Zhukovsky, based on an analysis of four volumes from his «Fairy Tales» album series. The relevance of this study stems from the insufficient study of the artist's work, despite the fact that he has been continuously creating art since the 1970s to the present, and a significant portion of his works are in the collections of leading museums in Krasnoyarsk. This article examines the relationship between visual and verbal signs in the artist's work. The study proposes a separate emphasis on the verbal status of works of art, as the verbal component of works of art requires specialized analysis using linguistic aesthetics. Using content analysis and philosophical and art historical analysis, the authors identified the main leitmotifs of V.I. Zhukovsky's fairy tales, their key characters, and the egocentric nature of the artist's tales, which is transformed into a holistic philosophical worldview.

**Keywords:** Vladimir Zhukovsky, Siberian contemporary art, verbal and visual art, linguaesthetics.

Research area: Theory and History of Culture, Art.

Citation: Sitnikova A. A. Vladimir Zhukovsky's Visual Word: Based on an Analysis of the "Fairy Tales" Albums. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1926–1937. EDN: PXWEIY



## Визуальное слово Владимира Жуковского: на материале анализа альбомов «Сказки»

**А.А. Ситникова**

*Сибирский федеральный университет  
Российская Федерация, Красноярск  
Музейный центр «Площадь Мира»  
Российская Федерация, Красноярск*

---

**Аннотация.** Статья посвящена изучению творчества Владимира Ильича Жуковского на основе анализа четырех частей из серии авторских альбомов «Сказки». Актуальность исследования связана с недостаточной изученностью творчества художника, несмотря на то, что художник непрерывно занимается творчеством, начиная с 1970-х годов по настоящее время, а значительная часть его произведений находится в коллекциях ведущих музеев Красноярска. Предметом изучения настоящей статьи становится характер соотношения визуальных и вербальных знаков в творчестве художника. В результате исследования предложено отдельно выделить вербальный статус произведений изобразительного искусства, так как словесная составляющая произведений искусства требует специального анализа методами лингвоэстетики. Методами контент-анализа и философско-искусствоведческого анализа выявлены основные лейтмотивы сказок В. И. Жуковского; ключевые персонажи сказок, а также эгоцентрический характер сказок художника, который преобразуется в целостную философскую мировоззренческую систему.

**Ключевые слова:** Владимир Жуковский, сибирское современное искусство, вербально-визуальное искусство, лингвоэстетика.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология).

---

Цитирование: Ситникова А. А. Визуальное слово Владимира Жуковского: на материале анализа альбомов «Сказки». *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1926–1937. EDN: PXWEIY

---

### Введение

Владимир Ильич Жуковский – художник и теоретик искусства, один из создателей красноярской школы искусствоведения, основанием для которой является то, что в центре изучения истории искусства находится произведение искусства. Произведение искусства рассматривается в контексте теории данной школы как самостоятельное и уникальное явление, которое не обязательно понимать в контексте биографии художника-автора или художественных стилей, историко-культурном контексте; произведение искусства существует само по себе и открывает для человека-зрителя возможность соеди-

нения с душевными/духовными основами бытия. Художник в данном случае выступает удачным проводником, позволяющим выйти за границу материально-повседневного бытия. Одна из наиболее оригинальных научных монографий В. И. Жуковского «Формула гармонии» (Zhukovsky, 2001) представляет собой книгу, в которой автор увидел в великих произведениях искусства умообразные геометрические композиционные формулы произведений в сжатом виде, концентрированно содержащие в себе ключевой смысл произведений искусства. В. И. Жуковский выступил в качестве идеального зрителя, расчистившего путь другим зрителям через

многослойные уровни смыслов шедевров мирового искусства к сокровенной сути изучаемых произведений. В «Формуле гармонии» В. И. Жуковскому удалось установить некое гармоничное единство между универсальной визуальной формулой, положенной в основу шедевров мирового искусства, и вербальной зрительской интерпретацией. Настоящая статья посвящена изучению гармонизации визуального и вербального в художественном творчестве В. И. Жуковского. Перед тем как перейти к анализу художественных творений В. И. Жуковского, стоит обратить внимание также на тот факт, что в своем научном творчестве В. И. Жуковский постоянно изобретает новые слова, которые вводит в научный оборот – например, такие понятия, как «ареаромантизм» и «ареаклассицизм», «краскоформы» и др. Таким образом, В. И. Жуковский постоянно находится в процессе изобретения нового языка, подходящего для описания новых научных явлений. Подобный процесс изобретения новых слов и создание визуальных аналогов для своего «новояза» характерен и для художественного творчества В. И. Жуковского.

#### Степень изученности

Художественное творчество В. И. Жуковского кажется неудобным как для логичного включения в историю искусства или каких-либо художественных явлений, так и для искусствоведческого изучения. Напрашивается цитата из произведения И. И. Кабакова «Я в траве нашел жука. Черный жук, блестящий. Для коллекции моей самый подходящий. Вырывается мой жук, прыгает, стрекочет, он в коллекцию мою попасть не хочет» (рис. 1).

Неудивительно, что у художника не сложились отношения с официальным Союзом художников: несмотря на редкое мастерство в области художественной обработки дерева и создание уникальных деревянных скульптур примерно в 1980-е годы; несмотря на сотрудничество с авторитетным архитектором Красноярска А. С. Демирхановым в создании декоративных панно для гостиницы «Красноярск»; несмотря на совместные выставки произведений

с выдающимся художником А. Г. Поздеевым, художник В. И. Жуковский не стал частью профессионального художественного сообщества города Красноярска, так как в позднесоветское время обратился к табуированным темам в изобразительном искусстве – сексуализированным образам и образам «человеческого низа». А в 2000-е годы, когда такие темы перестали быть столь шокирующими, снова оказался за гранью теперь уже рыночного искусства, так как, во-первых, обернулся к работе с экспериментальными техниками – сканограммами; созданию арт-объектов из «тленных», недолговечных художественных материалов (капроновые колготки, ветки, полиэтилен и т.п.); «просто» рисункам на бумаге формата А4 и т.п. Во-вторых, его творчество сложно соотносить с существующими художественными явлениями: с одной стороны, произведения В. И. Жуковского выглядят как любительские рисунки, примитивное искусство, некий арт-брют; с другой стороны, его творчество основано на глубочайшем знании истории искусства, философских трактатов, шедевров литературы,



Рис. 1. И. И. Кабаков. Жук. 1982 г.  
Источник изображения: [https://vk.com/wall-179896552\\_31313](https://vk.com/wall-179896552_31313)

Fig. 1. I. I. Kabakov. The Beetle. 1982.  
Image source: [https://vk.com/wall-179896552\\_31313](https://vk.com/wall-179896552_31313)

на принципиальном отказе от мастерства в области сотворчества с деревом, что характерно для его «раннего этапа» творчества – например, деревянная скульптура «Циркачи» (рис. 2), и поворота в сторону создания «эфемерных», нематериальных произведений искусства.

Сегодня исследованиями творчества В.И. Жуковского занимается довольно узкий круг ученых – в основном коллеги и ученики, в частности, Л.Н. Жуковская (Sitnikova, Zhukovskaia, 2015), А.А. Ситникова (Sitnikova, 2024; Sitnikova, 2024a), М.В. Тарасова (Тарасова, 2025); в частности, работы В.И. Жуковского изучают в контексте его научной деятельности (Kistova, Pimenova, Bukova, 2024; Sertakova, 2025; Zhigaeva, 2024). Большая коллекция произведений художника находится сегодня в Музейном центре «Площадь Мира» в Красноярске, но остается малоизученной. Также художник периодически публикует свои новые произведения в авторских художественных альбомах – «Визуализация избранных мудростей Екклесиаста», «Чек», «Дранки», «Тыто», «Потом», «Паруса», «Сказки» (12 альбомов), альбом «Слова» (в нескольких частях) и некоторые другие.

В настоящей статье рассматривается вербально-визуальная составляющая творчества В.И. Жуковского. На сегодняшний день существует целый ряд научных исследований вербальных аспектов изобразительного искусства – лингвоэстетическая теория В.В. Фещенко (Feshchenko, 2016; Feshchenko, 2020); словесная составляющая творчества молодых российских художников (Afanasieva, 2022); вербальная составляющая современного стрит-арта (Veshnev, Tkach, 2021); характер взаимодействия визуального и вербального в изобразительном искусстве в целом (Rozin, 2021; Lyubina, 2010), – что говорит об актуальности проведения подобных исследований.

#### Материалы и методы

В качестве материала для исследования выбраны некоторые альбомы из серии «Сказок» В.И. Жуковского – 1, 2, 11 и 12 книги (Zhukovsky, 2022; Zhukovsky,



Рис. 2. В.И. Жуковский. Циркачи. Примерно 1980-е годы. Фотография из архивов Музейного центра «Площадь Мира»

Fig. 2. V.I. Zhukovsky. Circus performers. Approximately 1980s. Photograph from the archives of the "Ploshchad Mira" Museum Center

2022a; Zhukovsky, 2024; Zhukovsky, 2024a). Метод исследования – философско-искусствоведческий анализ (Zhukovsky, Koptseva, 2004), теория визуального мышления и интерпретация (Koptseva, 2025; Koptseva, 2025a; Koptseva, 2026), контент-анализ визуальных образов (Kozlov, Sertakova, 2021; Shpak, Koptseva, 2024; Koptseva, Degtyarenko, Pchelkina, Menzhurenko, 2022).

#### Результаты исследования

Настоящее исследование сфокусировано на изучении вербально-визуального характера творчества В.И. Жуковского. Первым шагом стоит обратиться к современным теориям изучения соотношения языка и изобразительного искусства, чем занимается лингвоэстетика. Основные положения лингвоэстетики представлены в монографии В.В. Фещенко и О.В. Коваля «Сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства» (Feshchenko,

Koval, 2014), а также в ряде научных статей. Ученые обращают внимание на то, что модернистское искусство базируется на лингвистической парадигме XX века, согласно которой в качестве языковой знаковой системы может выступать не только вербальная система, но и иные системы – в частности, изобразительное искусство, которое можно создавать и изучать подобно языковой системе. Вербальное проникает в мир визуального искусства в разных формах – в качестве наименований произведений искусства, в качестве теоретических текстов художников, в которых они стремятся раскрыть и пояснить природу своего творчества, в качестве семиотической части произведений искусства – как, например, в творчестве художников-концептуалистов или в современных стрит-арт художников. В.В. Фещенко в статье «Образы и роли языка в визуальном искусстве» (Feshchenko, 2016) описывает функции, которые может выполнять слово в произведениях изобразительного искусства – номинативную, метаязыковую, поэтическую, интерсемиотическую, перлокутивную, каждая из которых подчиняется общей эстетической функции слова в визуальном искусстве. Также В.В. Фещенко изучает особенности лингвокреативности в искусстве (на примере творчества поэтов-футуристов) и в научном дискурсе, где необходимость изобретения новых слов подчинена необходимости наименования новых, ранее неизвестных, явлений.

В теории изобразительного искусства, разработанной В.И. Жуковским и Н.П. Копцевой (Zhukovsky, Koptseva, 2014), произведение искусства существует и может быть исследовано на нескольких статусах своего бытия – материальный, индексный, иконический и символический. Позволим предположить, что многочисленные произведения, включающие в себя помимо визуальных знаков знаки вербальные, требующие иной традиции лингвистической интерпретации, обладают дополнительным статусом – вербальным статусом произведения искусств. Таким образом, при анализе вербально-визуальных произведений В.И. Жуковско-

го необходимо проводить анализ и вербального статуса таких произведений, изучать суть лингвистической креативности художника, устанавливать функцию вербальных знаков в произведениях.

Как уже было отмечено, слово является важной частью многих произведений В.И. Жуковского. Часто целью художника является создание уникальных визуальных аналогов для существующих текстов – как в случае с визуализацией текстов «Экклезиаста», «Песнь песней Соломона», песен Владимира Высоцкого, стихотворений Иосифа Бродского, словарных слов и других. В иных случаях художник самостоятельно творит слово и целые истории, создавая единое визуально-вербальное произведение – одним из таких примеров является серия «Сказок».

В предисловии к первой книге сказок В.И. Жуковский сообщает о том, что при создании собственных сказок опирается на многочисленный багаж знаний мировых сказок – с одной стороны, классические мотивы сказок могут присутствовать в историях художника; с другой стороны, авторские истории, наоборот, оставляют в стороне узнаваемые сказочные сюжеты, предлагая читателю-зрителю оригинальные рассказы, порой нарушающие сказочную логику, структуру, длительность. Часто жуткие сюжеты сказок В.И. Жуковского обращают к самой архаичной традиции неотредактированных для детей сказок братьев Grimm, народных русских сказок не для печати А.Н. Афанасьева. Абсурдная логика некоторых сказок В.И. Жуковского, в которой как будто отсутствует традиционный для многих сказок поучительный смысл, напоминает логику народной венгерской сказки о ненасытной утробе. Интересно, что такое качество современного сибирского искусства, как неосказочность выделяет Н.П. Копцева в статье о влиянии эстетических трансформаций XXI века на локальное искусство (Koptseva, 2026). Ученый обращает внимание на то, что сказочность может проявляться в произведениях сибирских художников совершенно по-разному – очевидно, одна из форм не-

осказочности представлена в творчестве В.И. Жуковского.

Важной особенностью создания серии «Сказок» является творческий метод художника. Во-первых, сказки представляют собой сканограммы – графические произведения, созданные на листах формата А4 с помощью таких материалов, как тушь, ручка, карандаш, восковые мелки и некоторые другие; преобразованные с помощью сканера в цифровые изображения и обработанные в компьютерных графических редакторах (например, может быть использована заливка отдельных фрагментов изображения цветом); после чего отдельные сканограммы объединены в печатные альбомы, включающие в себя несколько сказок. Сканограмма представляет собой результат поиска художником идеальной нематериальной формы для произведения искусства. Во-вторых, в авторской теории изобразительного искусства основным фокусом внимания было установление характера отношений между художником – произведением искусства – зрителем. Метод создания «Сказок» В.И. Жуковским ориентирован на то, чтобы сам художник стал первым зрителем собственного произведения искусства – увидел визуальный образ впервые, испытал удивление зрителя от первой встречи с произведением. Чтобы добиться данного эффекта, художник создает визуальный образ с закрытыми глазами. Помимо того, что такой метод превращает художника в зрителя, метод также избавляет художника от самоцензуры – постоянного контроля со стороны «внутреннего цензора», который обычно контролирует творческий процесс, указывая художнику на то, как будет красиво, а как некрасиво; что понравится эксперту/зрителю, а что не понравится. Если раньше художнику приходилось создавать свои произведения в конфликтной полемике с внутренним зрителем, то метод «слепого рисования» позволяет полностью устранить «цензора» из творческого процесса. Конечно, создание графического изображения происходит не полностью «вслепую» – дорисовка некоторых мелких элементов требует временно-

го прозрения, чтобы обозначить логичную точку для продолжения рисования, а также процесс окрашивания цветов отдельных фрагментов изображения происходит не вслепую. В результате создания изображений методом «слепого рисования» визуальный стиль сказок можно характеризовать как «примитивный» в том смысле, что в рисунках нет академической правильности. Чаще всего рисунок создается непрерывной черной линией на белом листе, при этом местами линия «дрожит» или, наоборот, отличается экспрессивной уверенностью, но в результате всегда появляется понятный и опознаваемый образ. Более того, визуальный образ не только отображает вербальное содержание, но также заключает в себе невысказываемый смысл по отношению к написанным словам; смысл, который может быть только нарисован.

В серии «Сказок» художник выпустил 21 альбом. Для проведения настоящего исследования выбрано 4 альбома сказок – 1 и 2 книги, где серия только начинается, а также 11 и 12 книги, которые немного отличаются по своему визуальному стилю и характеру сказочного повествования. Использование нескольких книг в качестве материала для исследования обусловлено необходимостью привлечения достаточного количества материала для проведения контент-анализа произведений В.И. Жуковского, выявления лейтмотивов творчества, а также проведения исследования на основе разных по стилю и содержанию «сказок»: в первых книгах В.И. Жуковский начинает осваивать новый творческий метод «слепого рисования», в поздних книгах достигает нового уровня мастерства в его использовании; также в первых книгах представлены длинные сказочные истории, в то время как в поздних книгах представлены «короткие» сказки, изображенные на 2–3 листах.

Вербальный статус произведений В.И. Жуковского можно характеризовать следующим образом и выделить его следующие особенности. Язык художника отличается лингвокреативностью – В.И. Жуковский постоянно изобретает новые слова. Основные методы создания новых слов:

1) создание нового слова из двух существующих – например, «полопотолок», «ворокоза», «жирафослон», «хрустальнодивный»; 2) создание новых глаголов от существительных или существительных от глаголов – например, «кентаврит», «окирпичнел», «собралс» (как имя собственное); 3) извлечение коротких слов из длинных слов – например, название сказки «Мел» произведено от слова «Ополоумел». Словесная инноватика в произведениях связана с созданием новых сказочных персонажей, а также с выявлением сути этих персонажей. При этом каждое визуальное понятие можно интерпретировать только вместе с визуальным образом: слово «кентаврит» аллегорически можно понять, как человека, собранного из разных областей знания, умений, с которыми он вынужденно столкнулся в жизни, и теперь они стали его частью. Сказка «окирпичнел» состоит всего из двух листов (рис. 3, 4), «окирпичнел» можно интерпретировать как человека, остановившегося в развитии, затвердевание живого в человеке, после того как он самоопределился.

Иногда в качестве названий для сказок художник использует междометия или частицы, которые обычно не имеют самостоятельного смысла в языке – например, «али», «ой, да», «лзя» и т.п. Часто В.И. Жуковский вплетает в свои сказки слова или фразы, которые, кажется, не имеют никакого значения (подобный прием встречается и в других – не сказоч-

ных – произведениях автора). В частности, сказка «Малыш» заканчивается фразой «А малыш за решеткой кровати крепко накрепко таит тайну! Знай себе шифрует «Хле-хаси-масли-ма!» Подобный прием – изобретение слов, не имеющих значения в конвенциональном языке, обращение к детскому лепету и младенческой радости от произнесения звуков, встречался в творчестве дадаистов начала XX века и отчасти футуристов. В их творчестве подобный прием использовался для того, чтобы их речевые конструкции невозможно было использовать ни в одном идеологическом дискурсе. Подобное намеренное ускользание от логических смыслов присутствует и в произведениях В.И. Жуковского – в частности, в сказке «Малыш» противопоставлена рациональная логика потребления взрослых и, возможно, тайное и неизвестное знание о мире младенца.

Если характеризовать лексические особенности вербальной составляющей произведений В.И. Жуковского в целом, то можно отметить следующее: художник часто оперирует просторечиями; словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами, которые соединяет с формально неподходящими «опасными» образами – например, «танкушечка»; редкими в речевом употреблении словами – например, «гривуазно». При этом характер написания слов визуально-изобразительный: слова написаны тушью или восковыми мелками авторским подчеркиком, они не подчиняются ло-

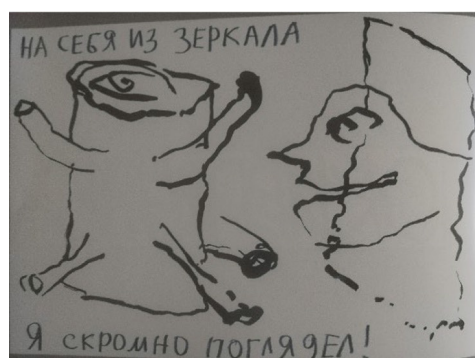


Рис. 3, 4. В.И. Жуковский. Окирпичнел. Фотография из альбома «Сказки» (книга 2)  
Fig. 3, 4. V.I. Zhukovsky. Ochkirnichel. Photograph from the album "Fairy Tales" (book 2)

гике традиционного чтения слева-направо, а располагаются на странице свободно – пляшут по кругу, подчиняются авторским принципам переноса слов, что превращает процесс чтения в собирание пазла и изучения слова, прежде всего как визуального, а не вербального знака.

Один из основных лейтмотивов сказок – создание фантастических существ путем соединения различных существ-сущностей: создание визуальных образов неизвестных животных путем объединения реально существующих зверей, что идентично вербальному синтезу слов ради изобретения новых (сказка «Вместе», книга 2); сочленение частей человеческих тел и частей тел животных и фантастических зверей как создание вариаций «кентавров» – за подобной многоликостью и многочленностью персонажей также скрывается и философский смысл, предъявляемый в абсурдной форме: постоянная изменчивость человеческой сути, невозможность полностью понять какого-либо человека или какое-либо явление, так как все время обнаруживаются некие новые грани произведения искусства или качества человека, или качества явлений бытия, которые отрицают ранее имеющиеся знания о них (рис. 5, 6).

Один из главных персонажей «Сказок» – мужик. В сказке «Драк-о-ника» мужик полюбил драк-о-нику, которая случайно сожгла его дотла; в сказке «Берло-

га» медведь отгрызает мужику руки, ноги и голову, после чего из жалости собирает новые части тела из пеньков и мужик становится успешным человеком; в сказке «Потребление и производство» мужик ест мясо и порождает тех существ, чье мясо он съел; в сказе «Золотая глыба» мужик не знает, что делать с найденной золотой глыбой и не придумывает ничего лучше, как начать с ней совокупляться; в сказке «Топоры» топоры изрубили мужика, чтоб варить из него щи; в сказке «Мужичишка» жидковатый мужичишка наказывает здорового мужичищу; в сказке «Обоняние» мужик не чувствует гнилой запах от своего урожая; в сказке «Как ходить?» мужик не может найти удобную позу для хождения; в сказке «Пушка» мужик пострадал от стрельбы по воробью; в сказке «Хитрец» мужик перехитрил смерть, используя все свои органы для создания разных вещей, в результате чего некого было положить в гроб; в сказке «Каталка» весело катают друг друга муж, кот и воробей пока их всех не раздавил медведь. Помимо сказок про мужика есть сказки, которые написаны от лица «я» автора, то есть мужик является неким внешним по отношению к автору сказок персонажем. Как обычно, за абсурдными историями просматривается философская суть персонажа: зачастую это внешне успешный человек, который на самом деле ничего из себя не представляет (рис. 7),



Рис. 5, 6. В.И. Жуковский. Листы из сказки «Коробка». Фотографии из альбома «Сказки» (книга 2)

Fig. 5, 6. V.I. Zhukovsky. Sheets from the fairy tale "The Box". Photographs from the album "Fairy Tales" (book 2)

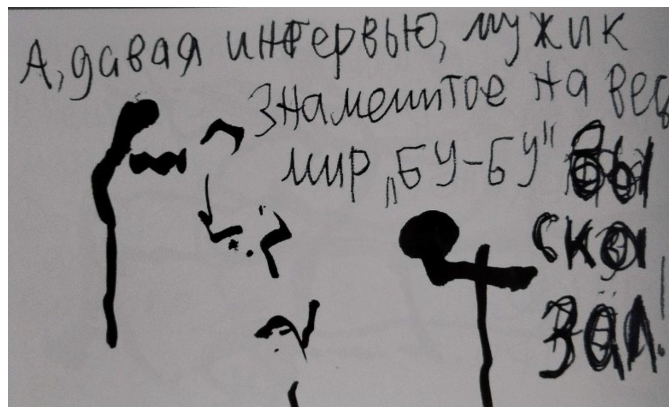


Рис. 7. В.И. Жуковский. Лист из сказки «Берлога». Фотографии из альбома «Сказки» (книга 1)  
Fig. 7. V.I. Zhukovsky. A page from the fairy tale "The Den." Photos from the album "Fairy Tales" (book 1)

не может отличить плохое от хорошего, качественное от некачественного и т.д.

Одним из ключевых качеств «Сказок» В.И. Жуковского является их автопортретность. Многие сказки содержат философский смысл о смысле человеческой жизни – тленность бытия, желание вернуться обратно к моменту до рождения, сожаление о «вынужденности из небытия», желание обмануть смерть (например, сказка «Хитрец») и т.п. Такое понимание человеческого существования также является авторским, служит частью автопортрета. При этом многие сказки являются автопортретом именно художника, так как отражают особенности его творческого метода или понимания сути творческого процесса. К таким сказкам можно отнести следующие: «Ложка», «Дерево и дед», «Топоры», «Ножик», «Узелки», «Мел», «Кисть», «Дни», «Опять», «Самолетик», «Ой, да», «Палец». Авторское творчество раскрывается через ряд ключевых и повторяющихся образов – это художественные инструменты, такие как топор, кисть, ножик, которыми В.И. Жуковский орудует чаще всего; кисть руки и пальцы, которые являются главными в творческом процессе у скульпторов (можно вспомнить серию «Рук» в творчестве О. Родена), в то время как, например, у живописцев, прежде всего «глаз» главный творящий орган (например, именно глаза акцентированы в автопортретах П. Сезанна и В. Ван Гога) (рис. 8).

Пальцы являются особенно частым визуальным знаком в сказках – они соревнуются друг с другом за главенство; они окровавлены, так как художник часто работает с топорами и ножами; они визуализируют и другие аспекты жизни – например, встречу и расставание с любимой, сплетаясь и расплетаясь. В сказке «Ложка» раскрываются особенности работы художника с художественным материалом: выброшенная в окно ложка, потоптанная и изломанная, превращается в руках мастера в произведение искусства: в бытовой жизни ложка нарисована небольшой и одноцветной, но после преображения она «раздувается» от собственной красоты и становится узорчатой и разноцветной (рис. 9, 10). В.И. Жуковский часто использует найденные невзрачные предметы для создания своих творений, своей обработкой он старается придать новое «праздничное» качество обыденным вещам.

### Заключение

Творчество В.И. Жуковского можно рассматривать в контексте современного вербально-визуального искусства. В таких произведениях помимо материального, индексного, иконического и символического статусов можно отдельно выделить вербальный статус, который требует лингвостетического анализа. Особенностью вербально-го статуса произведений В.И. Жуковского

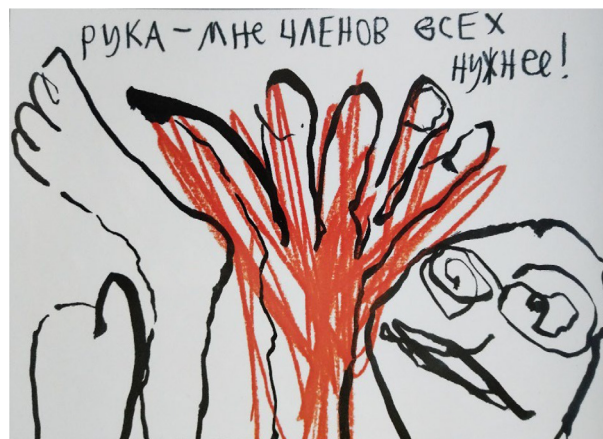


Рис. 8. В. И. Жуковский. Лист из сказки «Рука». Фотографии из альбома «Сказки» (книга 12)  
Fig. 8. V.I. Zhukovsky. A page from the fairy tale "The Hand." Photos from the album "Fairy Tales" (book 12)

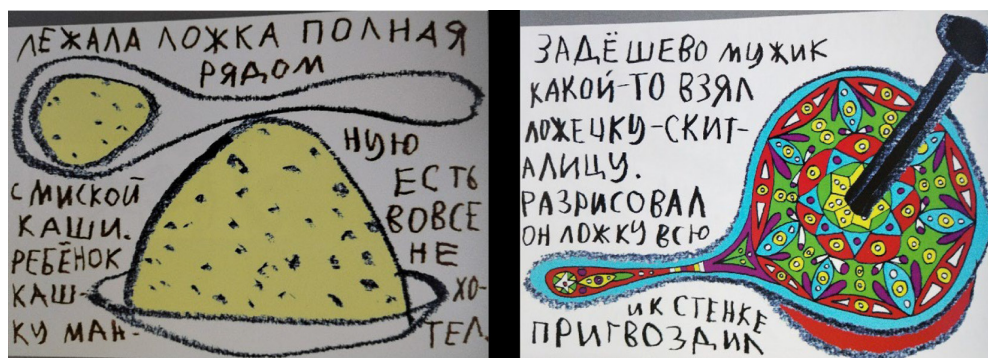


Рис. 9, 10. В. И. Жуковский. Преобразование ложки в сказке «Ложка».  
Фотографии из альбома «Сказки» (книга 1)

Fig. 9, 10. V.I. Zhukovsky. The Transformation of the Spoon in the Fairy Tale "The Spoon".  
Photographs from the album "Fairy Tales" (Book 1)

является лингвокреативность, основными методами которой выступают объединение нескольких слов в одно, придание самостоятельного вспомогательным частицам русского языка, извлечение коротких слов из длинных, а также преобразование текстов в визуальные образы.

В. И. Жуковский в серии «Сказок» решает проблему отношений художника, произведения искусства и зрителя, которую он осмыслял и в своих теоретических исследованиях. Изобретая метод «слепого рисования», автор выступает как в качестве творца произведения, так и в качестве идеального первоисточника, которому важна ра-

дость от первой встречи с новым явлением в мире вещей.

Предложенная Н. П. Копцевой характеристика произведений современных сибирских художников – неосказочность, безусловно, относится и к произведениям В. И. Жуковского. Его вариант сказочности совсем не содержит сибирскую составляющую, в первую очередь сказочность автора эгоцентрическая – это сказки про самого себя как про художника-мастера и философа; при этом эгоцентрическое качество сказок В. И. Жуковского преобразуется в общечеловеческую образность о сути бытия.

## Список литературы / References

- Afanasieva I. A. Yazy'kovoe pokolenie: slovo v sovremennom rossijskom iskusstve. In: *Chelovek*. 2022. 33(6). 136–155.
- Feshchenko V. V. Obrazy' i roli yazy'ka v vizual'nom iskusstve. In: *Critique and Semiotics*. 2016. 2. 67–82.
- Feshchenko V. V. Ot lingvov'etiki k lingvov'ristike: slovotvorchestvo v xudozhestvennom i nauchnom diskursax. In: *Critique and Semiotics*. 2020. 1. 92–113.
- Feshchenko V. V., Koval O. V. Sotvorenie znaka: ocherki o lingvov'etike i semiotike iskusstva. M., Yaziki slavyanskoi kulturi, 2014. 640.
- Kistova A. V., Pimenova N. N., Bukova M. I. Iskusstvedcheskoe obrazovanie v Krasnoyarske v konce XX – nachale XXI vv.: obrazovatel'naya praktika. In: *Journal of Siberian federal university. Humanities and social sciences*. 2024. 17(1). 137–153.
- Koptseva N. P. E'stetcheskie transformacii pervoj chetverti XXI v., ix vliyanie na xudozhestvenny'e processy' sibirskix regionov. Chast' 1. In: *Journal of Siberian federal university. Humanities and social sciences*. 2026. 19(5). 972–982.
- Koptseva N. P., Degtyarenko K. A., Pchelkina D. S., Menzhurenko Yu. N. Obraz severa v periodicheskix izdaniyax Rossijskoj Imperii konca XIX veka. In: *Bylye gody*. 2022. 17(2). 867–875.
- Koptseva N. P. Kompozicionnaya (ne-)formula: zritel' (recipient) i hudozhnik (master) kak «filomati-ki». Chast' 2.1. In: *Siberian art journal*. 2025a. 4(4). 8–23.
- Koptseva N. P. Kompozicionnaya (ne-)formula: zritel' (recipient) i hudozhnik (master) kak «filomati-ki». Chast' 1. In: *Siberian art journal*. 2025. 4(3). 7–23.
- Koptseva N. P. Kompozicionnaya (ne-)formula: zritel' (recipient) i hudozhnik (master) kak «filomati-ki». Chast' 2.2. In: *Siberian art journal*. 2026. 5(1). 8–29.
- Kozlov E. S., Sertakova E. A. Obraz «kosmosa» v proizvedeniyax sovremennoj audiovizual'noj kul'tury'. In: *Digitalization*. 2021. 2(2). 44–50.
- Lyubina V. I. Fenomen vzaimodejstviya verbal'nogo i izobrazitel'nogo v proizvedenii izobrazitel'nogo iskusstva. In: *The world of science, culture and education*. 2010. 6(25). 256–259.
- Rozin V. M. O vozmozhnosti vizual'nogo predstavleniya idej i verbal'ny'x sodержanij. In: *Culture and art*. 2021. 9. 55–67.
- Sertakova E. A. Ponyatie «regional'naya vizual'naya kul'tura» v kontekste teorii idelooobrazovaniya. In: *Northern archives and expeditions*. 2025. 9(2). 100–110.
- Shpak A. A., Koptseva M. S. Obraz nauchnogo progressa v monumental'nom iskusstve SSSR: na materiale analiza mozaik. In: *Journal of Siberian federal university. Humanities and social sciences*. 2025. 18(2). 327–337.
- Sitnikova A. A. Original'ny'e tvorcheskije koncepcii krasnoyarskix xudozhnikov konca XX – nachala XXI veka. In: *Sibirskoe sovremennoe iskusstvo: materialy' II Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii*. Krasnoyarsk: Sodruzhestvo prosvetitelei Krasnoyarsia, 2024. 34–38.
- Sitnikova A. A. Xudozhniki za predelami professional'ny'x xudozhestvenny'x soobshhestv v Krasnoyarske v 1980–2000x godax: ogranicheniya i vozmozhnosti. In: *Northern archives and expeditions*. 2024a. 8(4). 116–125.
- Sitnikova A. A., Zhukovskaia L. N. Visualization of the essence (about the creative work of the artist Vladimir Zhukovsky). In: *Journal of Siberian Federal university. Humanities and social sciences*. 2015. 8(1). 137–144.
- Tarasova M. V. Iskusstvo kak palomnichestvo: tvorchestvo Vladimira Zhukovskogo [Art as Pilgrimage: The Works of Vladimir Zhukovskiy]. In: *Siberian art journal*. 2025. 4(4). 48–59.
- Veshnev V. P., Tkach D. G. Tekstovy'e kompozicii sovremennogo rossijskogo strit-art. In: *Decorative arts and the subject-spatial environment. Bulletin of the Stroganov Russian State University of Art and Industry*. 2021. 3–2. 171–179.
- Zhigaeva A. A. Kul'turnye povoroty': issledovanie prostranstv vzaimodejstvij sistemy' vizual'nogo iskusstva. Posrednicheskij aspekt. In: *Northern archives and expeditions*. 2024. 8(1). 127–136.

- Zhukovsky V.I. Formula garmonii. Krasnoyarsk: Bonus, 2001. 204.
- Zhukovsky V.I. Skazki: dvenadczataya chast'. Krasnoyarsk: Verso, 2024a. 172.
- Zhukovsky V.I. Skazki: odinnadczataya chast'. Krasnoyarsk: Verso, 2024. 164.
- Zhukovsky V.I. Skazki: pervaya zhast'. Krasnoyarsk: Verso, 2022. 152.
- Zhukovsky V.I. Skazki: vtoraya chast'. Krasnoyarsk: Verso, 2022a. 160.
- Zhukovsky V.I., Koptseva N.P. Propozicii teorii izobrazitel'nogo iskusstva: uchebnoe posobie. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk state university, 2004. 265.





**Sociology  
and Social Anthropology  
Социология  
и социальная антропология**

EDN: WIPHDU  
УДК 314.74

## Criteria and Indicators for the Sociological Assessment of Migrant Adaptation and Integration: Methodological Monitoring Model

Viktoriia Yu. Ledeneva<sup>\*a</sup>, Tatiana N. Yudina<sup>a</sup>  
and Valery G. Komarova<sup>b</sup>

<sup>a</sup>*Institute of Social Demography,  
Federal Research Sociological Center  
of the Russian Academy of Sciences  
Moscow, Russian Federation*

<sup>b</sup>*PR and Digital Communications Services LLC Yandex  
Moscow, Russian Federation*

Received 07.06.2026, received in revised form 17.06.2026, accepted 11.08.2026

**Abstract.** The article develops a methodological model for sociological monitoring of migrant adaptation and integration. Existing approaches to describing migration processes mainly focus on quantitative parameters of foreign citizens' stay and do not sufficiently reflect the degree of their inclusion in the host society. The aim of the article is to develop a methodological model for monitoring migrant adaptation and integration based on institutional, indicator-based, comparative and risk-oriented approaches. The proposed system of assessment criteria includes eight basic criteria. The article shows that migrant adaptation and integration depend not only on individual characteristics of migrants, but also on the quality of the receiving environment. The proposed model can be applied in academic research, regional and municipal monitoring, and programmes aimed at supporting migrants. The article concludes that it is necessary to move towards a comprehensive assessment of migrants' position and their inclusion in the host society.

**Keywords:** migration, migrant adaptation, migrant integration, sociological monitoring, assessment criteria, integration indicators, migration governance, international indices, host society, risk-oriented approach.

Research area: Social Structure, Social Institutes and Processes; Demography, Demographic Security.

Citation: Ledeneva V. Yu., Yudina T. N. and Komarova V. G. Criteria and Indicators for the Sociological Assessment of Migrant Adaptation and Integration: Methodological Monitoring Model. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1940–1952. EDN: WIPHDU



© Siberian Federal University. All rights reserved

\* Corresponding author E-mail address: vy.ledeneva@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-9478-2917 (Ledeneva); 0000-0001-7785-8601 (Yudina)

## Критерии и показатели социологической оценки адаптации и интеграции мигрантов: методологическая модель мониторинга

В.Ю. Леденева<sup>а</sup>, Т.Н. Юдина<sup>а</sup>, В.Г. Комарова<sup>б</sup>

<sup>а</sup>Институт социальной демографии

Федерального научно-исследовательского социологического центра

Российской академии наук

Российская Федерация, Москва

<sup>б</sup>PR и digital коммуникаций сервисов ООО «Яндекс»

Российская Федерация, Москва

**Аннотация.** В статье разработана методологическая модель социологического мониторинга адаптации и интеграции мигрантов. Существующие подходы к описанию миграционных процессов фиксируют в основном количественные параметры пребывания иностранных граждан и не отражают степень их включенности в принимающее общество. Цель статьи – разработать методологическую модель мониторинга адаптации и интеграции мигрантов на основе институционального, индикаторного, сравнительного и риск-ориентированного подходов. Разработанная система критериев оценки, включает 8 базовых критериев. Показано, что адаптация и интеграция зависят не только от индивидуальных характеристик мигранта, но и от качества принимающей среды. Предложенная модель может применяться в научных исследованиях, региональном и муниципальном мониторинге, в программах сопровождения мигрантов. Сделан вывод о необходимости перехода к комплексной оценке положения мигрантов и их включения в принимающее общество.

**Ключевые слова:** миграция, адаптация мигрантов, интеграция мигрантов, социологический мониторинг, критерии оценки, показатели интеграции, миграционное управление, международные индексы, принимающее общество, риск-ориентированный подход.

Научная специальность: 5.4.4. Социальная структура, социальные институты и процессы; 5.4.3. Демография.

Цитирование: Леденева В.Ю., Юдина Т.Н., Комарова В.Г. Критерии и показатели социологической оценки адаптации и интеграции мигрантов: методологическая модель мониторинга. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1940–1952. EDN: WIPHDU

### Введение

Миграция в современной России остается не эпизодическим, а структурным фактором демографического, экономического и социального развития. По итогам 2024 г. миграционный прирост населения России составил 568,5 тыс. человек: число прибывших достигло 4,081 млн, число выбывших – 3,513 млн. В 2025 г. миграционная ситуа-

ция развивалась уже в условиях усиления цифрового и административного контроля, расширения механизмов учета иностранных граждан, запуска реестра контролируемых лиц и ужесточения ответственности за нарушения миграционного режима (RBC). В 2025 г. общее число иностранных граждан в стране снизилось на 8,6 % – до 5,7 млн человек; количество уведомлений о заключении

трудового или гражданско-правового договора с мигрантами, работающими по патенту, выросло на 25,9 %, разрешений на работу – на 44,5 %; общее число пресеченных правонарушений в сфере миграции превысило 1 млн (MVD Rossii).

Эти данные демонстрируют двойственный характер современной миграционной ситуации. С одной стороны, ужесточается законодательство, усиливается контроль за иностранцами: растет число проверок, выявленных нарушений и мер административного воздействия. С другой стороны, сам по себе легальный правовой статус иностранца не позволяет оценивать степень его адаптации в обществе. Мигрант может быть формально учтен, но при этом плохо ориентироваться в правовых нормах, зависеть от посредников, не иметь доступа к медицине, школе, сервисам и в целом не иметь поддержки в принимающем сообществе. Наше исследование направлено на то, чтобы не только оценить масштабы миграционных процессов, но и попытаться разработать методологическую модель социологического мониторинга адаптации и интеграции мигрантов.

В научной литературе и международной практике уже были предприняты попытки операционализировать процессы адаптации и интеграции мигрантов через систему критериев и индикаторов. Зарубежные индикаторные системы – OECD/EU Indicators of Immigrant Integration (OECD, 2023), Zaragoza indicators (European Commission, 2010), MIPEX (Solano, Huddleston 2020), а также концептуальная модель A. Ager и A. Strang (Ager, Strang, 2008) – предлагают развернутые подходы к измерению занятости, образования, жилья, здоровья, социальных связей, гражданского участия, доступа к правам и институтам принимающего общества. Вместе с тем их применение к российской миграционной ситуации ограничено, поскольку значительная часть миграционных потоков в Россию связана с временной трудовой миграцией, с патентными и иными правовыми режимами занятости, ролью работодателей, зависимостью от посредников и другими факторами.

В российской социологии также накоплены существенные наработки в изучении адаптации и интеграции мигрантов. В работах В.И. Мукомеля (Mukomel, Grigoreva, 2022), Е.А. Варшавера, А.И. Рочевой (Varshaver, Rocheva, 2018), С.В. Рязанцева, М.Н. Храмовой (Rizantsev, Khramova, 2024), В.Ю. Леденовой (Ledeneva 2025), Г.И. Осадчей, Т.Н. Юдиной (Osadchaia, Iudina, 2024) и других исследователей рассматриваются вопросы включения мигрантов в принимающее общество, их правового положения, трудовой занятости, социокультурной адаптации, межгруппового взаимодействия и роли институтов принимающей среды. Вместе с тем существующие подходы различаются по исследовательскому направлению: одни ориентированы преимущественно на оценку интеграции, другие – на правовое положение, третьи – на отдельные социокультурные аспекты.

Для России особое значение имеют параметры, характеризующие адаптационные, а не интеграционные процессы, так как основные миграционные потоки носят временный трудовой характер, в отличие от западных стран, куда мигранты переезжают с целью постоянного места жительства и, соответственно, нуждаются в интеграционных мероприятиях. В западных индексах параметры адаптации присутствуют, но ограничено. Для российской миграционной ситуации необходима систематизация имеющихся критериев, сопоставление международных индикаторных систем и российские авторские подходы к оценке интеграции.

Разработка целостной методологической модели социологического мониторинга адаптации и интеграции мигрантов, основанной на сопоставлении международных индикаторных систем и российских авторских подходов, остается актуальной в миграционной повесте России.

#### **Адаптация и интеграция мигрантов: необходимость аналитического разграничения**

В нормативных и методических документах, регулирующих работу с иностранными гражданами, понятия «социальная

адаптация» и «интеграция» нередко используются в едином сочетании – «социальная и культурная адаптация и интеграция иностранных граждан». С управленческой точки зрения подобное объединение понятий удобно, поскольку позволяет обозначить широкий комплекс мер по сопровождению мигрантов. Однако с исследовательской и методологической позиции оно представляется неверным.

Адаптация и интеграция связаны между собой, но не являются тождественными процессами. Адаптация отражает преимущественно первичное приспособление мигранта к принимающей среде: освоение базовых правил пребывания, ориентацию в административных процедурах, поиск работы и жилья, получение первичной информации и доступ к необходимым сервисам для категорий возвратных мигрантов (трудоустроенные мигранты, беженцы, принявшие решение возвратиться назад и др.). Интеграция предполагает более устойчивое включение в социальные институты, трудовые отношения, образовательную среду, локальные сообщества и повседневные практики принимающего общества, их предлагается применять к категориям безвозвратных мигрантов (добровольные

переселенцы, беженцы, принявшие решение остаться навсегда на территории вселения) (Ledeneva, 2014). Такое теоретическое представление стадий адаптации и интеграции различных категорий мигрантов более полно отражает существо реальных процессов на местах вселения мигрантов и имеет принципиальное значение для мониторинга. Если адаптация отвечает на вопрос, смог ли мигрант войти в принимающую среду и сориентироваться в ней, то интеграция отвечает на вопрос, закрепился ли он в легальных, институциональных и социальных практиках. Поэтому одни показатели должны фиксировать первичную ориентированность, а другие – устойчивость и глубину включенности. Показатели представлены в табл. 1.

Адаптация и интеграция образуют линию включения мигранта в принимающую среду. Она может прерываться, замедляться, переходить в изоляцию или зависимость от теневых посредников. Значение социального мониторинга в том, что нужно учитывать не только позитивные показатели включенности, но и признаки дезадаптации, сегрегации, социальной изоляции и других рисков.

Таблица 1. Разграничение адаптации и интеграции мигрантов как объектов оценки  
Table 1. Differentiation between adaptation and integration of migrants as objects of assessment

| Параметр                  | Адаптация                                                                  | Интеграция                                                                                           |
|---------------------------|----------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Временной параметр        | Первичное приспособление к принимающей среде                               | Более устойчивое включение в институты и социальные связи                                            |
| Основной оценочный вопрос | Понимает ли мигрант базовые правила и может ли действовать в новой среде   | Закрепился ли мигрант в легальных, институциональных и социальных практиках                          |
| Ключевые сферы            | Документы, первичная работа, жилье, информация, базовый язык               | Легальная занятость, образование детей, социальные сервисы, устойчивое проживание, доверие, контакты |
| Типичные показатели       | Знание правил, наличие первичных документов, понимание маршрутов обращения | Стабильность статуса, регулярность занятости, включенность детей в образование, социальные связи     |
| Управленческое значение   | Снижение первичной уязвимости, бесконфликтность проживания мигрантов       | Повышение социальной устойчивости и управляемости миграционных процессов                             |

### **Международные индикаторные системы: возможности и ограничения**

Как было обозначено выше, наиболее известной зарубежной моделью является модель А. Агера и А. Странга, в которой интеграция представлена через взаимосвязанные детерминанты: занятость, жилье, образование, здоровье, социальные связи, язык, безопасность и права. Сильная сторона этой модели состоит в том, что она рассматривает интеграцию не только как культурное сближение, но и как участие в базовых институтах общества.

В современных теоретических подходах к адаптации и интеграции мигрантов появляются новые акценты: локальность, инфраструктура прибытия, повседневная интеграция, цифровая адаптация, транснациональность и др. Так, теория «инфраструктуры прибытия» о том, как мигранты получают информацию, ресурсы и поддержку через городские и социальные инфраструктуры: библиотеки и локальные организации и другие (Wessendorf, 2022). Теории «локального поворота» акцентируют роль городов и регионов в формировании собственных стратегий интеграции мигрантов (Zapata-Barrero Caponio, 2017). В теории «повседневной интеграции» подчеркивается, что социальные и культурные формы участия в жизни сообщества не менее важны, чем экономические показатели (Giannetto, 2024). Новое направление – цифровая адаптация и цифровые практики мигрантов. В книге *Doing Digital Migration Studies* подчеркивается, что цифровые технологии влияют на повседневную жизнь мигрантов, а мигранты сами активно участвуют в цифровых практиках (Leurs, Ponzanesi, 2024).

Эти подходы позволяют расширить систему мониторинга за счет показателей принимающей инфраструктуры, цифровых, информационных и локальных практик. Однако социологический мониторинг требует операционализации: определения сфер адаптации и интеграции, индикаторов измерения и интерпретации полученных данных.

В международной практике операционализация подробно представлена в серии

докладов OECD и Европейской комиссии Indicators of Immigrant Integration: Settling In. 83 индикатора охватывают три крупных направления: рынок труда и навыки, условия жизни, социальную вовлеченность и социальную интеграцию. Доклад включает сопоставимые данные по странам OECD, ЕС и ряду других государств по занятости, образованию, доходам, жилищным условиям, бедности, участию в общественной жизни, восприятию дискриминации и другим параметрам. Интеграция рассматривается как результат включения мигрантов в основные социально-экономические сферы. В частности, в докладе 2023 г. фиксируется, что каждый шестой иммигрант в странах OECD и ЕС проживает в неблагоустроенном жилье, причем этот показатель на 70 % выше, чем среди родившихся в принимающих странах. Мигранты чаще, чем местное население, живут за чертой относительной бедности. В то же время в докладе отмечаются положительные результаты интеграции: среди мигрантов выросла доля лиц с высшим образованием.

В отличие от OECD/EU, MIPEX измеряет прежде всего институциональные условия интеграционной политики. В его основе лежит система из 167 политико-институциональных индикаторов, сгруппированных по восьми направлениям: мобильность на рынке труда, воссоединение семьи, образование, политическое участие, долгосрочное проживание, доступ к гражданству, антидискриминация и здравоохранение. Такая модель позволяет оценивать, какие возможности предоставляет государство мигрантам для участия в жизни общества, и насколько политика интеграции приближена к принципам равных прав, равных возможностей и стабильного будущего. В этом смысле MIPEX измеряет не столько фактическую адаптацию мигранта, сколько «готовность» принимающего государства к интеграции. В европейском проекте REGIN была разработана новая система показателей в формате MIPEX-Regions, в котором оцениваются региональные результаты интеграции мигрантов. В MIPEX-R индикаторы организованы по нескольким

показателям: элементы управления, политический цикл, целевые группы и сферы интеграционной политики, включая труд, образование, здравоохранение, жилье, язык, культуру, религию, социальное обеспечение и помощь. Для российской ситуации это важно, так как интеграция мигрантов это в первую очередь региональная и муниципальная повестка, а не федеральная.

Российский региональный индекс интеграции мигрантов (Russian Regional Index of Migrant Integration, RRIMI) был разработан учеными как инструмент оценки региональной дифференциации интеграционных процессов в России. И далее расширены его показатели в статье С.В. Рязанцева и других (Riazantsev et al., 2022). Его значение состоит в том, что он учитывает необходимость анализа интеграции не только в национальном, но и в региональном разрезе, что особенно важно для страны с высокой территориальной неоднородностью миграционных потоков, различиями рынков труда, социальной инфраструктуры и управленческих практик.

Согласно *Российскому региональному индексу интеграции мигрантов (Russian Regional Index of Migrant Integration, RRIMI)*, основными методами исследования интеграции мигрантов в РФ выступают:

- а) экономико-статистический метод, включающий корреляционный анализ многомерной совокупности, и методы классификации (кластерный анализ);
- б) социологические методы;
- с) метод моделирования.

Данный индекс создан с учетом того фактора, что в Российской Федерации имеется 89 субъектов, в которых процентное соотношение мигрантов существенно различается ввиду различных социально-экономических условий ((Riazantsev et al., 2018).

Сопоставление OECD/EU indicators, MIPEX, MIPEX-R и RRIMI показывает, что индикаторные системы различаются по предмету измерения. OECD/EU фокусируется преимущественно на интеграционных результатах; MIPEX на политико-институциональных условиях; MIPEX-R

на региональных политиках и механизмах управления; RRIMI на региональной дифференциации интеграции мигрантов в России.

Однако для задач социологического мониторинга адаптации и интеграции мигрантов этого недостаточно. Требуется модель, которая одновременно учитывает: первичную адаптацию мигранта, устойчивую институциональную интеграцию, качество принимающей инфраструктуры, роль работодателей и образовательных организаций, административную ориентированность, цифровые и информационные каналы, а также риск-ориентированные показатели социальной напряженности.

#### **Российский многосторонний социологический мониторинг.**

##### **Расчеты индикаторов по критериям**

В отличие от индикаторных систем, фиксирующих преимущественно интеграционные результаты мигрантов или условия интеграционной политики, модель мониторинга позволяет оценивать не только итоговое положение мигранта, но и сам процесс его включения в принимающую среду.

Авторский подход строится на соединении трех аналитических измерений.

Первое измерение связано с положением мигранта и включает правовой статус, занятость, жилищно-бытовые условия, доступ к образованию, медицине, социальным и административным сервисам. Второе измерение характеризует принимающую инфраструктуру: доступность административных маршрутов, качество информационного сопровождения, участие работодателей, образовательных организаций, НКО, консультационных структур и муниципального уровня управления. Третье измерение имеет риск-ориентированный характер и направлено на выявление зон дезадаптации, социальной изоляции, теневой занятости и др.

Мы выделяем семь основных объектов наблюдения: мигранты, принимающее население, работодатели, образовательные организации, органы власти и местного са-

моуправления, НКО и консультационные структуры, эксперты в сфере миграции.

Такой подход позволяет сопоставить разные перспективы. Например, низкая обращаемость мигрантов в официальные структуры может объясняться не только незнанием правил, но и недоверием и языковым барьером. Модель социологического мониторинга адаптации и интеграции мигрантов представлена на рис. 1.

Расчет индикаторов может строиться на сочетании количественных и качественных данных. Количественные данные формируются на основе официальной и административной статистики, массовых опросов мигрантов, принимающего населения и работодателей. Качественные показате-

ли мы получаем с помощью социологических методов исследования – экспертных интервью, фокус-групп и открытых вопросов анкет. Они могут быть переведены в балльные шкалы, например, от 1 до 5 или от 1 до 10, с последующим нормированием в единую шкалу от 0 до 100. Такой подход позволяет сопоставлять разнородные данные: доли, средние оценки, частоту обращений, экспертные суждения и признаки наличия или отсутствия определенных практик.

Индикаторы целесообразно рассчитывать на нескольких уровнях:

- на индивидуальном уровне фиксируется положение конкретного мигранта или домохозяйства;

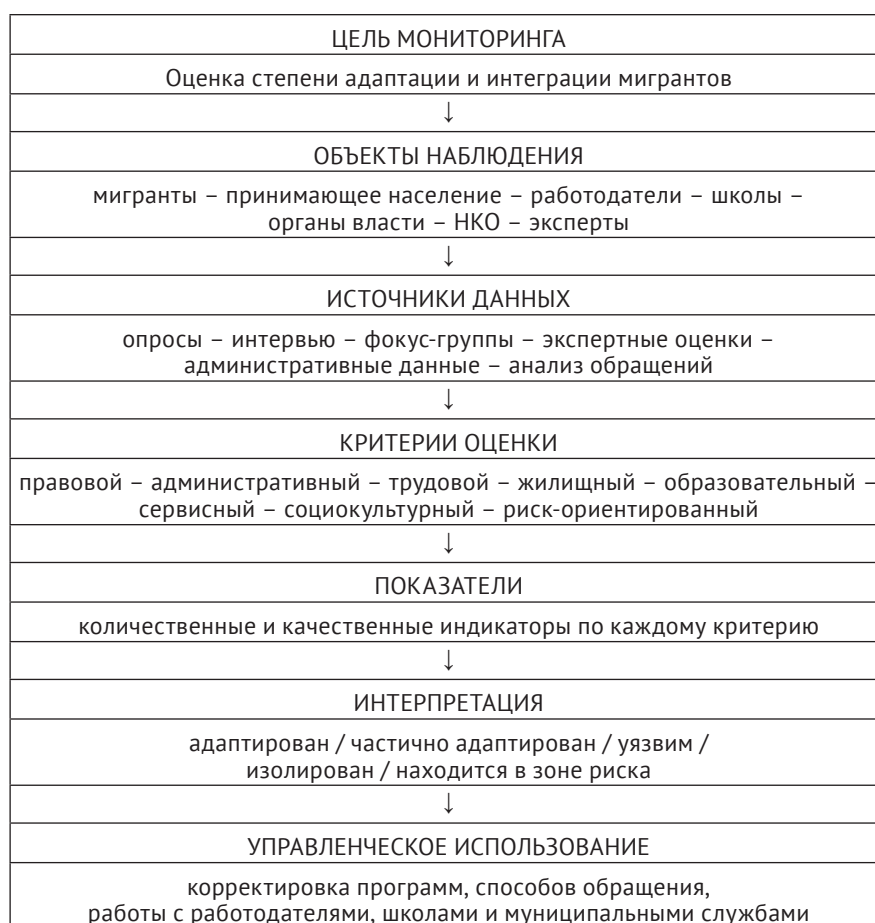


Рис 1. Модель социологического мониторинга адаптации и интеграции мигрантов

Fig. 1. Model of sociological monitoring of adaptation and integration of migrants

– на групповом уровне показатели агрегируются по категориям мигрантов;  
 – на региональном или муниципальном уровне индикаторы позволяют оценивать не только положение мигрантов, но и качество принимающей инфраструктуры.

В табл. 2 приведены 8 основных, отмеченных нами, критериев и индикаторов, выделенных по количественному и качественному признаку.

Для целей мониторинга важно не только рассматривать каждый показатель отдельно, но и получать обобщенное представление о положении мигрантов, групп мигрантов или территории в целом.

Результаты оценки могут быть представлены в двух форматах. Первый формат – профиль адаптации и интеграции, где по каждому критерию фиксируется самостоятельное значение. Такой вариант является наиболее информативным для управленческого анализа, поскольку показывает, в какой именно сфере возникают дефициты: правовой, трудовой, жилищной, образовательной, сервисной или социокультурной. Второй формат – интегральная оценка, позволяющая получить общий уровень адаптации и интеграции на основе нормированных и взвешенных индикаторов.

Расчет интегральной оценки целесообразно проводить в три этапа.

**1. Нормирование показателей.** Каждый индикатор переводится в единую шкалу от 0 до 100 баллов, где 0 означает минимальную выраженность оцениваемого признака, а 100 – максимальную. При необходимости может использоваться шкала от 0 до 1 с последующим переводом в проценты.

**2. Взвешивание критериев.** Каждому критерию присваивается вес в зависимости от его значимости для оценки адаптации и интеграции. Например, правовой и трудовой критерии могут иметь более высокий вес, поскольку они определяют базовые условия легального пребывания и экономической включенности мигранта (например, трудовой и правовой – по 20 %, остальные – по 10 %). Остальные критерии

могут получать равные или экспертно определенные веса.

**3. Расчет итогового индекса.** Интегральная оценка рассчитывается как сумма произведений значения каждого нормированного индикатора на его вес. **Итоговый индекс** =  $\sum (\text{индикатор} \times \text{вес})$ .

Для интерпретации интегральной оценки может использоваться следующая шкала:

- 85–100 баллов – высокий уровень адаптации и интеграции;
- 65–84 балла – частичная адаптация и интеграция;
- 45–64 балла – уязвимое положение;
- 25–44 балла – выраженная изоляция;
- 0–24 балла – зона высокого риска.

**Методика расчета индекса адаптации и интеграции мигрантов:**

**1. Общая формула индекса адаптации**

$$\text{Индекс адаптации} = \sum_{i=1}^n (N_i \times W_i)$$

где  $I_{\text{адаптации}}$  – интегральный индекс адаптации;  $N_i$  – нормированное значение  $i$ -го индикатора;  $W_i$  – вес  $i$ -го индикатора;  $n$  – количество индикаторов.

Индекс не заменяет содержательный анализ отдельных критериев, но позволяет получить обобщенную оценку уровня включенности мигрантов в принимающее общество, а также сопоставлять разные группы мигрантов, территории или динамику показателей во времени.

**2. Пошаговый алгоритм расчета индекса адаптации и интеграции мигрантов**

Шаг 1. Отбор индикаторов по каждому критерию. На первом этапе по каждому из восьми критериев отбираются ключевые индикаторы. Оптимальным является включение 2–4 индикаторов по каждому критерию, при этом для регулярного мониторинга наиболее удобна модель из трех индикаторов на один критерий. Такой подход позволяет избежать как чрезмерного упрощения, так и перегрузки мониторинга избыточным количеством показателей.

Таблица 2. Индикаторы по критериям  
Table 2. Indicators by criteria

| Критерий             | Количественные индикаторы<br>(как считать)                                                                                                                                                                                                    | Качественные<br>индикаторы<br>(как оценивать)                                                                                                                                                          | Источники данных                                 |
|----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| Правовой             | <ul style="list-style-type: none"> <li>– % мигрантов с действующим РВП/ВНЖ/гражданством</li> <li>– % успешно продливших документы в срок</li> <li>– Количество административных нарушений на 1000 мигрантов</li> </ul>                        | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Уровень знания миграционного законодательства (опрос, % правильных ответов)</li> <li>– Оценка доступности правовой помощи</li> </ul>                          | Административные данные МВД, опросы              |
| Административный     | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Среднее время оформления документов (дней)</li> <li>– % отказов в предоставлении услуг</li> <li>– Количество обращений в органы власти на 1000 человек</li> </ul>                                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Удовлетворенность взаимодействием с чиновниками (опрос, % "удовлетворен")</li> </ul>                                                                          | Административные данные, опросы                  |
| Трудовой             | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Уровень занятости (%)</li> <li>– % работающих по специальности</li> <li>– Средняя зарплата мигрантов / средняя по региону (%)</li> <li>– Доля трудовых договоров (а не устных)</li> </ul>            | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Уровень дискриминации на работе (доля столкнувшихся)</li> <li>– Удовлетворенность условиями труда</li> </ul>                                                  | Росстат, опросы работодателей и мигрантов        |
| Жилищный             | <ul style="list-style-type: none"> <li>– % мигрантов, имеющих постоянное жилье (не аренда посуточно)</li> <li>– Средняя площадь жилья на человека (м²)</li> <li>– % проживающих в общежитиях/комнатах</li> </ul>                              | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Удовлетворенность жилищными условиями</li> <li>– Наличие регистрации по месту жительства</li> </ul>                                                           | Опросы, данные ЖКХ, миграционного учета          |
| Образовательный      | <ul style="list-style-type: none"> <li>– % детей мигрантов, обучающихся в школах</li> <li>– % владеющих русским языком на уровне В1 и выше</li> <li>– Доля мигрантов, прошедших курсы адаптации</li> </ul>                                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Качество образования (оценка родителей, балл 1–5)</li> <li>– Уровень социальной интеграции в школе (дружба с местными детьми)</li> </ul>                      | Данные школ, результаты тестов по русскому языку |
| Сервисный            | <ul style="list-style-type: none"> <li>– % мигрантов, пользующихся мед. услугами по ОМС</li> <li>– Количество обращений в соцслужбы на 1000 человек</li> <li>– Доступность детских садов (%)</li> </ul>                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Удовлетворенность качеством госуслуг (опрос)</li> </ul>                                                                                                       | Данные поликлиник, МФЦ, соцзащиты                |
| Социокультурный      | <ul style="list-style-type: none"> <li>– % мигрантов, имеющих друзей среди местного населения</li> <li>– Участие в культурных мероприятиях (%)</li> <li>– Доля смешанных браков</li> </ul>                                                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Уровень взаимного доверия (опросы)</li> <li>– Оценка ощущения «принятия» обществом</li> <li>– Степень сохранения своей культуры vs. принятия новой</li> </ul> | Опросы, фокус-группы                             |
| Риск-ориентированный | <ul style="list-style-type: none"> <li>– % мигрантов в зоне риска (по шкале)</li> <li>– Количество конфликтов с участием мигрантов</li> <li>– Доля вовлеченных в криминал (%)</li> <li>– Уровень радикализации (экспертная оценка)</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Наличие факторов уязвимости (изоляция, бедность, дискриминация)</li> </ul>                                                                                    | Полиция, НКО, экспертные оценки                  |

Шаг 2. Нормализация индикаторов. Поскольку исходные показатели могут иметь разные единицы измерения – проценты, баллы, частоту обращений, количество нарушений, экспертные оценки, – они должны быть приведены к единой шкале. В рамках предлагаемой методики используется шкала от 0 до 100 баллов, где 0 означает минимальное значение признака, а 100 – максимально благоприятное значение.

Для положительных индикаторов, где более высокое значение означает более высокий уровень адаптации или интеграции, используется следующая формула:

$$N_i = (X_i - X_{\min}) / (X_{\max} - X_{\min}) \times 100,$$

где ( $N_i$ ) – нормированное значение  $i$ -го индикатора; ( $X_i$ ) – фактическое значение индикатора; ( $X_{\min}$ ) – минимальное значение по выборке или установленный нижний порог; ( $X_{\max}$ ) – максимальное значение по выборке или установленный верхний порог.

Например, к положительным индикаторам относятся: доля мигрантов с урегулированным правовым статусом, доля легально занятых, доля детей мигрантов, включенных в образование, доля мигрантов, знающих официальные каналы обращения.

Для отрицательных индикаторов, где более высокое значение означает ухудшение положения или рост риска, используется обратная формула нормализации:

$$N_i = (1 - (X_i - X_{\min}) / (X_{\max} - X_{\min})) \times 100.$$

К отрицательным индикаторам относятся: доля мигрантов с просроченными документами, частота нарушений миграционного режима, доля неформально занятых, зависимость от посредников, жилищно-бытовая уязвимость, количество жалоб или конфликтных ситуаций.

Шаг 3. Определение весов критериев. На следующем этапе каждому критерию присваивается вес, отражающий его значимость в общей оценке адаптации и инте-

грации. Вес может определяться экспертно, на основе метода Дельфи, анализа нормативных приоритетов миграционной политики или эмпирической значимости критерия для конкретной группы мигрантов. Как базовая предлагается следующая структура весов:

| Критерий             | Вес, % | Вес в долях единицы |
|----------------------|--------|---------------------|
| Правовой             | 15     | 0,15                |
| Трудовой             | 20     | 0,20                |
| Жилищно-бытовой      | 12     | 0,12                |
| Образовательный      | 12     | 0,12                |
| Социокультурный      | 15     | 0,15                |
| Административный     | 8      | 0,08                |
| Социально-сервисный  | 8      | 0,08                |
| Риск-ориентированный | 10     | 0,10                |
| Итого                | 100    | 1,00                |

Повышенный вес правового и трудового критериев объясняется тем, что именно они задают базовые условия легального пребывания и экономической включенности мигранта по сравнению с другими критериями.

Шаг 4. Расчет значения каждого критерия. Значение каждого критерия рассчитывается как среднее арифметическое или средневзвешенное значение входящих в него нормированных индикаторов. Если все индикаторы внутри критерия имеют одинаковую значимость, используется среднее арифметическое:

$$K_j = (\sum_{i=1}^m N_i) / m,$$

где ( $K_j$ ) – значение  $j$ -го критерия; ( $N_i$ ) – нормированное значение  $i$ -го индикатора; ( $m$ ) – количество индикаторов внутри критерия.

Если индикаторы внутри критерия имеют разную значимость, используется средневзвешенное значение:

$$K_j = \sum_{i=1}^m (N_i \times w_i),$$

где ( $w_i$ ) – вес  $i$ -го индикатора внутри критерия. Сумма весов индикаторов внутри одного критерия должна быть равна 1.

Например, трудовой критерий может включать три индикатора: наличие занятости, легальность занятости и стабильность дохода. Если все три индикатора имеют равный вес, значение трудового критерия рассчитывается как их среднее значение.

Шаг 5. Расчет итогового индекса. Итоговый индекс адаптации и интеграции мигрантов рассчитывается как сумма взвешенных значений всех критериев:

$$I_{AI} = \sum_{j=1}^n (K_j \times W_j),$$

где ( $I_{AI}$ ) – интегральный индекс адаптации и интеграции мигрантов; ( $K_j$ ) – значение  $j$ -го критерия; ( $W_j$ ) – вес  $j$ -го критерия; ( $n$ ) – количество критериев.

При использовании восьми критериев формула может быть записана следующим образом:

$$I_{AI} = K_{\text{прав}} \times 0,15 + K_{\text{труд}} \times 0,20 + K_{\text{жил}} \times 0,12 + K_{\text{обр}} \times 0,12 + K_{\text{соцкульт}} \times 0,15 + K_{\text{адм}} \times 0,08 + K_{\text{серв}} \times 0,08 + K_{\text{риск}} \times 0,10.$$

Важно учитывать, что для риск-ориентированных показателей целесообразно использовать обратную шкалу: чем выше значение риска, тем ниже адаптационная устойчивость.

$$K_{\text{риск}} = 100 - R,$$

где ( $R$ ) – индекс риска, рассчитанный по отрицательным показателям.

Шаг 6. Интерпретация итогового индекса. Для интерпретации интегральной оценки может использоваться следующая шкала:

| Значение индекса | Интерпретация                          |
|------------------|----------------------------------------|
| 85–100           | высокий уровень адаптации и интеграции |
| 65–84            | частичная адаптация и интеграция       |
| 45–64            | уязвимое положение                     |
| 25–44            | выраженная изоляция                    |
| 0–24             | зона высокого риска                    |

Данная шкала является ориентировочной и может уточняться в зависимости от целей мониторинга, типа миграционного потока, региональной специфики и состава изучаемой группы. Методологически важно, чтобы итоговый индекс не подменял собой анализ отдельных критериев. Для управленческой практики наибольшую ценность представляет не только общий балл, но и профиль адаптации и интеграции, позволяющий видеть, какие именно сферы требуют вмешательства: правовая, трудовая, жилищно-бытовая, образовательная, сервисная, социокультурная или риск-ориентированная.

### Интерпретация результатов и методические ограничения

В прикладном плане результаты мониторинга могут быть интерпретированы через несколько уровней: высокий уровень адаптации и интеграции; частичная адаптация и интеграция; уязвимое положение; изоляция. Назначение этой классификации состоит в том, чтобы помочь органам управления видеть разные типы ситуаций и подбирать соответствующие меры адаптации и интеграции: информационную поддержку, правовое консультирование, работу с работодателями, школьное сопровождение или развитие сервисов.

В предложенной системе есть ряд методических ограничений.

Во-первых, не все значимые показатели могут быть получены из официальной статистики и административных данных. Социальная изоляция, доверие к институтам, зависимость от посредников требуют специальных социологических исследований.

Во-вторых, административные данные фиксируют факт обращения, нарушения или жалобы, но не всегда объясняют их причины.

В-третьих, самооценки мигрантов могут быть осторожными, особенно если вопросы касаются неформальной занятости, правовых нарушений или конфликтов. Поэтому данные опросов должны дополняться, например, экспертными интервью.

В-четвертых, отдельного внимания требует региональное сравнение. Одни и те же показатели могут иметь различную интерпретацию в зависимости от структуры миграционных потоков, доли временной трудовой миграции, состояния рынка труда, развитости социальной инфраструктуры и опыта работы органов власти с мигрантами.

### Заключение

Проведенный анализ показывает, что оценка адаптации и интеграции мигрантов требует не разрозненного набора показателей, а целостной методологической модели социологического мониторинга. Международные индикаторные системы – OECD/EU Indicators of Immigrant Integration, Zaragoza indicators, MIPEX, а также российские разработки, включая RRIMI, дают важные ориентиры для операционализации интеграции. Вместе с тем их прямое применение к российской миграционной ситуации ограничено, поскольку они не в полной мере учитывают временную трудовую миграцию, правовые режимы пребывания и занятости, роль работодателей, административную ориентированность мигрантов, зависимость от посредников, жилищно-бытовые условия и муниципальные риски.

В статье предложена модель многостороннего социологического мониторинга, в которой адаптация и интеграция рассматриваются как результат взаимодействия мигранта с принимающей средой. В структуре модели выделены 8 критериев. Каждый из них может быть раскрыт через систему частных индикаторов, нормированных в единой шкале и при необходимости агрегированных в интегральный индекс.

Научное значение предложенного подхода состоит в разграничении адаптационных, интеграционных и риск-ориентированных показателей. Практическая значимость заключается в возможности использовать мониторинг на федеральном, региональном и муниципальном уровнях: для выявления проблемных зон, оценки принимающей инфраструктуры, корректировки программ, работы с локальными сообществами.

Таким образом, система критериев и показателей социологической оценки адаптации и интеграции мигрантов выступает не только исследовательским инструментом, но и элементом доказательного миграционного управления. Ее применение позволяет перейти от фрагментарного описания отдельных характеристик иностранных граждан к комплексной оценке условий их включения в принимающее общество.

### Список литературы / References

- Ager A., Strang A. Understanding Integration: A Conceptual Framework. In: *Journal of Refugee Studies*, 2008, 21(2), 166–191. DOI: 10.1093/jrs/fen016.
- European Commission. *Zaragoza Declaration: European Ministerial Conference on Integration*. Zaragoza, European Commission. 2010
- Giannetto L., van der Maarel S. Invisibility and (Dis)Integration: Examining the Meaning of Migrant Inclusion in Everyday Lived Experience in Rural Areas. In: *Social Inclusion*, 12, Article 7771. 2024. DOI: 10.17645/si.7771.
- Ledeneva V. Iu. *Sotsial'naiia adaptatsiia i integratsiia migrantov v sovremennom rossiiskom obshchestve*. Avtoreferat dissertatsii doktora sotsiologicheskikh nauk. M., 2014, 44.
- Ledeneva V. Iu. Pravovye problemy adaptatsii i integratsii migrantov na regional'nom i munitsipal'nom urovniakh upravleniia: opyt regionov. In: *Migratsionnaia bezopasnost': sotsial'no-ekonomicheskii aspekt*, 2025, 106–130.
- Leurs K., Ponzanesi S. (eds.). *Doing Digital Migration Studies: Theories and Practices of the Everyday*. London, Routledge. 2024. DOI: 10.4324/9781003694182.
- Mukomel' V.I., Grigor'eva K.S. (eds.). *Adaptatsiia i integratsiia migrantov v Rossii: vyzovy, realii, indikatory*. M., FNISTS RAN, 2022, 400. DOI: 10.19181/monogr.978–5–89697–407–9.2022.

MVD Rossii. V 2025 godu MVD Rossii usililo kontrol' za migratsionnymi potokami. 2025. Available at: <https://mvdmedia.ru/news/official/v-2025-godu-mvd-rossii-usililo-kontrol-za-migratsionnymi-potokami/> (accessed 7 June 2026).

OECD, European Commission. *Indicators of Immigrant Integration 2023: Settling In*. Paris, OECD Publishing. 2023. DOI: 10.1787/1d5020a6-en.

Osadchaia G.I., Ledeneva V. Iu., Iudina T.N. Politika integratsii v otnoshenii zarubezhnykh migrantov: institutsional'nye aspekty. In: *Voprosy upravleniia*, 2024, 18(3), 69–80. DOI: 10.22394/2304–3369–2024–3–69–80.

RBC. Rosstat otchitalsia o nominal'nom migratsionnom rekorde s 1995 goda. 2025. Available at: <https://www.rbc.ru/economics/05/03/2025/67c847189a79473e13f2971b> (accessed 7 June 2026).

Riazantsev S.V., Khramova M.N. Russkoiazychnaia migratsiia v Latinskuii Ameriku: novye napravleniia i osobennosti adaptatsii. In: *Sotsiologicheskie issledovaniia*, 2024, 4, 101–112. DOI: 10.31857/S 0132162524040091.

Riazantsev S.V., Khramova M.N., Ledeneva V. Iu., Bragin A.D. Indeks integratsii immigrantov v Rossii: teoretiko-metodologicheskie osnovy. In: *Voprosy politologii*, 2022, 12(8(84)), 2584–2599. DOI: 10.35775/PSI.2022.84.8.004.

Riazantsev S.V., Khramova M.N., Skorobogatova V.I., Vazirov Z.K., Smirnov A.V. Rossiiskii regional'nyi indeks integratsii migrantov: teoreticheskoe obosnovanie i prakticheskie podkhody. In: *Nauchnoe obozrenie. Seriia 1. Ekonomika i pravo*, 2018, 6, 5–19. DOI: 10.26653/2076–4650–2018–6–01.

Solano G., Huddleston T. *Migrant Integration Policy Index 2020*. Barcelona, Brussels, CIDOB and Migration Policy Group. 2020

Varshaver E.A., Rocheva A.L., Ivanova N.S. Integratsiia migrantov na mestnom urovne: rezul'taty nauchno-prakticheskogo proekta. In: *Sotsiologicheskie issledovaniia*, 2018, 5, 110–117.

Wessendorf S. “The library is like a mother”: Arrival infrastructures and migrant newcomers in East London. In: *Migration Studies*, 2022, 10(2), 172–189. DOI: 10.1093/migration/mnab051.

Zapata-Barrero R., Caponio T., Scholten P. Theorizing the “local turn” in a multi-level governance framework of analysis: A case study in immigrant policies. In: *International Review of Administrative Sciences*, 2017, 83(2), 241–246.

EDN: WSXQXU

УДК 94:314.151(571.513)(575.1/.4)''1960/1969''

## Migration Exchange Between the Khakass Autonomous Region and the Central Asian Republics of the USSR in the 1960s

Denis N. Gergilev<sup>a,b</sup>, Anton V. Surzhko<sup>b\*</sup>  
and Ruslan V. Pavlyukevich<sup>b</sup>

<sup>a</sup>*Institute of Russian History  
Russian Academy of Sciences  
Moscow, Russian Federation*

<sup>b</sup>*Federal Research Center «Krasnoyarsk Scientific  
Center Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences»  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 03.06.2026, received in revised form 15.06.2026, accepted 12.08.2026

**Abstract.** This article examines and analyzes the results of migration exchange between the Khakass Autonomous Oblast of Krasnoyarsk Krai and the Central Asian republics of the USSR in the 1960s using archival materials and census data. The quantitative indicators of population arrivals and departures to the region from the Kazakh, Kyrgyz, Tajik, Turkmen, and Uzbek SSRs and their relationship with socioeconomic processes occurring during the given timeframe are examined. Migration flows are examined by direction, in both urban and rural contexts. The conclusion is reached that the level of migration exchange between the Khakass Autonomous Oblast and the Central Asian republics is relatively low. This is explained by the underdeveloped and deep economic, historical, and sociocultural ties between these regions.

**Keywords:** migration exchange, migration processes, population movement, labor migration, Khakass Autonomous Region, Central Asia, Kazakh SSR, Kirghiz SSR, Tajik SSR, Turkmen SSR, Uzbek SSR.

Research area: Social Structure, Social Institutes and Processes; Russian History.

Citation: Gergilev D.N., Surzhko A.V., Pavlyukevich R.V. Migration Exchange Between the Khakass Autonomous Region and the Central Asian Republics of the USSR in the 1960s. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1953–1962. EDN: WSXQXU



## Миграционный обмен между Хакасской автономной областью и центральноазиатскими республиками СССР в 1960-е гг.

Д. Н. Гергилев<sup>а</sup>, А. В. Суржко<sup>б</sup>, Р. В. Павлюкевич<sup>б</sup>

<sup>а</sup>Институт российской истории РАН

Российская Федерация, Москва

<sup>б</sup>Федеральный исследовательский центр

«Красноярский научный центр СО РАН»

Российская Федерация, Красноярск

**Аннотация.** В настоящей статье на основе архивных материалов и данных переписей населения рассмотрены и проанализированы результаты миграционного обмена, осуществляемого между Хакасской автономной областью Красноярского края и центральноазиатскими республиками СССР в 1960-е гг. Изучены количественные показатели прибытия и выбытия населения в область из Казахской, Киргизской, Таджикской, Туркменской и Узбекской ССР и их взаимосвязь с происходящими в рассматриваемые хронологические рамки социально-экономическими процессами. Миграционные потоки рассматриваются по направлениям как в контексте городской, так и сельской местности. Сформирован вывод о достаточно низком уровне миграционного обмена между Хакасской автономной областью и республиками Центральной Азии. Это объясняется недостаточно развитыми и глубокими хозяйственными, историческими и социально-культурными связями между данными регионами.

**Ключевые слова:** миграционный обмен, миграционные процессы, движение населения, трудовая миграция, Хакасская автономная область, Центральная Азия, Казахская ССР, Киргизская ССР, Таджикская ССР, Туркменская ССР, Узбекская ССР.

Научная специальность: 5.4.4. Социальная структура, социальные институты и процессы; 5.6.1. Отечественная история.

Цитирование: Гергилев Д. Н., Суржко А. В., Павлюкевич Р. В. Миграционный обмен между Хакасской автономной областью и центральноазиатскими республиками СССР в 1960-е гг. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1953–1962. EDN: WSXQXU

### Введение

В настоящее время одним из основных факторов сотрудничества Российской Федерации со странами Средней Азии выступает трудовая миграция. Так, по данным пограничной службы ФСБ, только в 2024 г. на территорию России въехало около 5 млн граждан государств Центральной Азии. Покинули территорию России за этот период до 600 тыс. уроженцев Центральной Азии, что свидетельствует о положительном сальдо миграции,

несмотря на определенное ужесточение российского миграционного законодательства<sup>1</sup>. Одним из основных центров притяжения мигрантов из Казахстана, Узбекистана, Киргизии, Таджикистана и Туркменистана выступает Ангара-Енисейский макрорегион. Это обусловлено постоянной потребностью сибирских регионов в относительно деше-

<sup>1</sup> Ритм Евразии. <https://www.ritm Eurasia.ru/news-2024-11-16-sredneaziatskaja-trudovaja-migracija-v-rossiju-ne-sokraschaetsja-76866>

вой рабочей силе, конъюнктурой рынка, демографической ситуацией, относительной географической близостью к Центрально-Азиатскому региону и отдаленностью от федерального центра (Grigoriev, 2012).

Вместе с тем важно понимать, что по своей сути регионы Сибири не являются однородными по экономическому профилю и потенциалу, размеру территории, численности населения и этническому составу. Например, специфика Южной Сибири определяется национальным составом населения. При этом, как отмечает исследователь из Хакасии А. И. Евдокимов, именно эта территория испытывает наибольшее давление со стороны центральноазиатских мигрантов, что подтверждается результатами массовых и экспертных опросов (Evdokimov, 2018). Этим обстоятельством обусловлена актуальность изучения вопросов миграционного обмена между государствами Средней Азии и Сибирью.

Целью данной статьи выступает реконструкция миграционных потоков между Хакасской автономной областью и центральноазиатскими республиками СССР в 1960-е гг. Выбор хронологических рамок исследования обоснован тем, что в эти годы здесь наступает очередной этап индустриальной модернизации региона, вследствие чего происходит ускорение социально-экономического развития как Сибири, так и Средней Азии. Это, в свою очередь, интенсифицировало процессы миграции и урбанизации на рассматриваемых территориях. Кроме того, именно в 1960-е гг. постепенно начинает увеличиваться число

выходцев из Средней Азии на территории Хакасии, о чем свидетельствуют данные всесоюзных переписей населения (табл. 1)<sup>2</sup>.

### Историографический обзор

Обращаясь к историографии поднимаемого авторами вопроса, необходимо отметить, что комплексного исследования, посвященного миграционному обмену между Хакассией и центральноазиатскими республиками СССР, до настоящего времени проведено не было. Однако фрагментарно данный вопрос рассматривался в исследованиях ряда хакасских ученых (Barantseva, 2015; Evdokimov, 2018; Mamysheva, 2019). Как правило, основной акцент в этих работах делался на современных миграционных процессах.

В целом же к проблеме миграций на территории Сибири обращалось большое количество исследователей. К числу первых из них можно отнести работы В. И. Переведенцева и Ж. А. Зайончковской (Zayonchkovskaya, Perevedentsev, 1964). По некоторым оценкам, данные исследователи заложили основы отечественной миграциологии. В дальнейшем данная тема получила развитие в трудах Т. И. Заславской, Л. Л. Рыбаковского, Л. В. Кореля и других (Zaslavskaya, 1982; Corel, 1982; Rybakovsky, 1987).

Отдельно необходимо отметить работы красноярских исследователей, посвященные влиянию миграций на демогра-

<sup>2</sup> Демоскоп Weekly. <https://www.demoscope.ru/weekly/pril.php>

Таблица 1. Динамика численности выходцев из Центральной Азии на территории Хакасской АО в 1960-е гг.

Table 1. Dynamics of the number of people from Central Asia in the Khakass Autonomous Okrug in the 1960s

| Национальность | 1959 г. | 1970 г. |
|----------------|---------|---------|
| Казахи         | 272     | 206     |
| Узбеки         | 95      | 107     |
| Туркмены       | 0       | 22      |
| Киргизы        | 0       | 18      |
| Таджики        | 0       | 7       |

фическую и социально-экономическую ситуацию в Красноярском крае. Речь идет об исследованиях Л. Н. Славиной, Д. Н. Гergiлева, Р. В. Павлюкевича, Н. В. Гониной, И. В. Копылова, А. В. Задорина и др. (Slavina, 2005; Gonina, 2016; Zadorin, 2016; Kopylov, 2020; Gergilev, Pavlyukevich, 2025). Поскольку до 1991 г. Хакасия на правах автономной области входила в состав Красноярского края, то прямо или косвенно эти труды охватывали и ее.

Кроме того, большое значение для изучения вопросов миграционного обмена между Россией и государствами Средней Азии играют исследования сотрудников Института этнологии и антропологии РАН Г. Ю. Ситнянского и В. И. Бушкова (Sitnyansky, Bushkov, 2016). В них рассматриваются как общие характеристики миграций в Сибири в целом, так и локальные ситуации в отдельных регионах.

#### **Материалы и методы**

Основным источником для настоящего исследования послужили материалы Государственного архива Красноярского края (ГАКК), представленные фондом Р-1300 «Управление Федеральной службы государственной статистики по Красноярскому краю, Республике Хакасия и Республике Тыва». Наибольший интерес исследователей вызвали документы, содержащие сведения по ежегодному выбытию и прибытию населения в городскую и сельскую местность Хакасской автономной области по демографическим группам, а также по месту прибытия или выбытия хакасского населения в иные территории Советского Союза.

В качестве теоретической базы исследования авторами использованы законы миграции, сформированные британским ученым Э. Г. Равенштайном, рассматривающие экономические причины миграций как первичные. Прежде всего, речь идет о социальном и экономическом неравенстве регионов-доноров и регионов-реципиентов. Помимо этого, в рамках исследования делался упор на системном подходе, теории рисков и теории социальных сетей, которые считаются одними из классических в ми-

грациологии (Samanchina, 2012). Помимо вышеназванного важную роль играет теория модернизации, которая сосредотачивает свое внимание на процессах переходов. Как уже было отмечено нами выше, именно 1960 гг. на восточных и южных территориях СССР происходит очередной этап индустриальной модернизации, подстегнувший многочисленные и часто разнонаправленные процессы здесь.

Системный подход позволяет рассматривать миграционные потоки и их направления как отражение существующих экономических связей и значение отдельных регионов в рамках единой экономической системы. Теория рисков подразумевает, что интенсивность потоков миграций зависит от соотношения возможных издержек и преимуществ для мигранта. Данная теория гармонично дополняется теорией социальных сетей, подчеркивающей значение диаспор в переселенческой мотивации. Так, чем больше людей оказывается на новой для себя территории, тем привлекательней эта территория становится для их земляков, родственников и т.д. Новый этап индустриального развития Хакасии и республик Центральной Азии рассматривается авторами с позиции модернизационного подхода.

В рамках настоящей статьи анализ миграционных потоков осуществляется по прибытию и выбытию населения Хакасской автономной области и механическому приросту населения между ней и Казахской, Узбекской, Киргизской, Таджикской и Туркменской ССР по городской и сельской местности.

#### **Экономическое положение Хакасской АО и центральноазиатских республик СССР в 1960-е гг.**

Начало нового этапа индустриальной модернизации в первую очередь лежало в экономической плоскости, и интенсификация миграционных процессов была во многом детерминирована этим. В этой связи нам представляется необходимым дать общую характеристику социально-экономического развития Хакасской автономной области и центральноазиатских

республик СССР в рассматриваемые хронологические рамки.

Так, вскоре после Великой Отечественной войны в Хакасии заметно увеличились темпы строительства новых промышленных предприятий. Здесь появились Абаканская кондитерская фабрика, гидролизный завод, Сорский молибденовый комбинат, леспромхоз. Большими темпами развивалась лесная, деревообрабатывающая и пищевая промышленности. Анализируя сводки Областного статистического управления по промышленным предприятиям, исследователь Е. Е. Малыгина отмечает, что к концу 1960-х гг. в Хакасии существовало около 100 различных предприятий (Malygina, 2020). За успехи в хозяйственном и культурном строительстве в 1967 г. автономная область была удостоена ордена Ленина. Кроме того, Хакасия стала ключевым районом развертывания целинной кампании на территории. Подобные проекты осуществлялись и на территории центральноазиатских республик. Целинные кампании выступили одним из ключевых факторов интенсификации миграционных потоков на рассматриваемых территориях.

Центральноазиатские республики СССР в 1960-е гг. также переживали бурное экономическое развитие. Больше всего

выделялась Казахская ССР, в которой было осуществлено невиданное ранее промышленное строительство, преимущественно сырьевого и добывающего характера. Получили развитие черная и цветная металлургия, нефтяная и газовая, химическая и нефтехимическая промышленность<sup>3</sup>. Кроме того, освоение целины превратило Казахстан в крупнейший агропромышленный центр, ориентированный на производство мяса и зерна. Центральноазиатские республики в своем развитии традиционно продолжали ориентироваться на производство хлопка, что, однако, не мешало им развивать и другие отрасли промышленности. Например, в Киргизской ССР сформировалось два крупных индустриальных центра, которые сосредоточили в себе предприятия химической, машиностроительной, металлообрабатывающей, легкой и пищевой промышленности (Chyimylova, 2013).

### Прибытие населения

Традиционно реконструкцию миграционных процессов следует начинать с анализа потока прибытия населения. В первую очередь рассмотрим общие показатели (табл. 2).

<sup>3</sup> Qazcontent. <https://e-history.kz/ru/history-of-kazakhstan/show/9287>

Таблица 2. Сводные показатели прибытия населения в Хакаскую АО из центральноазиатских республик в 1960-е гг.<sup>1</sup>

Table 2. Summary indicators of population arrival to the Khakass Autonomous Okrug from the Central Asian republics in the 1960s

| Республика                | Прибыло           |                              |                   |              |                               |
|---------------------------|-------------------|------------------------------|-------------------|--------------|-------------------------------|
|                           | Из городов (чел.) | Из сельской местности (чел.) | Неизвестно (чел.) | Итого (чел.) | Доля прибывшего населения (%) |
| Казахская ССР             | 6190              | 4539                         | 1574              | 12303        | 67,1                          |
| Киргизская ССР            | 1533              | 867                          | 264               | 2664         | 14,5                          |
| Таджикская ССР            | 494               | 160                          | 83                | 737          | 4,0                           |
| Туркменская ССР           | 181               | 11                           | 21                | 213          | 1,1                           |
| Узбекская ССР             | 1733              | 392                          | 298               | 2423         | 13,2                          |
| Итого по Центральной Азии | 10131             | 5969                         | 2240              | 18340        | 4,4                           |

<sup>1</sup> Составлено авторами по: ГАКК. Ф. 1300. Оп. 5. Д. 2750. Л. 6–7; 9–10; Д. 2751. Л. 4–5; 9–10; Д. 2752. Л. 3–6; Д. 2753. Л. 2–4; Д. 2754. Л. 10–11; Д. 2755. Л. 9–12; Д. 2756. Л. 2–3; 20–21; Д. 2757. Л. 5–8; Д. 2758. Л. 4–5; 31–32.

Прежде всего, обращает на себя внимания тот факт, что две три доли общего потока в Хакасию прибыли из Казахской ССР. Мы можем это связать с рядом факторов, центральным из которых выступает относительная географическая близость Казахстана с Хакасской автономной областью и югом Красноярского края. Кроме того, Казахская ССР имела наибольший, по сравнению с другими центральноазиатскими республиками, уровень социально-экономического развития, отличалась полиэтничностью населения (казахи составляли лишь около 30 % населения республики), что снижало риски и облегчало обмен населения. Но главной, на наш взгляд, причиной активного прибытия населения из Казахстана в Хакасскую автономную область стала так называемая целинная эпопея, ставшая одним из символов хрущевской эпохи. Несмотря на то что кампания по поднятию целинных земель затрагивала и саму Хакасию, центральное место в ней уделялось именно Казахской ССР (Pavlyukevich, 2022). Со всего Советского Союза в республику направлялись тысячи специалистов, распространя уже имеющийся опыт и приобретая новый. Однако к началу 1960-х гг. кампания пошла на спад, не оправдав в полной мере надежды политического руководства страны. Многие целинники начали возвращаться в родные регионы. Отчасти это подтверждается тем, что почти 40 % мигрантов, прибывших в Хакасию из Казахстана, переселялись из сельской местности. По остальным центральноазиатским республикам этот показатель был значительно ниже.

В свою очередь, из Туркменской ССР в Хакасскую автономную область население переселялось наименее активно. Это объясняется как географической удаленностью республики от Сибири, так и недостаточно сильными хозяйственными связями с другими регионами. В целом Туркменистан оставался малоразвитым аграрным регионом, слабо затронутым модернизацией<sup>4</sup>. Кроме того, Туркменистан был достаточно

закрытой и моноэтнической республикой. К концу 1960-х гг. 66 % населения составляли туркмены, не имеющие достаточной экономической мотивации к переселению на дальние территории.

Относительно равные показатели прибытия давали Узбекская и Киргизская ССР, в то же время небольшой перевес был в сторону именно Киргизской Республики. Если смотреть аналогичные показатели по Красноярскому краю (частью которого являлась Хакасская АО), то общее число переселенцев из Узбекистана (12218 чел.) превышало число переселенцев из Киргизии (10455 чел.) (Gergilev, Pavlyukevich, 2025; Nikulenkov, Surzhko, 2026) примерно на 15 %. На наш взгляд, это объясняется существующей мифологемой, в соответствии с которой Хакасия является исторической родиной енисейских кыргызов, по некоторым версиям считающихся предками современных кыргызов. В соответствии с данными теориями, переселение кыргызов в Хакасию можно рассматривать не иначе как возвращение на историческую родину. Впрочем, такая версия не поддерживается большинством современных ученых (Evdokimov, 2018).

Анализируя прибытие населения из центральноазиатских республик в Хакасию, обращает на себя внимание резкое (почти в два раза) сокращение числа мигрантов из Казахской ССР в 1965 г. (табл. 3). Мы связываем это с изменением политического и экономического курса высшего руководства СССР после отставки Н.С. Хрущева и прихода к власти Л.И. Брежнева в октябре 1964 г. Сворачивание целинной эпопеи, ликвидация совнархозной системы, восстановление отраслевого принципа управления экономикой, единство государственных и партийных органов не могли не оказать влияния на интенсивность миграционных процессов. Впрочем, уже со следующего, 1966 г., количество переселенцев в Хакасскую АО из Казахстана вышло на прежний уровень. Это может свидетельствовать о стабилизации социально-экономической ситуации в стране.

<sup>4</sup> Большая российская энциклопедия. <https://bigenc.ru/c/turkmenistan-istoriia-istoriia-turkmenistana-s-1917-28d58d>

Таблица 3. Прибытие населения в Хакасскую АО из центральноазиатских республик в 1960-е гг. по годам<sup>1</sup>

Table 3. Arrival of population to the Khakass Autonomous Okrug from the Central Asian republics in the 1960s by year

| Год   | Казахская ССР | Киргизская ССР | Таджикская ССР | Туркменская ССР | Узбекская ССР |
|-------|---------------|----------------|----------------|-----------------|---------------|
| 1961  | 988           | 219            | 68             | 35              | 162           |
| 1962  | 1433          | 181            | 33             | 16              | 220           |
| 1963  | 1799          | 245            | 27             | 16              | 207           |
| 1964  | 1350          | 217            | 64             | 26              | 291           |
| 1965  | 763           | 255            | 97             | 6               | 278           |
| 1966  | 1361          | 376            | 88             | 25              | 313           |
| 1967  | 1756          | 289            | 126            | 28              | 402           |
| 1968  | 1397          | 409            | 101            | 39              | 282           |
| 1969  | 1456          | 473            | 133            | 22              | 268           |
| Итого | 12303         | 2664           | 737            | 213             | 2423          |

<sup>1</sup> Составлено авторами по: ГАКК. Ф. 1300. Оп. 5. Д. 2750. Л. 6–7; 9–10; Д. 2751. Л. 4–5; 9–10; Д. 2752. Л. 3–6; Д. 2753. Л. 2–4; Д. 2754. Л. 10–11; Д. 2755. Л. 9–12; Д. 2756. Л. 2–3; 20–21; Д. 2757. Л. 5–8; Д. 2758. Л. 4–5; 31–32.

#### Выбытие населения

Далее обратимся к общим показателям выбытия населения Хакасии в центрально-азиатские республики (табл. 4).

Так, более половины выбывших жителей Хакасии переселились в Казахскую ССР. Основные причины этого совпадают с теми, которые были указаны в контексте

прибытия населения. Достаточно тесная географическая, экономическая, историко-культурная связь Казахстана с различными регионами РСФСР позволила мигрантам создать так называемые социальные сети через родственные связи, дружеские отношения и т.д. Согласно теории социальных сетей, наиболее активно люди переселя-

Таблица 4. Сводные показатели выбытия населения из Хакасской АО в центральноазиатские республики в 1960-е гг.<sup>1</sup>

Table 4. Summary indicators of population outflow from the Khakass Autonomous Okrug to the Central Asian republics in the 1960s

| Республика                | Выбыло          |                             |                   |              |                              |
|---------------------------|-----------------|-----------------------------|-------------------|--------------|------------------------------|
|                           | В города (чел.) | В сельскую местность (чел.) | Неизвестно (чел.) | Итого (чел.) | Доля выбывшего населения (%) |
| Казахская ССР             | 8716            | 2273                        | 1112              | 12101        | 58,8                         |
| Киргизская ССР            | 3118            | 507                         | 255               | 3880         | 18,9                         |
| Таджикская ССР            | 829             | 53                          | 54                | 936          | 4,6                          |
| Туркменская ССР           | 196             | 51                          | 31                | 278          | 1,4                          |
| Узбекская ССР             | 2818            | 310                         | 231               | 3359         | 16,3                         |
| Итого по Центральной Азии | 15677           | 3194                        | 1683              | 20554        | 5,1                          |

<sup>1</sup> Составлено авторами по: ГАКК. Ф. 1300. Оп. 5. Д. 2750. Л. 6–7; 9–10; Д. 2751. Л. 4–5; 9–10; Д. 2752. Л. 3–6; Д. 2753. Л. 2–4; Д. 2754. Л. 10–11; Д. 2755. Л. 9–12; Д. 2756. Л. 2–3; 20–21; Д. 2757. Л. 5–8; Д. 2758. Л. 4–5; 31–32.

ются в места сосредоточения больших общин. Среди всех центральноазиатских республик СССР именно в Казахстане находилась крупнейшая русская община, что делало его более привлекательным для переселения.

Примечательно, что более 70 % всех переселенцев из Хакасии в сельскую местность центральноазиатских республик также пришлось на Казахскую ССР, что логично снова связать с целинным фактором. В целом же подавляющая часть мигрантов из Хакасии (76 %) переселялась в города. Это служит ярким подтверждением активной урбанизации региона в рассматриваемые временные рамки. В таких условиях возможные преимущества от переезда в Центральную Азию перевешивали для мигрантов потенциальные риски. С точки зрения теории рисков переезд из периферийной Хакасии в такие крупные города, как Алма-Ата, Целиноград (сегодня Астана), Чимкент, Ташкент, Самарканд, Фрунзе, сулил большие перспективы профессионального роста и решения социально-бытовых вопросов.

В целом на протяжении 1960-х гг. наблюдалась достаточно стабильная картина

переселения по годам, какие-либо колебания представляются несущественными (табл. 5). Исключением вновь служит Казахская ССР, отъезд в которую резко сократился вдвое в 1965 г. О причинах этого мы говорили в предыдущем разделе.

#### Механический прирост/убыль населения

Рассмотрим механический прирост населения, т.е. соотношение числа прибывших переселенцев в Хакасию в 1960-е гг. из центральноазиатских республик и числа выбывших в эти республики (табл. 6).

Прежде всего, на себя обращает внимание тот факт, что Хакасская автономная область в системе советского государства являлась регионом-реципиентом, т.е. принимал большее количество мигрантов, чем отдавал. Вместе с тем по отношению к центральноазиатским республикам СССР Хакасская АО являлась регионом-донором, т.е. поставляла большее количество мигрантов, чем принимала в ответ. Единственной центральноазиатской республикой, выступающей донором по отношению к Хакасии, стала Казахская ССР. При этом, как отмечалось выше, подавляющая часть переселенцев пришлась на городскую местность.

Таблица 5. Выбытие населения из Хакасской АО в центральноазиатские республики в 1960-е гг. по годам<sup>1</sup>

Table 5. Demigration of population from the Khakass Autonomous Okrug to the Central Asian republics in the 1960s by year

| Год   | Казахская ССР | Киргизская ССР | Таджикская ССР | Туркменская ССР | Узбекская ССР |
|-------|---------------|----------------|----------------|-----------------|---------------|
| 1961  | 1276          | 310            | 33             | 24              | 285           |
| 1962  | 1558          | 302            | 48             | 38              | 442           |
| 1963  | 1516          | 426            | 89             | 13              | 387           |
| 1964  | 1659          | 492            | 120            | 16              | 422           |
| 1965  | 809           | 427            | 75             | 59              | 287           |
| 1966  | 1444          | 585            | 157            | 29              | 451           |
| 1967  | 1317          | 428            | 122            | 22              | 366           |
| 1968  | 1315          | 560            | 186            | 30              | 384           |
| 1969  | 1207          | 350            | 106            | 47              | 335           |
| Итого | 12101         | 3880           | 936            | 278             | 3359          |

<sup>1</sup> Составлено авторами по: ГАКК. Ф. 1300. Оп. 5. Д. 2750. Л. 6–7; 9–10; Д. 2751. Л. 4–5; 9–10; Д. 2752. Л. 3–6; Д. 2753. Л. 2–4; Д. 2754. Л. 10–11; Д. 2755. Л. 9–12; Д. 2756. Л. 2–3; 20–21; Д. 2757. Л. 5–8; Д. 2758. Л. 4–5; 31–32.

Таблица 6. Механический прирост населения Хакасской АО  
по итогам миграционного обмена с центральноазиатскими республиками в 1960-е гг.

Table 6. Mechanical increase in the population of the Khakass Autonomous Okrug  
as a result of migration exchange with the Central Asian republics in the 1960s

| Республика                | Механический прирост |                    |            |       |
|---------------------------|----------------------|--------------------|------------|-------|
|                           | Города               | Сельская местность | Неизвестно | Итого |
| Казахская ССР             | -2526                | 2266               | 462        | 202   |
| Киргизская ССР            | -1585                | 360                | 9          | -1216 |
| Таджикская ССР            | -335                 | 107                | 29         | -199  |
| Туркменская ССР           | -15                  | -40                | -10        | -65   |
| Узбекская ССР             | -1085                | 82                 | 67         | -936  |
| Итого по Центральной Азии | -5546                | 2775               | 557        | -2214 |
| Всего по Хакасской АО     | -39931               | 45606              | 14473      | 20148 |

В качестве промежуточного вывода можно отметить, что для жителей Хакасии переезд в одну из центральноазиатских республик представлялся весьма перспективным с экономической точки зрения. Проживание в стремительно развивающейся союзной республике (особенно в ее административном центре) давало больше социальных гарантий и возможностей. Кроме того, при характеристике миграционных процессов в СССР стоит учитывать действующую в стране систему распределения квалифицированных кадров. Поскольку социально-экономическое развитие советской Азии для руководства страны было одной из приоритетных задач, то представляется логичным, что в эти республики направлялось большое количество специалистов различного профиля (Mamatkulov, 2017).

### Заключение

Подводя итог нашему исследованию, отметим, что миграционный обмен между Хакасской автономной областью и центральноазиатскими республиками СССР в 1960-е гг. был на достаточно низком уровне. Так, от общего количества мигрантов, прибывших в это время в Хакасию на Казахстан, Киргизию, Таджикистан, Туркменистан и Узбекистан приходится чуть более

4 %. В свою очередь, на эти же республики суммарно приходится лишь 5 % уехавших из Хакасской АО.

Этнический фактор в миграционном обмене также не играл значимой роли. Согласно данным Всесоюзной переписи населения 1970 г., на территории Хакасии проживало в общей сложности лишь 360 представителей титульных наций рассматриваемых республик, в то время как за один только 1969 г. в область прибыло более 2000 переселенцев из этих республик. Вероятно, большая часть переселенцев являлась русскими (78 % населения Хакасии), что может говорить о возвратной экономической миграции.

Такая картина объясняется невысоким уровнем хозяйственных и экономических связей между регионами Сибири и центральноазиатскими республиками, в особенности такими отдаленными, как Таджикская и Туркменская ССР. Особняком в данном случае стоит Казахская ССР, имеющая более прочные экономические, социальные и культурно-исторические связи как с РСФСР в целом, так и с сибирским макрорегионом в частности. В этой связи политика советской власти в области экономического районирования, в соответствии с которой Казахстан выделялся в отдельный, не входящий в Среднеазиатский,

экономический район, виделась достаточно логичной и целесообразной. Кроме того, имевшаяся модель обмена населения между Хакасской автономной областью и советскими республиками Центральной Азии была такой же, как между Красноярским

краем и рассматриваемыми республиками, что подтверждает слабость значения возможных особых связей между тюркскими территориями. Миграционные потоки определялись в первую очередь экономическими, а не этнокультурными связями.

### Список литературы / References

- Barantseva N. A. On Some Features of the Current Migration Situation in the Republic of Khakassia. *New Science: Current State and Development Paths*. 2015. 5. 118–122.
- Chyimylova B. D. Features of Industrial Development in Kyrgyzstan (1960s-70s). *Vestnik Kyrgyz-Russian Slavic University*. 2013. 4. 62–64.
- Evdokimov A. I. Central Asian Migration to Southern Siberia: The Current State of the Process in the Republic of Khakassia. *Bulletin of N. F. Katanov Khakass State University*. 2018. 25. 88–90.
- Gergilev D. N., Pavlyukevich R. V. Migration Exchange between Krasnoyarsk Krai and the Uzbek SSR in 1961–1969. *Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities*. 2025. 3. 468–480.
- Gonina N. V. The Impact of Migration Processes on the Formation of the Urban Population in Krasnoyarsk Krai in the Second Half of the 1950s – Early 1980s. *Bulletin of Kemerovo State University*. 2016. 4. 28–34.
- Grigorichev K. V. Migrants from Central Asia are settling in Siberia (using the Irkutsk Region as an Example). *Russia and the Muslim World*. 2012. 3. 124–135.
- Kopylov I. V. The Impact of Migration on the Birth Rate of the Urban Population of Krasnoyarsk Krai in the 1960s-1980s. *Historical Courier*. 2020. 4(12). 164–173.
- Korel L. V. Population Movement between City and Rural Areas in the Context of Urbanization. Novosibirsk, 1982. 192.
- Malygina E. E. History of Industrial Development in Khakassia. *Siberian Archives*. 2020. 1(3). 144–152.
- Mamatkulov A. Ya. Regional Economic Policy of the Soviet Union in the 1960s-1980s and the Role of Uzbekistan in It. *Bulletin of Science and Education*. 2017. 10(34). 34–39.
- Mamysheva E. P. Modern Migration Processes in the Republic of Khakassia. *Humanities, Socio-Economic, and Social Sciences*. 2019. 11. 87–91.
- Nikulenkov V. V., Surzhko A. V. Migration exchange between Krasnoyarsk Krai and the Kirghiz SSR in the 1960s. *DEMIS. Demographic studies*. 2026. 1. 147–162.
- Pavlyukevich R. V. The impact of N. S. Khrushchev's reforms on migration flows between Krasnoyarsk, the Kazakh SSR and the Central Asian republics in the 1960s. *Historical courier*. 2022. 4(24). 175–186.
- Rybakovskiy L. L. Population migration: forecasts, factors, policy. M., 1987. 199.
- Samanchina Zh. B. Review of classical and modern Western theories of migration. *News of universities*. 2012. 6. 207–209.
- Slavina L. N. Migration and Development of the Rural Population of Eastern Siberia in the 1960s – Early 1990s. *Vestnik KrasSAU*. 2005. 7. 316–322.
- Zadorin A. V. Population of Krasnoyarsk Krai in the 1970–1990s. Reproduction and Settlement. Krasnoyarsk, 2016. 178.
- Zaslavskaya T. I. Theoretical Issues in the Study of the Socio-Territorial Structure of Soviet Society. Socio-Territorial Structure of the City and Village (An Attempt at Typological Analysis). Novosibirsk, 1982. 154.
- Zayonchkovskaya Z. A., Perevedentsev V. I. Modern Migration of the Krasnoyarsk Krai Population. Novosibirsk, 1964. 105.

EDN: XRDKFQ  
УДК 316.774

## The Formation of Human-Technology Interdependence in Everyday Life

Anna Ya. Feygina\*

*Saint Petersburg State University  
St. Petersburg, Russian Federation*

Received 21.05.2026, received in revised form 15.06.2026, accepted 12.08.2026

**Abstract.** The article presents the results of an empirical study on the formation of human-technology interdependence in everyday life. The primary theoretical foundation is a concept of “human–algorithm interdependence”, supplemented by the theory of technological affordances.

The empirical basis of the study consists of interview data collected from Russian-speaking users of smart speakers in Saint Petersburg, Tel Aviv, and Berlin. The data analysis focuses on four key technologies mentioned by the informants: smart speakers, smartphones, search engines, and chatbots based on large language models (exemplified by ChatGPT). The findings indicate that affordances play a significant role in the formation of human-technology interdependence. The following chain was identified: technological property → affordance → interdependence. The study reveals how interdependence is formed, which characteristics and features of different technologies influence this process, and also the role played by affordances.

The results highlight the theoretical significance of the concept of interdependence and allow for substantive conclusions. The conclusion outlines directions for further research in the area.

**Keywords:** human–technology interdependence, technology–technology interdependence, smart speaker, ChatGPT, technological affordances, sociology of everyday life.

Research area: Social Structure, Social Institutes and Processes.

Citation: Feygina A. Ya. The Formation of Human-Technology Interdependence in Everyday Life. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1963–1972. EDN: XRDKFQ



## Формирование взаимозависимости между человеком и технологией в повседневной жизни

А.Я. Фейгина

Санкт-Петербургский государственный университет  
Санкт-Петербург, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье представлены результаты эмпирического исследования формирования взаимозависимости между человеком и технологиями в повседневной жизни. Главным теоретическим основанием является концепция взаимозависимости «человек-алгоритм», дополненная теорией технологических аффордансов. Эмпирической базой исследования послужили данные интервью с русскоязычными пользователями умных колонок из Санкт-Петербурга, Тель-Авива и Берлина. В анализ данных были включены четыре основные технологии, упоминаемые информантами – умная колонка, смартфон, поисковая система и ChatGPT. Результаты исследования свидетельствуют о том, что аффордансы играют значимую роль при формировании взаимозависимости. Была сформулирована следующая цепочка: функция/свойство технологии – аффорданс – взаимозависимость. Удалось проследить, как формируется взаимозависимость, какие характеристики и особенности различных технологий влияют на этот процесс и какая роль принадлежит аффордансам. Результаты исследования позволили подчеркнуть теоретическую значимость концепции взаимозависимости, а также сделать содержательные выводы. В заключении обозначены направления для дальнейших исследований в этой области.

**Ключевые слова:** взаимозависимость «человек-технология», взаимозависимость «технология-технология», умная колонка, ChatGPT, технологические аффордансы, социология повседневности.

Научная специальность: 5.4.4. Социальная структура, социальные институты и процессы.

Цитирование: Фейгина А. Я. Формирование взаимозависимости между человеком и технологией в повседневной жизни. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1963–1972. EDN: XRDKFQ

### Введение

В настоящее время цифровые технологии<sup>1</sup> стали неотъемлемой частью повседневной жизни людей. Обращаясь к помощи цифровых устройств для решения ряда повседневных задач, человек сталкивается с ра-

ботой алгоритмов<sup>2</sup>, встроенных в работу приложений и сервисов. Необходимо отметить, что алгоритмы широко используются людьми или же «принимают участие» в реализации множества процессов в обществе на различных уровнях. Широкое распространение и применение алгоритмы получили в сфере

<sup>1</sup> Здесь и далее под технологией подразумевается материальное техническое устройство или сервис в онлайн-среде, используемые человеком в целях удовлетворения своих потребностей или для достижения определенных целей.

<sup>2</sup> Здесь и далее под алгоритмами подразумеваются автоматизированные правила обработки данных, которые в повседневной работе онлайн-сервисов определяют, какой контент или результаты поиска человек видит при обращении к онлайн-сервисам.

экономики и финансов (Ash, 2023, Mironchuk et al., 2024), политике и управлении (Плына, 2022), медицине и здравоохранении (Rezaev, Tregubova, 2019, Karpov, Hramov, 2021, Panahi 2025), науке и образовании (Rezaev et al. 2024, Galkin et al., 2025), юриспруденции, культуре и искусстве (Manovich, 2019, Nim, 2024).

Однако в контексте данной статьи нас будут интересовать конкретные эпизоды «взаимодействий» человека и алгоритмов при посредничестве цифровых технологий, которые предоставляют пользователю доступ в онлайн-среду – сеть Интернет. Предполагается, что человек оказывается в ситуациях, при которых он не может организовывать свою деятельность без прямого или косвенного участия алгоритмов. В свою очередь, технологии и алгоритмы, встроенные в их работу, не могут существовать вне взаимодействий с пользователем. В данном случае можно говорить о формировании взаимозависимости между человеком и технологиями в повседневной жизни.

Основную исследовательскую проблематику составляет то, каким образом происходит формирование взаимозависимости между человеком и технологией, и какая роль при этом принадлежит алгоритмам. На основании вторичного анализа интервью с пользователями мы постараемся ответить на вопросы о том, как и почему формируется взаимозависимость с теми или иными технологиями, какие характеристики технологий позволяют взаимозависимости развиваться, какие существуют особенности взаимозависимости с различными технологиями. Особое внимание будет уделено формированию взаимозависимости с умной колонкой, так как именно эта технология выступала объектом первоначального исследования.

Концепция взаимозависимости в интерпретации российскими учеными была представлена относительно недавно<sup>3</sup> и еще не получила широкого распространения и применения в академическом сообществе. Исследование, представленное в статье, – это не только попытка проведения анали-

за взаимозависимости между человеком, умной колонкой и другими технологиями, но и практическое доказательство применимости концепции взаимозависимости «человек – алгоритм» в исследованиях данной области.

### Взаимозависимость «человек – алгоритм»

Для лучшего понимания того, что подразумевается под взаимозависимостью в исследовании, необходимо привести разграничение между двумя схожими понятиями – зависимость и взаимозависимость. Согласно определению, данному в социологическом словаре, **зависимость** определяется как отношение между объектами, при котором присутствует подчинение одних другим<sup>4</sup>. В свою очередь, **взаимозависимость** – это состояние взаимной ответственности, связь, в которой ни одна из сторон не может обойтись без другой<sup>5</sup>. Таким образом, простая зависимость может рассматриваться в качестве одностороннего явления, тогда как взаимозависимость носит двусторонний характер. Мы считаем это замечание немаловажным для правильной интерпретации концепции взаимозависимости.

Концепция взаимозависимости «человек – алгоритм» (human – machine / algorithm interdependence) была предложена в 2023 году Андреем Владимировичем Резаевым и Натальей Дамировной Трегубовой (Rezaev, Tregubova, 2023). Данная концепция представляет собой новый взгляд на взаимодействия и формирующуюся взаимосвязь между человеком и алгоритмами, встроенными в работу цифровых технологий.

Формирование взаимозависимости происходит в три этапа:

1. На первом этапе человек создает машины.
2. На втором этапе человек передает контроль над ними алгоритмам (в том числе алгоритмам ИИ).

<sup>3</sup> Впервые концепция взаимозависимости «человек – алгоритм» была представлена в 2023 году.

<sup>4</sup> [https://sociology\\_dictionary.academic.ru](https://sociology_dictionary.academic.ru) (дата обращения 27.10.2025)

<sup>5</sup> Взаимозависимость – Энциклопедия Руниверсалис (дата обращения 27.10.2025)

3. На последнем этапе возникает ситуация, при которой человек не может организовать и прожить свою жизнь без алгоритма, то есть становится зависимым от него.

Оригинальная концепция описывает формирование взаимозависимости человека и алгоритма. В исследовании мы распространяем формирование взаимозависимости на цифровые технологии – машины, управляемые при помощи алгоритмов.

Формирование взаимозависимости происходит в повседневной жизни, в связи с чем она претерпевает ряд трансформаций. Повседневность представляется как наблюдаемое явление социального существования (Sztompka, 2008), то есть она предполагает наличие взаимодействий с людьми, а в нашем случае еще и с цифровыми технологиями. Более того, события повседневной жизни происходят в рамках определенного социального контекста. Это замечание также будет значимо для дальнейшего изложения.

#### *Другие интерпретации*

Некоторые исследователи и ранее обращались к проблеме взаимозависимости между человеком и алгоритмом, но описывали ее немного в иной форме.

Немецкий социолог Елена Эспозито в 2017 году представила теорию искусственной коммуникации (artificial communication) (Esposito, 2017). Алгоритмы – это социальные агенты, способные вступать в письменную или вербальную коммуникацию с человеком. Взаимозависимость здесь возникает не непосредственно при коммуникации, а скорее опосредованно, при обучении алгоритма на той информации, которую ему сообщает человек. Алгоритмы сообщают пользователю информацию, которую они сами получили ранее в ходе эпизодов коммуникации с множеством пользователей. Процесс обучения и обмена информацией длится до тех пор, пока пользователи вступают во взаимодействие с алгоритмами.

Еще одна теория, которая может соперегаться с идеей взаимозависимости, –

это теория технологических аффордансов (affordances). Теория аффордансов, или возможностей, была предложена американским психологом, одним из основателей экологической психологии Джеймсом Гибсоном. Аффордансы – это возможности, которые предоставляет окружающий мир населяющим его животным. Аффордансы подразумевают взаимодополняемость окружающего мира и животного. Автор приводит такие аффордансы, как среда, вещества, объекты, места. Самые богатые и разнообразные возможности открывают для животного другие животные, а для человека – другие люди.

Впоследствии теория аффордансов получила широкое развитие, в том числе и в сфере изучения технологий. Аффордансы зависят от действующего субъекта (Leonardi, 2011). Материальные свойства и возможности объекта/технологии остаются неизменными, в то время как действующий субъект придает им смысл. В рамках реляционного подхода аффордансы предполагают наличие связи между свойствами объекта и способностями субъекта (человека) определить, как тот или иной объект можно использовать (Norman, 1988). Таким образом, само по себе свойство объекта не означает, что он обладает аффордансом для человека. Аффорданс обнаруживает себя только в связи с деятельностью человека по отношению к объекту (Hutchby, 2001).

Аффордансы – это не просто возможности, это социально сконструированные свойства объектов или технологий. Важным для нашего исследования является тот факт, что одна и та же технология, обладающая определенным набором аффордансов, может быть использована по-разному в зависимости от пользователя.

На наш взгляд, теория аффордансов является наиболее подходящей для анализа взаимозависимости, потому что аффордансы предполагают взаимодействие человека и технологии. Особый интерес представляет то, как аффордансы влияют на формирование взаимозависимости, какие свойства технологий воспринимаются людьми как аффордансы, какие аффордансы открывают

пользователи и как отличается пользование технологиями у разных людей.

### Методология исследования

#### Данные

Анализируемые данные изначально были собраны для реализации исследования, которое предполагало выявление основных характеристик коммуникации пользователей с умной колонкой с акцентом на вежливое обращение с ней.

Гайд интервью был поделен на отдельные блоки, каждый из которых соответствовал тому или иному аспекту исследования с опорой на различные теории. В частности, один из блоков был выстроен на основе теории искусственной коммуникации.

Сбор данных проходил с 13 декабря 2023 года по 26 января 2024 года среди информантов из трех городов – Санкт-Петербург, Тель-Авив и Берлин. Было проведено 18 интервью – по шесть в каждом из указанных городов.

#### Анализ данных

В исследовании представлен вторичный анализ данных. Сама процедура качественного анализа была стандартной, в то время как фокус внимания был отличным от анализа в первоначальном исследовании.

В интервью информанты упоминали не только умную колонку, которая являлась основным объектом исследования, но и другие технологии. В разделе «Результаты анализа» представлены категории «Умная колонка», «Смартфон», «Поисковые системы», «Чат GPT».

#### Результаты анализа

Прежде всего, необходимо провести разграничение между технологиями (техническими устройствами) и функциями этих технологий. Каждая из технологий обладает определенным набором функций, которые в свою очередь, могут перекликаться между собой. Однако решение об использовании технологии или той или иной ее функции остается за человеком. Предположение состоит в том, что взаимозависимость формируется не столько

с конкретным техническим устройством, сколько с его функциями, которые по мере использования превращаются в аффордансы. В процессе интервью мы постараемся проследить описанную взаимосвязь и проверить данное предположение.

#### Умная колонка

##### Пути использования

Формированию взаимозависимости «человек – умная колонка» способствует простота использования этой технологии и постоянный доступ к ней в повседневной жизни. Одна из информанток говорит об умной колонке так:

*«как мамочке, мне удобно, что я не всегда могу брать телефон. Особенно я его оставляю где-то там, а она всегда стоит. Это удобно»* (Информант № 10\_Ж\_Берлин).

Информантка подчеркивает, что возможность управления голосом позволяет замещать некоторые функции смартфона. При этом нет необходимости брать устройство в руки.

Компактность и мобильность умной колонки, а следовательно, возможность постоянно ее использовать, также способствуют формированию взаимозависимости:

*«Вот, я ее беру в путешествие с собой, если я улетаю куда-то больше, чем на 3–4 недели, что я там буду жить, потому что она очень маленькая, круглая»* (Информант № 14\_М\_Тель-Авив).

Таким образом, формированию взаимозависимости с умной колонкой способствует способ обращения к ней при помощи голоса, что обуславливает и остальные перечисленные ее преимущества. Человеку не требуется специальных навыков и дополнительных действий или устройств, чтобы вступать с ней во взаимодействие.

Необходимо отметить, что возможность управления колонкой при помощи голоса интерпретируется пользователями по-разному, в зависимости от потребностей или контекста ситуации. В результате одно и то же свойство умной колонки позволяет пользователям раскрыть разные аффордансы.

### **Вербальная коммуникация**

Продолжая предыдущий раздел анализа, мы отмечаем, что возможность вербальной коммуникации с колонкой является немаловажным аспектом при формировании взаимозависимости с этой технологией. Информанты делают акцент на общем упрощении коммуникации при необходимости выполнения различных задач:

*«Она, наоборот, в какой-то мере упростилась, упростились некоторые задачи, некоторые функции упразднились. То же самое таймер, будильник, музыка. Стало немножко легче пользоваться какими-то функциями, не используя при этом дополнительно рук, то есть управляя голосом»* (Информант № 16\_Ж\_Тель-Авив).

Вербальная коммуникация может быть рассмотрена в качестве значимого свойства, благодаря которому пользователи раскрывают множество аффордансов умной колонки. Таким образом, можно проследить взаимосвязь между свойством, аффордансами и формированием взаимозависимости: чем больше аффордансов раскрывается человеком при помощи какого-либо свойства, тем выше вероятность формирования взаимозависимости.

### **Умный дом и многофункциональность**

Умная колонка — это устройство, при помощи которого можно управлять другими техническими средствами или даже процессами в домашнем пространстве:

*«Пылесос я как бы не под Алису покупал, мне его подарили за год-полтора до Алисы. Просто они коннектятся между собой. Вот»* (Информант № 3\_М\_Санкт-Петербург).

Один из информантов в интервью указал, что для включения света он использует исключительно умную колонку:

*«А, ну хотя ладно, нет, вру, я свет только через нее включаю [через умную колонку]»* (Информант № 14\_М\_Тель-Авив).

Таким образом, пользователи, находясь во взаимозависимости с умной колонкой, формируют взаимозависимость между самой умной колонкой и другими техническими устройствами. Здесь можно говорить

о взаимозависимости «технология — технология», создаваемой человеком.

Формированию взаимозависимости «человек — умная колонка» способствует многофункциональность данного устройства, предполагающая возможность выполнения множества различных функций при помощи нее:

*«Я перестал гуглить фильмы какие-то, я перестал на ноуте включать музыку, еще и таймер, будильник, ну и плюс свет, соответственно, не хожу сам, не целкаю. Тоже прикольно»* (Информант № 4\_М\_Санкт-Петербург).

Формированию взаимозависимости способствует возможность настройки различных автоматических функций:

*«Когда я возвращаюсь домой, у меня играет музыка, у меня автоматизация»* (Информант № 14\_М\_Тель-Авив).

Здесь мы также наблюдаем ситуацию, при которой множество функций (свойств) умной колонки превращаются в различные аффордансы в зависимости от потребностей и интерпретаций пользователей. Взаимозависимость формируется не просто в процессе использования, а в процессе раскрытия человеком разных аффордансов. Таким образом, аффордансы можно рассматривать в качестве значимых составляющих формирования взаимозависимости.

### **Смартфон**

Смартфон на сегодняшний день может рассматриваться в качестве наиболее распространенной и доступной цифровой технологии для пользователя в повседневной жизни. Одна из информанток говорит об этом так:

*«Например, телефон, который вошел в нашу жизнь уже настолько, что без него невозможно. Ты не можешь представить действительно свою жизнь без телефона. Без него, да, к примеру. То есть колонка для меня, она просто как вспомогательная, опять-таки тоже к моему телефону. В принципе, все функции, которые делает колонка, они доступны в телефоне»* (Информант № 10\_Ж\_Берлин).

Здесь можно обратить внимание на сравнение смартфона с умной колонкой. Информантка делает акцент на незаменимости смартфона для человека в повседневной жизни, несмотря на появление других технологий. То есть смартфон выступает в качестве базовой технологии, в то время как колонка – в качестве вспомогательной. Функции колонки могут быть замещены смартфоном, в то время как обратная ситуация невозможна.

Смартфон является многофункциональным и универсальным устройством, при помощи которого можно управлять и другими технологиями, в том числе и умной колонкой:

*«опять же, если она что-то не понимает, просто мы с телефона отдаем команды»* (Информант № 12\_Ж\_Берлин).

В данном случае имеет место опосредованная взаимозависимость, так как человек своей деятельностью создает взаимозависимость между двумя технологиями.

Благодаря множеству функций смартфона, человек может выполнять множество повседневных задач с его помощью. Вместе с тем разнообразие функций смартфона позволяет человеку раскрывать аффордансы, которые приобретают высокую степень дифференциации. Иными словами, чем больше функций встроено в технологию, тем больше интерпретаций, а следовательно, аффордансов может быть раскрыто. Взаимозависимость формируется не столько конкретно со смартфоном как с материальным объектом, сколько с его функциями, которые по мере использования превращаются в аффордансы. Здесь мы снова наблюдаем взаимосвязь функции (многофункциональность) – аффордансы – взаимозависимость.

### **Поисковые системы**

Многие информанты упоминали в интервью, что используют умную колонку в качестве поисковой системы. Чаще всего поисковые запросы имели форму простых вопросов, на которые можно получить быстрый и четкий ответ. По этой причине некоторые информанты говорили о том, что

колонка пока что не способна полностью заменить поисковую систему:

*«Я не воспринимаю колонку как поисковую вообще машину. Для меня Гугл или, например, чат GPT, они для меня являются поиском, но не колонка»* (Информант № 11\_Ж\_Берлин).

Другая информантка говорит о том, что использует поисковые запросы в системе, когда у нее возникают какие-либо вопросы в обычном разговоре:

*«Все мы можем представить, что ты говоришь с кем-то и потом, о, я не знаю, я погуглю. Это да, это 100 %»* (Информант № 10\_Ж\_Берлин).

Такое свойство цифровых технологий, как возможность выхода в Интернет, открывает перед человеком практически неограниченное количество аффордансов. В этом случае взаимозависимость формируется не столько с определенной технологией, сколько с теми ее свойствами, которые позволяют раскрыть большое количество аффордансов.

### **Чат GPT**

По мнению одной из информанток, влияние чата GPT на повседневную жизнь проявляется в большей степени, чем с другими технологиями:

*«...если ты мне скажешь искусственный интеллект только Алекса, я скажу, да, не, я могу и без этого жить. Если ты мне скажешь искусственный интеллект чат GPT, у меня уже на данный момент есть момент, где я такая, а, там уже есть влияние побольше на мою повседневную жизнь»* (Информант № 7\_Ж\_Берлин).

При этом она доверяет чату GPT и информации, которой он ее обеспечивает:

*«А вот с чатом GPT это уже другая история, потому что когда, может быть, если когда-нибудь у тебя будет исследование насчет чата GPT, я тебе там только много чего сказать, потому что вот там я действительно массивно чувствую, что уже есть вещи, где я, правда, очень полагаюсь на то, что он мне напишет»* (Информант № 7\_Ж\_Берлин).

Способность чата GPT к «запоминанию» контекста является одной из причин, почему пользователи обращаются к нему, а не просто к поисковым системам:

*«Чат GPT же понимает контекст. Ему не нужно сильно эти мысли пересобирать, как в Гугле... И вот это действительно скачок»* (Информант № 13\_М\_Тель-Авив).

Информант отмечает, что взаимодействие на таком уровне – это прогресс в сфере технологий. Он также сравнивает поиск информации в Интернете с запросами чату GPT, говоря о преимуществах последнего.

Благодаря возможности выполнения большого количества операций, а также способности чата GPT «запоминать» контекст и «понимать» смысл слов и предложений, он выступает в качестве сильного механизма для открытия различных аффордансов. Мы можем утверждать, что эта технология постепенно будет оказывать все более сильное влияние на повседневность человека, а ее быстрое интенсивное развитие и внедрение во многие сферы повседневной жизни может в будущем привести к формированию стойкой взаимозависимости.

### Заключение

Человек в современном мире находится в непрерывном взаимодействии с цифровыми технологиями. Различные технические устройства с выходом в Интернет прочно вошли в повседневную жизнь и трансформировали выполнение множества задач.

Формирование устойчивой взаимозависимости не является обязательным условием для того, чтобы человек пользовался той или иной технологией. Взаимозависимость появляется тогда, когда человек начинает интенсивно пользоваться технологией, обладающей большим количеством различных функций. Взаимозависимость – это всегда двусторонний процесс, то есть технологии также зависят от того, как ими пользуются люди, какие функции или запросы оказываются наиболее востребованными, а какие – нет.

Аффордансы, которые человек раскрывает в процессе использования технологий,

выступают важным механизмом формирования взаимозависимости. Нами была выявлена следующая взаимосвязь: свойство технологии – аффорданс – взаимозависимость.

Рассмотренные в анализе технологии не исчерпывают перечень используемых человеком технологий в повседневности. Вторичный анализ данных не позволяет выделить все возможные тенденции и особенности, однако он дает исследователю возможность понять, в каком направлении двигаться далее и какие вопросы требуют дополнительных исследований в будущем.

Результаты анализа позволяют сделать некоторые выводы о формировании взаимозависимости между человеком и технологиями.

1. Взаимозависимость формируется постепенно в процессе пользования технологиями и раскрытия различных аффордансов. Человек находится во взаимозависимости с той технологией, которая, благодаря ее многофункциональности, позволяет упростить выполнение повседневных задач. Таким образом, чем больше функций выполняет техническое устройство, тем выше вероятность обнаружения множества аффордансов и, следовательно, формирование взаимозависимости.

2. Человек в своей деятельности не только вступает во взаимозависимость с различными технологиями. Широкий функционал смартфона позволяет пользователю создавать взаимозависимость между техническими устройствами. Здесь имеет место понятие взаимозависимости «технология – технология», создаваемой человеком (Hutchby, 2001). Благодаря способности пользователя превратить свойство технологии в аффорданс, формируется такой тип взаимозависимости.

3. Каждое техническое устройство обладает определенным набором свойств, которые превращаются в аффордансы благодаря пользователям. Таким образом, взаимозависимость возникает не с устройством, а с его функцией/свойством, позволяющим раскрыть аффордансы. В частности, это могут быть функции поиска

или возможности обращаться за помощью к нейросетям. Здесь мы проводим разграничение взаимозависимости между человеком и технологией или человеком и функцией/свойством технологии, которая может быть реализована с помощью разных технических устройств.

4. Раскрытие аффордансов и формирование взаимозависимости явным образом связано со структурами повседневной жизни, в которые встроены используемые технологии. Так, контекст, в котором находится человек, условия его повседневности и образ жизни оказывают влияние на то, в каких целях он использует технологию (ее свойство и функцию). Таким образом, взаимозависимость в повседневности формируется разными путями, выстраиваемыми при помощи различных структур повседневности.

5. Что касается упомянутой теории искусственной коммуникации, то концепция взаимозависимости развивает ее положения и показывает конкретное вопло-

щение в структурах повседневной жизни пользователей. Таким образом, концепция взаимозависимости позволяет на уровне повседневных практик анализировать социальную структуру общества.

Анализ, представленный в статье, позволил выделить некоторые основные тенденции и особенности формирования взаимозависимости между человеком и технологией, а также проследить взаимосвязь между аффордансами и формированием взаимозависимости. Однако, на наш взгляд, простого вторичного анализа данных недостаточно для того, чтобы выяснить, как и при каких условиях формируется взаимозависимость, как она трансформирует повседневность и что противостоит ей, возможно ли как-то или чем-то заменить технологии, с которыми сформировалась взаимозависимость, каковы причины или последствия формирования взаимозависимости для повседневности. Необходимы дальнейшие исследования в данной области, к которым мы надеемся обратиться в дальнейшем.

#### Список литературы / References

- Ash E., Hansen S. Text algorithms in economics. *Annual Review of Economics*. 2023. 15. 659–688. <https://doi.org/10.1146/annurev-economics-082222-074352>
- Esposito E. Artificial communication? The production of contingency by algorithms. *Zeitschrift für Soziologie*. 2017. 46(4). 249–265. <http://dx.doi.org/10.1515/zfsoz-2017-1014>
- Galkin K. A., Petukhova I. S., Parfenova O. A. OPEN AI kak pomoshchnik pri analize intervyyu. *Sotsiologicheskie issledovaniya*. 2025. 4. 105–116. DOI 10.31857/S 0132162525040095.
- Hutchby I. Technologies, texts and affordances. *Sociology*. 2001. 35(2). 441–456. DOI:10.1017/S 0038038501000219
- Ilyina E. M. “Politics and administration under conditions of digital transformation: A political science perspective of artificial intelligence”, *Ars Administrandi*, 2022, 14(3), 403–421, <https://doi.org/10.17072/2218-9173-2022-3-403-421>.
- Karpov O. E., Hramov A. E. Predictive Medicine. Medical doctor and information technology. 2021, 3, 20–37. doi: 1025881/18110193\_2021\_3\_20
- Leonardi P. M. When flexible routines meet flexible technologies: Affordance, constraint, and the imbrication of human and material agencies. *MIS quarterly*. 2011. 147–167. DOI:10.2307/23043493
- Manovich L. Defining AI arts: Three proposals. *AI and dialog of cultures” exhibition catalog*. SPb., Hermitage Museum. 2019.
- Mironchuk V. A., Zolkin A. L., Kabalinov D. V., Kazmenko M. N. The role of forecasting algorithms in stabilizing the national economy. *Innovative economy: information, analysis, prognoses*, 2024, 3, 126–133. <https://doi.org/10.47576/2949-1894.2024.3.3.014>.
- Nim E. G. Pop Culture, Fandoms and Neural Networks: Fans Meet AI. *Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*. 2024, 5. 183–202. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2024.5.2602>.
- Norman D. A. The psychology of everyday things. Basic books, 1988.

Panahi O. Algorithmic Medicine. *Journal of Medical Discoveries*. 2025. 2 (1).

Rezaev A. V., Tregubova N. D. Artificial Intelligence, On-line Culture, Artificial Sociality: Definition of the Terms. *Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*. 2019, 6. 35–47. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2019.6.03.10.14515/monitoring.2019.6.03a>.

Rezaev A. V., Tregubova N. D. From the Sociology of Algorithms to Social Analytics of Artificial Sociality: Reflecting on the Cases of API and ChatGPT. *Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*. 2023, 3. 3–22. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2023.3.2384>.

Rezaev A. V., Stepanov A. M., Tregubova N. D. Higher Education in the Age of Artificial Intelligence. *Vyshee obrazovanie v Rossii = Higher Education in Russia*. 2024, 33(4), 49–62, doi: 10.31992/0869–3617–2024–33–4–49–62

Sztompka P. The focus on everyday life: A new turn in sociology. *European review*. 2008. 16(1). 23–37.

EDN: WHRBLS

УДК 94:338.45(571.51)«1914/1920»

## The Fuel Crisis in Krasnoyarsk as a Destabilizing Factor During the First World War (1914–1920)

Olesya M. Dolidovich\* and Ivan Yu. Makarchuk

*Siberian Federal University*

*Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 25.08.2026, received in revised form 28.08.2026, accepted 04.09.2026

**Abstract.** The article examines the fuel crisis in Krasnoyarsk in 1914–1920 as one of the key factors destabilizing the urban economy during the First World War, the revolutionary upheavals of 1917, and the Civil War. Drawing on archival and published sources, it analyzes the causes of firewood and coal shortages, price dynamics, seasonal disruptions in supply, and the measures taken by city authorities to overcome the crisis. Special attention is given to the establishment of the Commission for Combating the High Cost of Firewood, the organization of municipal fuel depots, the use of prisoners of war in logging operations, and the employment of credit resources to finance procurement. The study shows that the traditional fuel supply system proved unstable under conditions of mobilization, labor shortages, and transport constraints. The experience of Krasnoyarsk reflects broader patterns of adaptation among Eastern Siberian cities to the emergency conditions of wartime.

**Keywords:** Eastern Siberia, Civil War, urban self-government, destabilizing factors, firewood and coal shortage, Krasnoyarsk, First World War, fuel crisis.

Research area: Social Structure, Social Institutions and Processes; History.

Citation: Dolidovich O.M., Makarchuk I. Yu. The Fuel Crisis in Krasnoyarsk as a Destabilizing Factor During the First World War (1914–1920). In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1973–1982. EDN: WHRBLS



## Топливный кризис в Красноярске как дестабилизирующий фактор в годы Первой мировой войны (1914–1920)

О.М. Долидович, И.Ю. Макачук

Сибирский федеральный университет  
Российская Федерация, Красноярск

**Аннотация.** В статье рассматривается топливный кризис в Красноярске в 1914–1920 гг. как один из ключевых факторов дестабилизации городского хозяйства в годы Первой мировой войны, революционных потрясений 1917 г. и Гражданской войны. На основе архивных и опубликованных источников анализируются причины дефицита дров и угля, динамика цен, сезонные перебои в снабжении, а также действия городских властей по преодолению кризиса. Подробно освещаются создание Комиссии по борьбе с дороговизной дров, организация муниципальных складов топлива, привлечение военнопленных к заготовительным работам и использование кредитных ресурсов для закупок. Показано, что традиционная система снабжения топливом оказалась неустойчивой в условиях мобилизации, сокращения рабочей силы и транспортных ограничений. Опыт Красноярска отражает способы адаптации городов Восточной Сибири к чрезвычайным условиям военного времени.

**Ключевые слова:** Восточная Сибирь, Гражданская война, городское самоуправление, факторы дестабилизации, дефицит дров и угля, Красноярск, Первая мировая война, топливный кризис.

Научная специальность: 5.4.4. Социальная структура, социальные институты и процессы (социологические науки); 5.6.1. Отечественная история

Цитирование: Долидович О.М., Макачук И.Ю. Топливный кризис в Красноярске как дестабилизирующий фактор в годы Первой мировой войны (1914–1920). *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1973–1982. EDN: WHRBL5

### Введение

Первая мировая война стала катализатором глубочайшего системного кризиса Российской империи, парализовавшего промышленность, транспортную инфраструктуру и финансовую систему. В условиях масштабной мобилизации экономика страны столкнулась с острым дефицитом ресурсов. Ситуация критически обострилась после революционных событий 1917 г. и начала полномасштабной Гражданской войны, когда единый хозяйственный механизм был окончательно разрушен. Одним из наиболее острых проявлений этого коллапса стали

перебои в обеспечении топливом, затронувшие не только центральные районы страны, но и восточные территории.

Анализ способов преодоления топливного дефицита в Восточной Сибири раскрывает адаптационный потенциал городов в экстремальных условиях. Исторический опыт Красноярска демонстрирует механизмы антикризисного управления, формировавшиеся на местном уровне. Исследование этих практик позволяет уточнить представления о социально-экономическом развитии региона в начале XX в. и проследить трансформацию городских институ-

тов в период крушения государственных структур.

Изучение топливного кризиса в советский период развивалось преимущественно в контексте экономической истории Первой мировой войны. В центре внимания исследователей находились столичные города и промышленные центры европейской части России. Причины перебоев в топливоснабжении традиционно связывались с мобилизацией рабочей силы и гужевого транспорта, коллапсом железнодорожной сети и резким ростом промышленного потребления в условиях военной экономики. Восточная Сибирь упоминалась лишь эпизодически: исследователи фиксировали факт роста добычи угля с 1916 г., который из-за транспортных заторов потреблялся преимущественно на месте и не вывозился в Европейскую Россию. При этом подчеркивалось, что даже многие крупные промышленные предприятия региона функционировали на дровах, а города являлись их основными потребителями (Voina i toplivo, 1914–1917, 1930; Sidorov, 1973). В современной российской историографии проблема топливного кризиса рассматривается преимущественно в рамках истории повседневности и локальных исследований, охватывающих различные регионы Российской империи (Voeikov, 2009; Sizov, 2018; Motorova, 2024 и др.). При этом топливное снабжение восточносибирских городов практически не становилось предметом специального изучения.

Методологическую основу настоящей работы составил комплекс традиционных исторических методов. Историко-генетический метод позволил проследить эволюцию топливного кризиса с момента его зарождения во второй половине 1914 г. (начальный период Первой мировой войны) до января 1920 гг. (окончательное утверждение большевиков в Красноярске и завершение основных боевых действий Гражданской войны в Енисейской губернии). Историко-сравнительный метод применялся для сопоставления эффективности различных мер городских властей, а историко-статистический — при количественном

анализе объемов заготовок, динамики цен и финансовых расчетов.

## Результаты

Топливный кризис в Российской империи обозначился уже осенью 1914 г., когда мобилизация промышленности и транспорта для нужд фронта привела к резкому росту внутреннего спроса на энергоносители при одновременном нарушении традиционных логистических цепочек. До 1915 г. государственное регулирование топливоснабжения отсутствовало, а учет ресурсов оставался неполным. 31 марта 1915 г. при Министерстве путей сообщения был учрежден Межведомственный комитет по распределению топлива; 17 августа того же года — Особое совещание для обсуждения и объединения мероприятий по обеспечению топливом путей сообщения, государственных и общественных учреждений и предприятий, работающих для целей государственной обороны (Осотоп). Его губернские уполномоченные на местах организовывали заготовку и распределение топлива, регулировали цены.

Топливный кризис в Красноярске в первый военный год проявился в заметном удорожании дров. Если осенью 1914 г. на торгах при городской управе низшая цена за заготовку составляла 3 руб. 30 коп. за куб.с., то в начале 1915 г. она возросла до 4 руб. 25 коп. Рост цен был обусловлен сокращением заготовок вследствие мобилизации трудоспособного мужского населения, а также продолжительной и холодной зимой. Существенное влияние оказывали и обычные сезонные перебои в подвозе дров из пригородных и сельских районов: в сентябре–октябре и марте–апреле поставки обычно сокращались из-за распутицы. В эти периоды стоимость дров возрастала, что современники справедливо воспринимали как спекулятивное удорожание. Крупные потребители (казенные, городские учреждения, торгово-промышленные предприятия), как правило, обеспечивали свои потребности заблаговременно, доставляя дрова сплавом по Енисею или по железной дороге. Однако зимой 1914–1915 г. они ста-

ли приобретать дрова на городских рынках, вследствие этого с наступлением сильных морозов цены поднялись до 7–8 руб. В уязвимом положении оказались малоимущие горожане, не имевшие возможности заранее заготовить топливо в период наиболее низких цен (Meshcheriakov, 1915).

В связи с сокращением подвоза дров в Красноярск 5 февраля 1915 г. были объявлены дополнительные торги на поставку дров на текущий год для отопления городских и военных зданий. Однако они не состоялись из-за отсутствия участников, поскольку рыночные цены существенно превышали сметные расценки. Повторные торги были назначены на 20 февраля, но и в этом случае желающих не нашлось. На третьих торгах 10 марта 1915 г. крестьянин Шульгин обязался заготовить 4 тыс. куб.с. сосновых дров, однако уже 18 марта обратился в городскую управу с заявлением о невозможности исполнить подряд ввиду отсутствия рабочих.

Городское управление было вынуждено обратиться в Управление земледелия с просьбой принять на себя заготовку дров, однако получило категорический отказ. Аналогичные предложения, направленные сельским обществам и крупным подрядчикам, также не встретили отклика. В этих условиях городская дума приняла решение организовать заготовки собственными силами и создать дровяной склад для снабжения административных и военных учреждений, а также беднейших слоев населения. Для изучения возможностей заготовки член управы А. М. Ветров был командирован в Манское лесничество, где ему указали наиболее удобные участки для рубки и сообщили действовавшие расценки. Выяснилось, что подвоз леса и его сплав обойдутся в 6 руб. 50 коп. за куб.с., выгрузка, распилка, складирование на городском складе – 3 руб. 50 коп., пошлина за сухостойный лес составляла 1 руб. 44 коп., растущий – 1 руб. 92 коп. Таким образом, заготовка сосновых дров обходилась в 14 руб. за куб.с., или 3 руб. 20 коп. – 3 руб. 50 коп. за пог. с, березовых дров – 14 руб. 50 коп. куб.с., или 3 руб. 63 коп. пог.с.

Для выяснения потребностей в топливе местным предприятиям, организациям и крупным хозяйствам была разослана анкета, содержащая вопросы о годовом расходе дров и возможности перехода на каменный уголь. Ответы поступили не в полном объеме, однако даже имевшиеся сведения показали, что многие учреждения закупали дрова на местных базарах в значительных количествах (до 3 000 сажень), некоторые использовали каменный уголь (до 19 000 пудов в год). Приобретался преимущественно уголь Анджерских, Судженских и Баландинских копей по цене 20 коп. за пуд, тогда как местный кубековский уголь, стоивший 6–7 коп. за пуд, был признан непригодным для хозяйственных нужд вследствие низких качественных характеристик. Стоимость переоборудования печных систем на уголь колебалась от 15 руб. до 38 руб. 50 коп.

Гласный П. С. Троицкий предложил комплекс мер, направленных на стабилизацию положения. Среди них предусматривались ходатайство перед лесным ведомством о разрешении заготовок в районах, прилегающих к водным и железнодорожным путям, а также привлечение Управления Сибирской железной дороги и Казенного пароходства к содействию в транспортировке топлива. Кроме того, по его мнению, следовало в законодательном порядке ограничить скупку дров крупными промышленными потребителями на городских базарах и в пунктах сплава, а также обратиться к губернатору с просьбой о направлении военнопленных на лесозаготовительные работы. 30 марта 1915 г. городская дума приняла решение об учреждении специальной Комиссии по борьбе с дороговизной дров («Дровяной комиссии»), на которую возлагались функции оперативного контроля и координации указанных мероприятий. В ее состав вошли П. С. Троицкий, А. П. Трофимов, М. Т. Горошков, А. И. Громчевский, Я. И. Смолехо, А. В. Телегин, Е. А. Жоголев, Ф. Г. Лукин (*Obzor deiatel'nosti gorodskoi dумы*, 1915).

28 мая 1915 г. Комиссия по борьбе с дороговизной дров предложила городской думе запретить оптовую скупку и ввести

нормирование продажи дров в пределах города и на берегу Енисея. Городской голова представил этот проект губернатору, который приостановил его, как не соответствовавший Городовому положению. Он указал, что в сибирских условиях дрова обычно закупались в больших объемах, а их продажа по частям была бы неудобна как для крестьян, так и для покупателей. Кроме того, значительная часть леса, сплавленного по Енисею, уже была распределена между оптовиками, что снизило бы эффективность запрета.

В качестве альтернативы комиссия стала разрабатывать иные меры. Поскольку закупка дров для казенных учреждений и частных предприятий обычно осуществлялась на осенних и зимних базарах, при сравнительно небольшом числе крупных потребителей в Красноярске представлялось целесообразным организовать заготовки централизованно, оптовыми партиями и заблаговременно, чтобы исключить конкуренцию между ними. Значительно более уязвимым оставалось положение малоимущих семей: в отличие от учреждений, городские низы приобретали топливо небольшими партиями – по возам, на неделю или месяц, лишь изредка на более длительный срок. В условиях дороговизны они были вынуждены покупать дрова по спекулятивным розничным ценам, которые при продаже отдельными возами возрастали на 20–30 %. Для смягчения последствий кризиса предполагалось открыть муниципальный склад, отпускавший дрова малообеспеченным слоям населения полусаженями и саженьями по особым разрешениям. Его снабжение могло осуществляться при участии общества потребителей, ссудосберегательных товариществ и других кооперативных учреждений. Кроме того, комиссия предлагала создать при Красноярской водопроводно-электрической станции склад каменного угля с продажей как городским заведениям, так и населению, а к осени сформировать запас в 100 тыс. пудов. Наконец, предполагалось регулировать рыночные цены на дрова, установив предельную стоимость топлива на базаре, пре-

жде всего для крупных скупщиков, и таксу на дрова (*Vzdorozhanie drov i meropriiatiia goroda*, 1915).

Городская управа приступила к организации плановой заготовки топлива, однако реализация этого начинания натолкнулась на серьезные препятствия. В частности, рубка дров на реке Мане не могла быть проведена в запланированных объемах из-за острого дефицита рабочих рук, а приобретение готовой древесины в низовьях Енисея сдерживалось недостаточным количеством судов, находившихся в распоряжении Казенного пароходства. Не оправдала ожиданий и попытка привлечь к заготовке лесоматериалов военнопленных, чья производительность оказалась крайне низкой. В сложившихся условиях управа была вынуждена вновь обратиться в Управление земледелия и государственных имуществ с ходатайством о внеочередном разрешении на летнюю рубку растущего леса в ближайших окрестностях Красноярска. Получив положительный ответ, городские власти организовали заготовку в Базайской лесной даче Манского лесничества, на участке между реками Калтат и Моховая. Для выполнения работ туда было направлено 130 военнопленных, еще 52 человека оставались задействованными на Сопке. Финансирование мероприятий потребовало привлечения заемных средств: управа запросила ссуду в Русско-Азиатском банке, который согласился предоставить кредит в размере до 150 тыс. руб. под 8 % годовых (*Doklad Krasnoiarskoi gorodskoi upravu o bor'be s dorogoviznoi zhizni v gorode Krasnoiarske*, 1915).

13 сентября 1915 г. городская управа получила разрешение Особого совещания о топливе на получение правительственной ссуды 30 000 руб. на приобретение дров. Кредит предоставлялся под 5 % годовых с условием погашения половины суммы через девять месяцев, а остатка – не позднее чем через полгода после окончания военных действий. Городская дума приняла предложение, оговорив возможность обращения к частным займам в случае недостатка средств для первого платежа.

Одновременно Управляющий делами Особого совещания запросил подробные сведения о потреблении топлива Красноярском. Опросные листы включали сведения о дровах, твердом минеральном топливе, торфе и древесном угле, а также данные о численности горожан на 1 ноября 1915 г., фактическом расходе топлива частными лицами и общественными организациями, наличных запасах и потребности до весны (*Uchet zapasa drov i kamennogo ugla na zimu 1915–1916, 1915*).

27 ноября 1915 г. на заседании комиссии обсуждались результаты изучения запасов топлива в городе. Статистическая секция Военно-промышленного комитета провела обследование 6653 квартир и промышленных предприятий; неохваченными остались 3049 квартир. Совокупная годовая потребность этих объектов составляла 147 021 пог.с. дров и 156 600 пудов каменного угля. Выяснилось, что наличных дров имелось 21 662 пог.с., до 1 мая 1916 г. не хватало 68 344 пог.с., угля было в наличии – 61 224 пуда, дефицит к указанному сроку составлял 93 130 пудов. Согласно данным городского инспектора, осуществившего дополнительный подсчет, общее количество квартир в городе достигало 9 702. Объем заготовленных дров составлял 32 821 пог.с., среднегодовой расход – 222 760 пог.с., а недостаток к 1 мая оценивался в 40 000. Он также отмечал, что в 1915–1916 гг. город заготовит 25 % необходимого объема, то есть 40 000 пог.с., к зиме 1916–1917 гг. планировалось заготовить не менее 50 % годовой потребности – 101 600 пог.с. Такой запас должен был предоставить малоимущим жителям возможность приобретать дрова по относительно невысокой цене. Очевидно, учет велся весьма приблизительно, поэтому данные комиссии и городского инспектора существенно расходились. Дрова предполагалось заготавливать хозяйственным способом: в низовьях Енисея вблизи селений Атаманово, Абакшино, Усть-Кан, Балчуг, Нахвальское, Юксеевка, на реках Мана и Слизнева, вдоль линии железной дороги.

В условиях слабого подвоза дров в город осенью 1915 г. губернатор предложил

ввести таксу на дрова (сосновые – 5 руб. 50 коп. куб.с., березовые – 6 руб. 50 коп., с учетом доставки). Комиссия по борьбе с дороговизной дров таксу утвердила. Предписывалось отпускать топливо по 0,5 сажени в одни руки, с обязательным контролем за тем, чтобы дрова не попадали к оптовым скупщикам. Для реализации этого решения с городского склада в продажу выпускалась 1 тыс. сажень дров. Ожидаемого эффекта мера не дала. Крестьяне уклонялись от соблюдения таксы, лесопромышленники и перекупщики заявляли, что дрова либо уже проданы, либо оставлены для собственных нужд (бани и пр.), а у некоторых вовсе исчезли со складов. Создалась ситуация, когда обывателю было негде приобрести топливо.

В поисках иных решений городские власти организовали на водопроводно-электрической станции продажу судженского угля по 25 коп. за пуд. Всем горожанам разрешалось бесплатно забирать вершинник и сучья от срубленного леса (с оплатой вывоза – 25 коп. за воз); предполагалась также продажа валежника и сухостоя по 75 коп. за воз. Беженцы снабжались дровами бесплатно. 25 сентября и 15 октября 1915 г. были объявлены торги на заготовку дров на следующий 1916 г. по ценам: сосновые 5 руб. 25 коп. куб.с. (14 050 сажень), березовые – 6 руб. 25 коп. (1 050 сажень), но они не дали результатов. Дефицит дров частные потребители и предприятия компенсировали углем (*Po voprosu o bor'be s dorogoviznoi drov v Krasnoirske, 1915*).

7 мая 1916 г. городской голова созвал экстренное совещание по вопросу заготовки дров для населения и воинских частей. Наводнение уничтожило запасы топлива, размещенные на берегах Енисея в городе и прилегающих районах. Участники совещания оценили годовую потребность города в 200 000 пог.с. дров, воинских подразделений – еще в 50 000. Заготовка такого объема топлива в течение летнего периода имевшимися в наличии рабочими руками признавалась неосуществимой. В связи с этим было решено ходатайствовать перед губернатором о направлении иркутскому

генерал-губернатору и командующему войсками просьбы выделить по 100 нижних чинов от 14-го, 15-го и 30-го стрелковых полков (K drovianomu krizisu, 1916).

К августу 1916 г. сложилась следующая ценовая конъюнктура на топливном рынке Красноярска. Дрова беднейшим слоям населения и благотворительным организациям отпускались по дифференцированным расценкам: сухостойные дрова со складов – по 6 руб. куб.с., лиственные – по 8 руб., сосновые растущие – по 7 руб., лиственничные и сосновые – по 7 руб. 50 коп. Вместе с тем фактический объем заготовок существенно уступал запланированному: удалось заготовить около 20 тыс. пог.с. дров, однако доставлено в город было едва ли 2/3 этого количества. В то же время добыча каменного угля на Судженских коях составила 80 тыс. пудов, эти запасы предназначались как для жителей, так и для воинских частей. Благодаря этому удалось избежать острого топливного кризиса, хотя напряженность в снабжении сохранялась.

Городские власти планировали заготовку дров на сезон 1916–1917 гг. и 1917–1918 гг. вести в трех основных районах. Во-первых, в верховьях Енисея – способом молевой сгонки леса (сосны, березы). Стоимость такой доставки в Красноярск составляла 25 руб. 70 коп. куб.с. Однако позднее начало работ, недостаточная расчистка реки Дербиной и обилие перекатов затягивали процесс до трех месяцев, увеличивая расходы на оплату труда. Альтернативная вывозка по берегу обходилась в 35 руб. 70 коп. На заготовку 5000 куб. саж в 1916–1917 г. и 1917–1918 г. требовалось 127425 руб. 50 коп. Планировалась работа 50 рабочих и 16 возчиков. Предполагалось перебрасывать сюда рабочих с других участков по мере их освобождения от работ. Здесь требовалось также иметь собственный обоз в составе 55 лошадей (дополнительный расход 7850 руб.). Во-вторых, в низовья Енисея, где заготовка дров обходилась в 34 руб. куб.с., планировалось направить 331 военнопленного. В третьем районе (вдоль железной дороги) стоимость заготовки достигала 29 руб. 58 коп. куб.с. Преимуществом

была возможность круглогодичной транспортировки, но сказывался дефицит вагонов. На этом участке требовалось привлечь около 225 военнопленных (Plan drovianoi zagotovki, 1916).

В начале 1917 г. обострилась проблема снабжения углем. В январе городской голова С.И. Потылицын сообщил городской думе, что на водопроводно-электрической станции оставалось 3 тыс. пудов угля и 60 куб.с. дров. При суточном расходе 1 тыс. пудов этих запасов хватало на 3–5 дней. Из-за приоритетного снабжения железной дороги и уральских оборонных заводов отправка угля для Красноярска практически прекратилась. Остановка станции угрожала оставить город без воды и освещения, а также повысить пожарную опасность. Единственным решением считалась усиленная заготовка дров: ежемесячная потребность составляла 600 куб.с. Предположение о возможности получения летом, в период навигации по Енисею, 100000 пудов угля с Баландинских копей было поставлено под сомнение их представителем. Он отметил, что работавшие на коях китайские рабочие могли в любой момент покинуть предприятие, поэтому не мог гарантировать выполнение данного обязательства.

Ситуация усугублялась новым законодательным требованием: городские общественные управления обязывались предоставлять воинским частям дрова для варки пищи. С учетом этой нормы следовало выделить 2000 куб.с. для армии и 3000 для станции – итого 5000 куб.с. Ранее городское управление обращалось с просьбой о предоставлении кредита в размере 200 тыс. руб., однако фактически израсходовало лишь половину этой суммы. В связи с сохранявшейся потребностью в финансировании городской голова С.И. Потылицын ходатайствовал о возобновлении кредитования на оставшиеся 100 тыс. руб. (O merakh k obespecheniiu toplivom vodoprovodno-elektricheskoi stantsii, 1917).

Электрическо-водопроводная станция, признанная предприятием оборонного значения, из-за отсутствия угля была вынуждена перейти на дровяное топливо. Запасы

дров имелись в окрестностях города, однако их заготовка велась силами лишь 270 военнопленных и городского обоза из 34 лошадей. Городской голова ходатайствовал перед губернатором о предоставлении еще 100 пленных, поскольку в самом Красноярске здоровых военнопленных не оставалось в связи с эпидемией тифа. Кроме того, ощущалась острая нехватка тягловой силы – требовалось увеличить обоз до 200 лошадей. В январе 1917 г. из Главного управления Генерального штаба начальнику штаба Иркутского военного округа поступил ответ: городу разрешалось привлечь к заготовкам 150 здоровых военнопленных, находившихся в ведении Красноярской войсковой строительной комиссии<sup>1</sup>.

Дровяная комиссия, на которую теперь возлагалось снабжение топливом воинских частей, городских учреждений и беднейшего населения, не справлялась с возросшим объемом работ и ходатайствовала о дополнительном выделении до 500 военнопленных. Однако последних нередко переводили на заготовки для военного городка и лазаретов. Председатель Дровяной комиссии обращался в Комитет солдаток по оказанию помощи семействам с просьбой привлечь нуждавшихся в заработке солдаток к распилке дров на городском складе.

С мая 1917 г. в Красноярске действовал губернский и уездный комитеты по топливу с выборными исполнительными органами при них – губернскими и уездными управами. В связи с тем, что они испытывали недостаток финансирования, регулирование в данной сфере утратило системный характер и фактически свелось к разрозненным, нескоординированным мерам.

В период установления советской власти в Енисейской губернии (октябрь 1917 – июнь 1918 г.) традиционные органы земского и городского самоуправления были упразднены, а управление передано Советам рабочих, солдатских и крестьянских депутатов и их исполнительным структурам. В условиях политической нестабильности и административной перестройки органы структуры не располагали достаточными

возможностями для решения топливного кризиса. После свержения большевиков 18 июня 1918 г. в Красноярске были восстановлены органы городского самоуправления, деятельность которых контролировалась военной комендатурой. На губернском и региональном уровнях управление осуществляло Временное Сибирское правительство.

В апреле 1919 г. городской глава А.П. Музыкин направил в Омск телеграмму заместителю министра внутренних дел А.А. Грацианову. В ней сообщалось, что с октября 1918 по март 1919 г. городская дума ни разу не собиралась в составе, достаточном для кворума, и была лишена возможности принимать решения о выделении ссуд. Лишь в марте состоялось заседание, на котором постановили ходатайствовать о правительственной ссуде в размере 500 тыс. руб. на покрытие бюджетного дефицита и о гарантии займа в 2,5 млн руб. на заготовку дров. Учитывая критическое состояние городской казны, Музыкин просил незамедлительно перечислить необходимые средства. Однако вместо финансовой поддержки Западно-Сибирский районный уполномоченный председателя Особого совещания по топливу в августе 1919 г. обратился в Красноярскую городскую управу с требованием содействовать в обеспечении топливом городов Западной Сибири. Дровяной отдел Управления делами уполномоченного запрашивал сведения о состоянии топливного снабжения Красноярска: объемах заготовок правительственных, городских, промышленных и общественных организаций, кооперативов и частных лиц; планируемых объемах заготовок; количестве топлива, подлежащего перевозке по железной дороге и гужом. Подобные запросы направлялись в Красноярск неоднократно, однако оставались без ответа<sup>2</sup>.

Лишь в конце 1919 г. Красноярская городская управа направила сведения о заготовках дров на зиму 1919–1920 гг. Общая потребность города и промышленных предприятий оценивалась в 60 тыс. куб.с. Стоимость дров в городе составляла: 180 руб.

<sup>1</sup> ГАКК. Ф. 161. Оп. 3. Д. 15 А. Л. 27.

<sup>2</sup> ГАКК. Ф. 161. Оп. 1. Д. 119. Л. 14.

куб.с. сосновых дров, 200 руб. – березовых и лиственных. Общественные организации планировали заготовить самостоятельно примерно 20–25 тыс. куб.с., муниципальные власти – еще 20 тыс. куб.с. (лишь для отопления городских помещений, воинских частей, беднейших жителей). Поставки предполагалось осуществлять по Томской железной дороге, а также сплавом по Енисею и Мане. Общие расходы на заготовку должны были составить 27882 500 руб. Учитывая незначительность средств города, ограниченных авансом Распорядительного комитета по снабжению войск топливом, красноярские власти ходатайствовали о предоставлении целевой ссуды в размере 12,5 млн руб. и выделении необходимого количества железнодорожных вагонов со стороны Томской дороги.

В начале 1920 г. городской голова направил в Особое совещание по топливу телеграмму с отчетом о ходе заготовки дров. Удалось заготовить и доставить водным путем 10 200 куб.с., по железной дороге – 2 200, гужевым транспортом – 1 500. Для ликвидации дефицита градоначальник настаивал на срочной подаче вагонов для вывоза топлива со станций Томской железной дороги, введении натуральной гужевой повинности и признании Дровяного отдела работающим на оборону для предоставления сотрудникам отсрочек от мобилизации. Кроме того, требовалось обеспечить рабочих обувью и мануфактурой. Общая потребность города в финансировании дровяных операций на 1920 г. оценивалась в 10 млн руб.<sup>3</sup>

### Заключение

Топливный кризис в Красноярске обозначился уже в начальный период Первой мировой войны и развивался как прямое следствие мобилизационных процессов,

приведших к острому дефициту рабочей силы в дровозаготовительной сфере. Традиционная система снабжения топливом, основанная на ручном труде, сезонных закупках и рыночном ценообразовании, оказалась неспособной адаптироваться к новым условиям. Первоначально городские власти пытались компенсировать недостаток древесного топлива за счет расширения использования каменного угля, однако с переориентацией угольных поставок на оборонные предприятия и ухудшением положения на железнодорожном транспорте этот ресурс также стал труднодоступным. С начала 1917 г. топливный кризис приобрел хронический характер.

В поисках выхода городское самоуправление предпринимало комплекс организационных и административных мер: создание Дровяной комиссии, организация муниципальных складов, введение такс на топливо, попытки нормирования продаж и др. Решающее значение в смягчении кризиса имело привлечение к заготовкам военнопленных и в меньшей степени нижних чинов воинских частей. Доставка угля внутри региона по Енисею в период навигации также рассматривалась как перспективное направление, однако ее реализация наталкивалась на транспортные ограничения.

Смена политических режимов в 1917–1920 гг. нарушила институциональную преемственность в решении топливной проблемы. Однако сама проблема не только сохранилась, но и обострилась, о чем свидетельствуют многомиллионные кредитные запросы городских властей в 1919–1920 гг. и хронический дефицит.

### Список сокращений

ГАКК – Государственный архив Красноярского края  
куб.с. – кубическая сажень  
пог.с. – погонная сажень

<sup>3</sup> Там же. Л. 47.

## Список литературы / References

- Vzdorozhanie drov i meropriiatiia goroda. *Vestnik Krasnoiarskogo gorodskogo obshchestvennogo upravleniia*, 1915, 2–3, 47–49.
- Voeikov E. V. Torforazrabotki Srednego Povolzh'ya v gody Grazhdanskoi voyny i ikh rol' v preodolenii toplivnogo krizisa 1918–1921 godov (po materialam Kazanskoi, Penzenskoi, Samarskoi i Simbirskoi gubernii). *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk*. 2009, 2 (11), 105–111.
- Voina i toplivo, 1914–1917*. Moskva–Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1930. 191 p.
- Doklad Krasnoiarskoi gorodskoi upravy o bor'be s dorogoviznoi zhizni v gorode Krasnoiarske. *Vestnik Krasnoiarskogo gorodskogo obshchestvennogo upravleniia*, 1915, 14, 33–39.
- K drovianomu krizisu. *Vestnik Krasnoiarskogo gorodskogo obshchestvennogo upravleniia*, 1916, 11, 53–54.
- Meshcheriakov N. O bor'be s drovianym golodom. *Vestnik Krasnoiarskogo gorodskogo obshchestvennogo upravleniia*, 1915, 8, 16.
- Motorova N. S. Toplivnyi krizis na neokkupirovannoi territorii Belarusi v gody pervoi mirovoi. *Izvestiya Gomel'skogo gosudarstvennogo universiteta imeni F. Skoriny*. 2024, 1(142), 31–36.
- Obzor deiatel'nosti gorodskoi dумы. *Vestnik Krasnoiarskogo gorodskogo obshchestvennogo upravleniia*, 1915, 10, 210–214.
- Ob utverzhdenii proekta obiazatel'nogo postanovleniia o pokupke i prodazhe drov v g. Krasnoiarske. *Vestnik Krasnoiarskogo gorodskogo obshchestvennogo upravleniia*, 1915, 16, 433–436.
- O merakh k obespecheniiu toplivom vodoprovodno-elektricheskoi stantsii. *Vestnik Krasnoiarskogo gorodskogo obshchestvennogo upravleniia*, 1917, 5–6, 6–14.
- Plan drovianoі zagotovki. *Vestnik Krasnoiarskogo gorodskogo obshchestvennogo upravleniia*, 1916, 23–24, 60–69.
- Po voprosu o bor'be s dorogoviznoi drov v Krasnoiarske. *Vestnik Krasnoiarskogo gorodskogo obshchestvennogo upravleniia*, 1915, 20, 504–508.
- Sidorov A. L. *Ekonomicheskoe polozhenie Rossii v gody Pervoi mirovoi voyny*. Moskva, Nauka, 1973. 655 p.
- Sizov S. G. Toplivnyi krizis v Belom Omske v 1918–1919. *Vestnik Omskogo universiteta*. 2018, 4 (20), 146–151.
- Uchet zapasa drov i kamennogo uгля na zimu 1915–1916. *Vestnik Krasnoiarskogo gorodskogo obshchestvennogo upravleniia*, 1915, 16, 35.

EDN: YUXOQI  
УДК 304.44:001.891.3:94

## Cultural Memory as a Subject of Sociocultural Research: History of the Issue

Ekaterina A. Sertakova\*

*Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

Received 26.05.2026, received in revised form 13.07.2026, accepted 13.08.2026

**Abstract.** This article is theoretical. It is devoted to consideration of the history of the study of cultural memory in foreign socio-humanitarian knowledge: from the view of it as an individual property of a person, but largely determined by the social framework, to a memory constructed from the outside and presented on a certain material medium, which is significantly influenced by the socio-cultural context. The paper examines key researchers of cultural memory and their interpretation of this concept; the research approaches they apply to certain research materials.

The scope of the review chronologically covers the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup> century. Due to breaks in memory research, or due to historical events, ideological shifts and changes in the methodological paradigm, “waves” of memory research in world practice are identified, the particular optics of each stage are considered.

**Keywords:** memory, collective memory, cultural memory, memory studies.

Research area: Social Structure, Social Institutes and Processes.

Citation: Sertakova E. A. Cultural Memory as a Subject of Sociocultural Research: History of the Issue. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1983–1993. EDN: YUXOQI



## Культурная память как предмет социокультурных исследований: история вопроса

**Е.А. Сертакова**

*Сибирский федеральный университет  
Российская Федерация, Красноярск*

**Аннотация.** Данная статья носит теоретический характер. Она посвящена рассмотрению истории исследования культурной памяти в зарубежном социогуманитарном знании: от взгляда на нее как индивидуальное свойство человека, но во многом определяемое социальными рамками, до сконструированного извне и представленного на определенном материальном носителе воспоминания, на которое существенное влияние оказывает социально-культурный контекст. В работе рассматриваются ключевые исследователи культурной памяти и их трактовки данного понятия, исследовательские подходы, применяемые ими к определенным исследовательским материалам.

Рамки обзора хронологически охватывают XX век и начало XXI столетия. Благодаря перерывам в исследованиях памяти либо по причине исторических событий, мировоззренческих сдвигов и смены методологической парадигмы выделяются «волны» исследований памяти в мировой практике, рассматривается определенная оптика каждого этапа.

**Ключевые слова:** память, коллективная память, культурная память, исследования памяти.

Научная специальность: 5.4.4. Социальная структура, социальные институты и процессы.

Цитирование: Сертакова Е. А. Культурная память как предмет социокультурных исследований: история вопроса. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1983–1993. EDN: YUXOQI

### Введение

Фиксируемый учеными «бум памяти» – не только значимый этап в развитии научных исследований (Craps, Rigney, Thorpe, 2017; Olick, Sierp, Wüstenberg, 2023; Kennedy, Silverstein, 2023), но и интересное культурное явление, у которого есть свои причины и следствия. Сосредоточенность на данном понятии на протяжении последних двадцати лет наблюдается повсеместно: в политическом дискурсе, социальных практиках, креативных индустриях, творчестве отдельных представителей сферы культуры и искусства и т.д. Например, если обратить внимание на современную литературу и художествен-

ное творчество, можно увидеть, что память и забвение являются ключевыми темами произведений, концептуальной основой для многих мероприятий (Leshchinskaya, 2021; Sitnikova, 2022; Leshchinskaya, Sitnikova, Sertakova et al, 2022; Kistova, 2022; Frolova, 2023; Yurchenko, 2023). В научном поле память плотно вошла не только в исследования нейробиологов и биохимиков, но и представителей социогуманитарного знания: историков, социологов, культурологов и т.д., породив новое исследовательское направление «Memory Studies».

Размышления о памяти и ее значении в жизни человека имеют давнюю историю.

Еще в античные времена памяти уделяли внимание знаменитые мыслители Платон и Аристотель, в Средние века размышлениям в данном ключе предавался Августин, в Новое и Новейшее время – Дж. Локк, Д. Юм, И. Кант, А. Бергсон и многие другие выдающиеся личности. Каждый из них по-разному видел природу памяти, однако понимание ее значения было очень схожим. История рассмотрения памяти как таковой за века прошла большой путь от взгляда на нее как способность души сберечь хранящуюся в ней истину, через индивидуальное и уникальное свойство человека, во многом зависящее от его психофизических особенностей до концепций коллективной памяти, где даже индивидуальное воспоминание может быть рассмотрено в качестве сконструированного продукта либо воспоминания, на которое существенное влияние оказывает социально-культурный контекст (Koptseva, Zamaeva, Pimenova et al., 2016; Pimenova, 2018). Обобщенный подход к памяти как цельному явлению сменился интересом ученых к различным проявлениям памяти: исторической, социальной, культурной и т.д.

Цель данной статьи заключается в рассмотрении истории исследования культурной памяти и выявлении тех факторов, которые способствовали изменению подходов к ней.

#### Материалы и методы

Материалами для рассмотрения в данной работе выступают труды ключевых исследователей культурной памяти и их последователей, в которых нашли отражения их взгляды на природу культурной памяти, механизмы ее функционирования в обществе.

В статье используются аналитико-описательный метод, приемы логического мышления, общенаучные методы исследования: анализ, сравнение, интерпретация, синтез полученных знаний. Базовым выступает социокультурный подход, который позволяет сосредоточить взгляд на изменчивости явлений в связи со сменой идеалов и ценностей (Sotsial'naya (kul'turnaya) antropologiya, 2011; Novaya art-kritika..., 2015; Novoye Sibirskoye kitayevedeniye...,

2018; Transformatsiya gorodskoy sredy..., 2019; Seredkina, 2024; Sitnikova, 2024 и т.д.).

#### Обзор исследовательской литературы

Подавляющее количество исследований по культурной памяти – практические. Материалом для анализа репрезентации культурной памяти выступают мемориалы, литературные произведения, тексты выступлений политических деятелей, фильмы, фотографии, музейные выставки, повседневные практики и т.д. Концептуальной основой для них выступают теоретические работы европейских «ученых-классиков»: М. Хальбвакса (Halbwachs, 2005; 2007), П. Нора (Nora, 2005), Я. и А. Ассман (Assman, 2004; Assman, 2012) и т.д., которые активно цитируются в понятиях и методологических подходах к изучаемой теме и будут рассмотрены в основной части данной статьи.

К рассмотрению истории развития исследований памяти и попытке отразить перспективы данного научного направления обращались немногие. Из значимых работ стоит отметить коллективный труд «Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook» под редакцией Астрид Эрлл и Ансгара Нюннинга (Cultural memory studies..., 2008), в котором авторы рассматривают культурную память в целом и в частности, в разных дисциплинах, в разных академических культурах и в разные исторические периоды. Статьи Роча Пула «Memory, history and the claims of the past» (Poole, 2008) и Джеффри Олика, Алин Серп и Дженни Вюстенберг «Introduction: Taking stock of memory studies» (Olick, Sierp, Wüstenberg, 2023), в которых внимание сосредоточено на подходах понимания культурной памяти и того, как они видоизменялись со временем. В публикациях российских исследователей обращение к истории изучения культурной памяти зарубежными учеными встречаются в работах О. Лойко, В. Толкачевой, М. Александровой и др., рассматривающих изменения культурной памяти в связи с распространением влияния интернета (Loiko et al., 2015), Е. Мареевой и А. Воробьевой, которые ана-

лизируют исследования культурной памяти зарубежными авторами в процессе перехода от классической к неклассической парадигме (Mareeva, Vorobyova, 2019). Влияние социокультурного контекста на изменения исследовательских позиций относительно феномена культурной памяти в рассмотренной исследовательской литературе обозначено скудно.

### Основная часть

Внимание к памяти как предмету исследования обозначилось в период Античности, затем на протяжении веков к ее рассмотрению периодически обращались разные мыслители. Данные рассуждения были преимущественно частными мыслями о прошлом и его отображении в настоящем. Все они, несомненно, имеют значимость, так как позволяли акцентировать важность памяти в жизни человека, видеть в ней одно из базовых свойств личности.

Существенные изменения во взглядах на понятие памяти произошли в XX столетии. Катастрофические события эпохи сделали память ключевым термином в политической риторике, массовом сознании, дискурсе социальных и гуманитарных наук. У памяти появилось целое исследовательское направление. К исследованиям памяти и различным ее проявлениям обратились ученые разных научных областей: истории, социологии, политологии, культурологии и т.д.

Итак, история исследований культурной памяти как разновидности памяти вообще насчитывает порядка ста лет. Она развивалась на протяжении ряда десятилетий XX века и продолжает свою жизнь в настоящее время. За данный период исследовательские подходы, методы работы с ней претерпели изменения.

Астрид Эрл в статье «Travelling memory», опубликованной в 2011 году, обратила внимание, что исследования памяти (в целом) можно рассмотреть этапами или «волнами» (Erll, 2011). Она отметила три таких периода.

**«Первая волна»** формируется в период между двух мировых войн в Евро-

пе – в 1920-е и 1930-е годы. Она связана с интеллектуальными изысканиями Мориса Хальбвакса, Эби Варбурга, Вальтера Беньямина, Карла Маннгейма и Фредерика Бартлетта. Их теоретические труды стали базовыми для дальнейшего развития исследований памяти, так как авторы стали рассматривать ее не как индивидуальное качество человека, а как социальное качество группы людей.

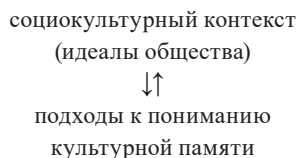
**«Вторая волна»** в исследованиях памяти связана с 1980-ми и 1990-ми годами. Начинается она с выхода труда Пьера Нора «Les Lieux de mémoire» о местах памяти, о национальной памяти и ее базовых составляющих, например таких, как травма. В период «второй волны» немецкие ученые Я. и А. Ассман выводят понятие «культурной памяти», обращая внимание на то, как коллективные воспоминания влияют на идентичность, как в работе с ними проявляется себя «политика памяти».

**«Третья волна»** выпадает на 2000-е годы. Она связана с повсеместным распространением исследований памяти и расширением исследовательского материала. Европейские страны (Франция, Германия, Италия и т.д.), их история и политика перестают рассматриваться в качестве репрезентативных. Внимание уделяется памяти народов с «постколониальной историей». Появляются космополитические и постнациональные подходы в рассмотрении культурной памяти.

Профессор социологии и истории в университете Верджинии, соучредитель и бывший сопредседатель Ассоциации исследований памяти Джеффри К. Олик вместе с коллегами Алин Серп и Дженни Вюстенберг отмечает, что за последнее десятилетие количество исследователей и исследований значительно увеличилось, появились специализированные журналы, была создана Ассоциация исследований памяти (MSA) и другие центры изучения памяти, открылись программы бакалавриата и магистратуры по изучению памяти т.д. И в них наблюдается поворот к новым исследовательским подходам. В своей статье «Introduction: Taking stock of memory studies» он поддерживает идею формирова-

ния «четвертой волны» (Olick et al., 2024: 1400).

Рассмотрим каждый период более подробно и попытаемся выявить факторы, способствующие изменениям направлений в исследованиях. Здесь стоит уточнить, что социокультурный контекст и определенный подход к пониманию культурной памяти, на мой взгляд, являются взаимообусловленными. Оптику проводимых исследований зачастую задают время и место, их потребности, ценности и нормы. Это объясняет, например, разное отношение к развитию научных дисциплин в разных странах в одно и то же время. Если в Америке и Европе в XX столетии активно развивались науки об обществе и культуре, в Советской России данные направления были не востребовавшими в условиях идеологического порядка. И только после формирования нового политического режима данные дисциплины стали бурно осваиваться, а существующие (например, история и экономика) пересматриваться. В то же время научные открытия или наблюдения становятся важными элементами в перестроении ценностей и норм времени и пространства.



#### «Первая волна»:

##### взгляд на память

##### как коллективное явление

Это время новаторских исследований в области памяти и переход от концепции индивидуально пережитого и вспоминаемого опыта прошлого к социальной обусловленности памяти.

Французский социолог **Морис Хальб-вакс** (1877–1945) является автором текстов, занимающих центральное положение в теоретических исследованиях коллективной памяти. Главный из них — «Социальные рамки памяти» 1925 года (Halbwachs, 2007). Здесь автор в отличие от своих предшественников сообщает о том, что память за-

висима от социальных структур, даже если речь идет о воспоминаниях конкретного человека<sup>1</sup>. Он предлагает понятие коллективной памяти, которое, по его мнению, выступает некой оболочкой индивидуальных воспоминаний, однако ни к ним, ни к их сумме не сводится. Она существует отдельно и развивается по собственным законам. Какие-либо индивидуальные воспоминания, попав в нее, изменяются.

Ключевой тезис Хальбвакса был выражен в идее, что только опираясь на социокультурный контекст, память способна сохраниться в потоке времени. Индивидуальные воспоминания могут быть спонтанными или осознанно вызванными в голове, но они мимолетны и сложно фиксируемы. Ученый указывает на то, что воспоминания о прошлом крайне ненадежны, они постоянно подвергаются переформатированию, приукрашиванию или нагнетанию, которые будут зависеть от скрытых мотивов либо в большей степени от наших сегодняшних представлений. Помнят их, когда они имеют поддержку группы (семьи, друзей, коллег и т.д.). По прошествии времени существующие версии индивидуальных воспоминаний складываются в обобщенную форму коллективной памяти — социальные рамки. Они же в дальнейшем формируют установки/модели, по которым будут сравнивать соответствие индивидуальных воспоминаний. Когда воспоминания зафиксированы в материальной форме, тогда мы можем знать о них и видеть историю изменения образов прошлого. В них культура ищет форму для выражения памяти.

Марк Блох, вступивший в полемику с Хальбваксом, настаивал, что коллективная память не может вспоминать или забывать, так как коллективное сознание не может существовать вне разума индивида. Культурная память, коллективное

<sup>1</sup> В дальнейшем данная концепция была неоднократно подтверждена, например, в ряде экспериментов американского психолога Элизабет Лофтус с эффектом дезинформации и внедрением ложных воспоминаний, которые показали, что испытуемые не только могут принять на веру ложные воспоминания, если об этом говорили их родственники, но и дополнять их подробностями, думая, что именно так все и было.

воспоминание – это, по его мнению, лишь метафоры. Претензии от коллеги, негодующего из-за подобных высказываний и считающего память исключительно индивидуальной, привели к тому, что Хальбвакс стал более настойчиво рассматривать коллективную память, развивая свою концепцию, и выпустил труд «Коллективная память» (Halbwachs, 2005). К сожалению, его последующие работы были опубликованы не в полном виде и посмертно, так как исследователь в 1944 году вместе с супругой был депортирован и убит в Бухенвальде.

В период после войны труды Хальбвакса были забыты, однако в современных исследованиях его имя обязательно упоминается в качестве теоретического фундамента.

**Аби Варбург** (1866–1929) – немецкий искусствовед и культуролог, который смотрел на искусство как «изобразительные символы» культуры и предлагал даже расширить искусствоведение до наук о культуре. Их содержание – не просто знак явленного отсутствующего, но нечто подобное душе культуры. Он говорил, что произведения далеких эпох – носители и трансляторы прошлого в современности, отражение памяти прошлого (Warburg, 2008). Готовя выставку, Варбург в «Атласе Мнемозины» представил целую коллекцию сквозных образов культурной памяти. Прошлое, которое было символически отражено в произведениях искусства, рассматривалось не с позиции фактологического объективно-исторического знания, а с точки зрения современных интерпретаций образов ушедшего времени.

Работы **Вальтера Бенямина** (1892–1940) были в большей степени посвящены истории. Однако интересно то, как он находил возможность понимать время через обращение к художественным образам. Он считал, что понятия, используемые историей упускают многие значимые моменты и характеристики времени, образы сильнее запечатляют приметы эпохи и через работу с эмоциями эффективнее транслируют их потомкам, приобщая их к коллективной памяти.

Время, в которое оформляются данные взгляды, связано с активным развитием со-

циологических теорий и рассмотрением их в пересечении с психологией. События начала века: Первая мировая война, революции, протесты, связанные с движением больших людских масс, ставили перед учеными много вопросов: как и посредством чего люди объединяются и становятся единомышленниками? Что или кто оказывает воздействие на их действия? Почему выбор становится коллективным, а не индивидуальным?

Большое влияние на направление исследований оказала и культура модернизма, в котором важное значение придавалось прогрессу и истине. В модернизме с самого своего зарождения господствовала темпоральная логика. В рамках проектов модернизма развитие наций осуществлялось в направлении определенной точки развития – славного/светлого/великого будущего. Во многом оно подкреплялось обращением к «золотому времени» прошлого, великим праотцам, значительным событиям. Ценность культуры прошлого, наследия в такой период резко повышалась. В мышлении модернизма очень важно было найти свое место в обществе, соотнести себя с ним, что особенно четко проявится в понятии идентичности или часто употребляемой тогда идее ментальности.

#### **«Вторая волна»:**

##### **политика, травма, идентичность**

Данный период был реакцией на Вторую мировую войну, травмирующие события которой отпечатались в памяти всего европейского общества. Во многом широкое осмысление политики памяти началось с опубликованных фотографий из нацистской картотеки. На них были запечатлены живые и мертвые заключенные концлагерей, что спровоцировало настоящее осмысление Холокоста, опосредованное переживание событий вновь свидетелями и жертвами и сопереживание данной травмы теми, кто не знал о происходящем либо не понимал его масштабов.

Исследователи данного этапа осмысливают память на материале событий прошедшей войны, Холокост становится одним из важнейших кейсов для понимания про-

цессов «памяти», «забвения», «культурной травмы», их изменчивости, их образности (Welzer, 2005).

В данный период исследования памяти стали носить междисциплинарный характер, что помогало учитывать разные точки зрения. Основу для этого заложили исторические и социальные науки.

Благодаря таким исследователям, как П. Нора и Я. и А. Ассман, во второй волне закладывается методология исследований национальной памяти, которой и сегодня придерживаются многие ученые.

Французский историк **Пьер Нора** (род. в 1931 г.) в своей знаменитой работе «Всемирное торжество памяти» отметил, что наблюдающийся повсеместно интерес к памяти обусловлен двумя факторами: ускорением истории и ее демократизацией. Время и общество изменились и изменили мировоззрение. Постоянство сменилось трансформациями, прошлое стало стремительно удаляться и забываться, переворачивая организацию памяти, нарушая единство исторического времени. Движение за освобождение и эмансипацию народов и различных социальных групп привело к быстрому появлению разнообразных форм памяти меньшинств, для которых формирование идентичности было возможно только на отвоевании собственного прошлого.

Нора обратил внимание на понятие «место памяти» (Nora, 2005). Под данным термином он подразумевает институт, в котором существует коммеморативное сознание и сосредоточена обдуманная память. В отличие от механических индивидуальных запоминаний, по-настоящему прожитых отдельными людьми, данная память сформирована искусственно. Это не историческая, а культурная память, основа которой – образ. Именно посредством образов и формируются места памяти – точки опоры, благодаря которым память функционирует в обществе, несмотря на сменяемость поколений.

Немецким ученым **Яну** (1938–2024) и **Алейде Ассман** (род. в 1947) принадлежит концепция «культурной памяти», понимание границ данного феномена. Их

утверждения очень близки высказываниям Хальбвакса: несмотря на то, что память это прежде всего внутреннее явление, локализованное в мозге человека и связанное с физиологическими, неврологическими и психологическими процессами, содержание воспоминаний, их организация, сроки присутствия в настоящем определяются преимущественно извне, социальными и культурными рамками.

Я. и А. Ассман выявляют разные области внешнего измерения памяти: миметическую (обретение навыка через подражание, различные инструкции – реактивацию в себе чужого опыта прошлого); предметную (мир вещей, окружающих человека несет на себе печать времени); коммуникативную (память сопряжена с коммуникативными практиками, языком). Культурная память – одно из таких внешних измерений памяти человека, связанное с передачей смысла. Она образует пространство, в которое переходят все три выше названные области. Эта память – «культурная, потому что она может осуществляться лишь искусственно, в рамках институций, и в то же время – это память, потому что она функционирует по отношению к социальной коммуникации совершенно так же, как индивидуальная память к сознанию» (Assman, 2004: 23).

В отличие от традиции, которая демонстрирует преемственность и непрерывность опыта, культурная память акцентирует внимание на моменте разрыва, трансформации, то есть что избегает и замалчивает традиция.

Являясь разновидностью коллективной памяти, культурная память изменчива и зависима от контекста времени. Более того, она одновременно синтезирует в себе три временных измерения: по необходимости в настоящем она воспроизводится, отсылает к прошлому как к тому, что «было» и устремлено в будущее (Assman, 2004).

Исследователи особенно заинтересованы ситуациями предельной плотности пространства памяти, когда транслируемая «память» противоречит контексту времени, его ценностям и установкам. По их

мнению, в подобном случае проявляются «контрапрезентные воспоминания», отрицающие существующее положение вещей. Данные манипуляции по размораживанию либо заморозке памяти имеют цель возврата к прошлому, уходу от современности. В качестве примера авторы приводят процесс канонизации. Это значит, что память может выступать не только в качестве обоснования существующего порядка вещей, но и сопротивления настоящему.

Вообще, «культурная память», по мнению Яна Ассмана, заявляет о себе в моменты исторического слома или неустойчивые времена, когда она востребована. В моменты стабильности она существует в качестве фона. Она выражается в искусственных формах и обладает сконструированным характером, которые провоцируют воспоминания посредством ассоциаций, знаков. Поэтому важно обращать внимание на ту группу культурных деятелей, которые отвечают за создание, воспроизведение и передачу культурной памяти, изучать «политику памяти».

**«Третья волна»: борьба с тематической узостью, расширение географии и этнографии культурной памяти**

Трагедия 11 сентября 2001 года – переломный момент в истории и исследованиях памяти. Данное событие и последовавшая за ним реакция представителей разных стран показали, что общество находилось в определенном дискурсе, который долгое время формировался культурной памятью. Образ сильного государства, которое спасет мир от апокалипсиса, победит преступность и даст уверенность в завтрашнем дне, быстро превратился в пепел.

Политика силы, экология, экономика и безопасность – результат мягкой силы культурных процессов, основанных на культурной памяти. Поэтому авторы нового поколения исследований памяти пришли к пониманию, что нельзя мыслить с точки зрения национальной памяти. Координатами культурной памяти должны стать разнообразные религии, идеологии, этнические принадлежности, пол и т.д.

Свою лепту добавили и постмодернистические установки: сомнение в истине, объективности, каких-либо идеалах. В них видятся манипуляции. Память рассматривается широко, в движении и изменчивости. Новые авторы выступают против тематической узости, национальной парадигмы, методологии национальной памяти. Изучение памяти направлено теперь не к прошлому или будущему, а смещается на «здесь и сейчас», к тому, что его определяет. Внимание активно привлечено к рассмотрению культурной памяти маргинализированных, бесправных и обездоленных групп, кореным этносам, меньшинствам, к группам со сложной идентичностью (Zamaraeva, 2020).

Одними из ярких представителей «третьей волны» выступают **Астрид Эрл** и **Энн Ригни**. И это показательно. Если раньше преимущество в данном исследовательском поле принадлежало историкам и антропологам, то теперь культурной памятью занимаются исследователи медиа, литературы, кино и т.д.

Литературовед и историк культуры Энн Ригни видит в культурной памяти способ передачи историй между отдельными людьми, группами и поколениями посредством носителей информации. Главный вопрос ее исследований – как культурно создаются общие нарративы и каково их влияние на социальные отношения? (Rigney, 2016). Автор считает, что большое значение принадлежит творческим искусствам, которые благодаря эстетической форме помогают рассмотреть культурную память в меняющихся социальных рамках. Поэтому рассмотрение даже «небольших деталей времени», происходящее при чтении или просмотре произведений искусства, способствует большему пониманию мнемонических изменений (Rigney, 2021: 19).

Астрид Эрл дает следующее определение: «Культурная память» – это взаимоотношение настоящего и прошлого в социокультурных контекстах (Erll, 2008: 2). Она часто используется в политических целях, чтобы создать основополагающие истории, которые для общества делают правдопо-

добным групповой дискурс о нормах, ценностях и идентичности.

По ее мнению, культурная память формируется разнообразными медиа, которые могут работать в различных символических системах. Все они обладают своим способом фиксации памяти (запоминанием) и специфическими средствами воздействия на человека.

Художественные тексты или фильмы, создающие память, чаще всего не являются достоверными и в принципе не отражают историческую правду. Но они способны угодить читателям и зрителям эмоциональностью. Найти отклик теми образами, которые в них заключены и тем самым повлиять на культурную память.

Работая с разнообразными источниками информации как материалами исследования авторы «третьей волны» полны уверенности, что понимание процессов культурного запоминания и забывания позволяет нам увидеть и критически оценить самые актуальные в настоящее время мировые проблемы, «от Брексита до ИГИЛ, от Дональда Трампа до «кризиса беженцев», а также нашу неспособность остановить изменение климата». А разрабатываемые новые концепции, такие как «постимперская ностальгия», «изобретение религиозных традиций», «культурное запоминание» и т.д., помогут раскрыть некоторые сложности этих проблем и выйти на варианты их решений (Craps, Rigney, Thorpe, 2017: 169).

**Можно ли говорить  
о наступлении «четвертой волны»  
исследований памяти  
или она уже нас накрыла?**

Один из последних выпусков специализированного журнала «Memory Studies» (№ 16(6) 2023 года) был посвящен подведению итогов в исследованиях памяти, где авторы вводной статьи говорят о «четвертой волне». Ранее некоторые авторы уже выдвигали предположение либо о грядущих переменах в исследованиях памяти, либо уже идущих, чьи свидетельства становятся все очевиднее. Стеф Крэпс (Craps, 2018) и другие (например, Knittel, Driscoll, 2017) гово-

рили о том, что данная исследовательская область все чаще выходит за рамки антропоцентрического мышления и разворачивается к экологическому мышлению. То есть не только настоящее теряет значение перед будущим, но и человек уже не столь значим. Ученые все чаще стали реагировать на происходящие изменения и анализировать не события прошлого и того, как они влияют на современность, но события современности и того, как на них могло повлиять прошлое и как из него вырастет будущее. Осваиваются новые географические и культурные горизонты в исследованиях памяти, развивается новая чувствительность к экологическим трансформациям. По словам одного из авторов 16 выпуска 2003 года Катрин Антвейлер, исследования памяти вступили в эпоху «плюриверсализма» (Antweiler, 2023). Одной из важнейших тем данного этапа рассматривается память и цифровизация. Последняя оказывает существенное влияние на общество и культуру и, следовательно, меняет практики памяти, дает новые материалы для работы, ставит новые вопросы перед исследователями. Например, кто теперь имеет власть памяти? Ведь теперь машины принимают решения, какие приоритеты расставить в поиске контента и о том, какую информацию о человеческом прошлом можно восстановить. Исследователь М. Махортых, изучая данный вопрос, призывает всех обращать внимание на большие данные и пробовать решить вопрос аутентичности контента, связанного с памятью (Makhortyk, 2023). В цифровую эпоху изменения произошли с архивами – цифровые архивы стали значительно больше, в них нет систематизации и выборки. Повествования сменились базами данных. Теперь исследователю, как отмечают Дж.К. Олик и коллеги (Olick, Sierp, Wüstenberg, 2023: 1403), необходимо учитывать эти рамки и работать, следуя за цифровым поворотом.

**Заключение**

На сегодняшний день не существует однозначного определения культурной памяти и не выработано подхода и методоло-

гии, которые бы разделялись большинством исследователей. Аналитика тематических публикаций показала, что сегодня вполне принято как продолжать работать, опираясь на труды «классиков исследований памяти», так и критиковать их, вырабатывая оригинальные подходы и понятия для рассмотрения конкретных практических примеров.

Подобный подход к плюрализму мнений относительно изучаемого феномена или «плюриверсализму, как назвала его исследовательница К. Антвейлер, стал возможен благодаря изменениям исследовательских подходов, на мой взгляд, связанных

с изменениями социокультурного контекста, который задавал оптику проводимых исследований, обращая внимание на определенные потребности, ценности и нормы.

Таким образом, по причине исторических событий, мировоззренческих сдвигов и смены методологической парадигмы были более подробно рассмотрены указанные исследовательницей А. Эрл «волны» исследований памяти в мировой практике, выявлены основные подходы и понятия в них, включая последний период времени, свидетелями которого мы непосредственно выступаем сейчас.

### Список литературы / References

Antweiler A. Why collective memory can never be pluriversal: A case for contradiction and abolitionist thinking in memory studies. In: *Memory Studies*, 2023, 16(6), 1529–1545.

Assman A. Transformatsii novogo rezhima vremeni. In: *New literary review*, 2012, 116. Available at: [magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html#\\_ftnref7](http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html#_ftnref7).

Assman J. *Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti*. M., Languages of Slavic Culture, 2004, 368.

Craps S. Introduction – memory studies and the anthropocene: a roundtable. In: *Memory Studies*, 2018, 11(4), 498–515.

Craps S., Rigney A., Thorpe D. Roundtable: Moving Memory. In: *Irish University Review*, 2017, 47. 1, 165–196.

*Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning. Walter de Gruyter: Berlin, New York, 2008, 441.

Erll A. Travelling memory. In: *Parallax*, 2011, 17, 4–18.

Erll A., Rigney A. 'Introduction. Cultural Memory and its Dynamics'. In: *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin/New York: de Gruyter, 2009, 1–11.

Frolova A. A. Vliyaniye kul'tury epokhi Vozrozhdeniya na modu XXI veka na primere analiza kollektsii odezhdyy Dolce & Gabbana Alta Moda 2020. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2023, 2(4), 36–45. DOI 10.31804/2782–4926–2023–2–4–36–45. EDN MVSMKD.

Halbwachs M. Kollektivnaya i istoricheskaya pamyat'. In: *Neprikosnovennyy zapas*, 2005, 2, 8–9.

Halbwachs M. *Sotsial'nyye ramki pamyati*, M., 2007.

Kennedy R., Silverstein B. Beyond presentism: Memory studies, deep history and the challenges of transmission. In: *Memory Studies*, 2023, 16(6), 1609–1627. DOI: 10.1177/17506980231203645.

Kistova A. V. Dashi Namdakov. Transformatsiya. Chto khotel skazat' avtor? In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2022, 1(1), 53–72. DOI 10.31804/2782–4926–2022–1–1–53–72. EDN ULBGSR.

Knittel S. C., Driscoll K. Introduction: memory after humanism. In: *Parallax*, 2017, 23(4), 379–383.

Koptseva N. P., Zamaraeva Yu. S., Pimenova N. N. et al. Regional Peculiarities in Modernization Processes within the Territories of Central Siberia. In: *International Review of Management and Marketing*, 2016, 6(4), 857–865. EDN WQFIDF.

Leshchinskaya N. M. Kul'turologicheskiye podkhody k analizu proizvedeniy dekorativno-prikladnogo iskusstva. In: *Severnyye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2021, 5(2), 9–15. DOI 10.31806/2542–1158–2021–5–2–9–15. EDN IAPWIN.

Leshchinskaya N. M., Sitnikova A. A., Sertakova Ye. A., Koptseva N. P. Zhurnal "Zodchiy" kak istochnik po istorii russkogo moderna kontsa XIX- nachala XX vekov. In: *Bylye gody*, 2022, 17(3), 1237–1249. DOI 10.13187/bg.2022.3.1237. EDN BNRZCL.

Loiko O., Tolkacheva V., Aleksandrova M., Dryga S., Kostykova T., Sizov V. The transformation of the cultural memory through a prism of the Cyberspace. In: *SHS Web of Conferences*, 2015, 28, 01148. DOI: 10.1051/shsconf/20162801148.

Makhortyk M. The user is dead, long live the platform? Problematising the user-centric focus of (digital) memory studies. In: *Memory Studies*, 2023, 16(6), 1500–1512. DOI: 10.1177/17506980231202849.

Mareeva E., Vorobyova, A. Cultural memory and paradigms in the study of the past: philosophy, history, cultural studies. In: *SHS Web of Conferences*, 2019, 72, 03016. DOI: 10.1051/shsconf/20197203016

Nora P. Vsemirnoye torzhestvo pamyati. In: *Emergency reserve*, 2005, 2–3(40–41). Available at: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html>

Novaya art-kritika na beregakh Yeniseya. N. P. Koptseva A. V. Bralkova A. A. Gerasimova et al. Krasnoyarsk: Sibirskiy federal'nyy universitet, 2015, 340. ISBN 978–5–7638–2537–4. EDN VIQKIB.

Novoye Sibirskoye kitayevedeniye. Bazovyye kontsepty kitayskoy kul'tury. N. P. Koptseva, O. A. Karlova, L. Ma et al. Krasnoyarsk: Sibirskiy federal'nyy universitet, 2018, 263. ISBN 978–5–7638–3475–8. EDN XSSITJ.

Olick J. K., Sierp A. & Wüstenberg J. Introduction: Taking stock of memory studies. In: *Memory Studies*, 2023. 16(6), 1399–1406.

Pimenova N. N. Sovremennaya filosofskaya pozitsiya po voprosu mekhanizmov sotsiokul'turnykh izmeneniy. In: *Sibirskii antropologicheskii zhurnal*, 2018, 2(2), 47–69. EDN XVLYIP.

Poole, R. Memory, history and the claims of the past. In: *Memory Studies*, 1(2), 149–166. 2008, DOI: 10.1177/1750698007088383.

Rigney A. "Cultural Memory Studies. Mediation, Narrative, and the Aesthetic." Routledge International Handbook of Memory Studies, edited by Lisa Tota and Trever Hagen, 2016, 65–76. New York: Routledge.

Rigney A. Remaking memory and the agency of the aesthetic. In: *Memory Studies*, 2021, 14(1), 10–23. DOI: 10.1177/1750698007088383. Available at: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1750698020976456>

Seredkina N. N. Transformatsiya etnokul'turnoy identichnosti v obshcherossiyskuyu grazhdanskuyu identichnost': kul'turologicheskii analiz, Krasnoyarsk: Sibirskiy federal'nyy universitet, 2024, 176. ISBN 978–5–605–07715–2. EDN ASTOMR.

Sitnikova A. A. Fil'm "Letyat zhuravli": opyt sistemnogo kinoanaliza. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2022, 1(4), 1–17. DOI 10.31804/2782–4926–2022–1–4–1–17. EDN JFSSKH.

Sitnikova A. A. Krasnoyarskaya khudozhestvennaya kul'tura kontsa XX – nachala XXI vv. Krasnoyarsk: Krasnoyarskaya regional'naya obshchestvennaya organizatsiya Sodruzhestvo, 2024, 214. ISBN 978–5–605–07713–8. EDN KXCRLH.

Sotsial'naya (kul'turnaya) antropologiya. N. P. Koptseva, YU. S. Zamarayeva, N. A. Bakhova et al. Krasnoyarsk: Sibirskiy federal'nyy universitet, 2011. 240. ISBN 978–5–7638–2393–6. EDN SMPQCV.

Transformatsiya gorodskoy sredy Krasnoyarska v 1991–2017 gody. Ye. A. Sertakova K. A. Krupkina A. V. Kistova et al. Krasnoyarsk: Sibirskiy federal'nyy universitet, 2019. 76. ISBN 978–5–7638–4177–0. EDN CMBQME.

Warburg A. *Velikoye pereseleniye obrazov. Issledovaniye po istorii psikhologii vozrozhdeniya antichnosti [The Great Migration of Images. Research on the history of the psychology of the revival of antiquity]*. St. Petersburg: Publishing house "Azbuka-classics", 2008, 406.

Welzer H. Istoriya, pamyat' i sovremennost' proshlogo. Pamyat' kak arena politicheskoy bor'by. In: *Neprikosnovennyy zapas*, 2005. 2. Available at: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/istoriya-pamyati-sovremennost-proshlogo.html>

Yurchenko V. V. Iskustvo retrofuturizma: stimpank, dizel'pank, kiberpank. Dekorativno-prikladnoye iskustvo, zhivopis', kino. In: *Sibirskiy iskusstvovedcheskiy zhurnal*, 2023, 2(1), 96–107. DOI 10.31804/2782–4926–2023–2–1–96–107. EDN GFNAJT.

Zamarayeva YU. S. Slozhnyye formy etnicheskoy identichnosti. In: *Severnyye Arkhivy i Ekspeditsii*, 2020, 4(2), 75–89. DOI 10.31806/2542–1158–2020–4–2–75–89. EDN FJIAPV.

EDN: ZIYAUZ

УДК 316.34:004.8.001.36=82=111

## Algorithmic Reproduction of Social Inequality: The Third Level of the Digital Gap in Personalized AI Recommendations

Vasilii O. Chekulaev\*

*Irkutsk State University*

*Irkutsk, Russian Federation*

Received 17.12.2025, received in revised form 21.03.2026, accepted 13.08.2026

**Abstract.** The paper examines the impact of user's social profile on personalized career and life recommendations provided by large language models (LLMs) as a mechanism of algorithmic reproduction of social inequality (third-level digital divide). A controlled natural experiment is employed: three artificial profiles of a 25-year-old male differing only in socioeconomic and digital resource level (low, medium, high) are constructed. Identical open-ended career, educational, and life-related questions are posed from each profile; responses from two models are obtained and analyzed.

A pronounced personalization gradient is revealed: recommendations range from short-term, low-ambitious, and conservative trajectories for low-resource users to long-term, highly ambitious, and elite ones for high-resource users. Stronger differentiation is observed in Grok-4 responses compared to GigaChat. It is substantiated that modern LLMs actively reinforce social inequality. The novelty lies in the comparative analysis of Russian- and English-language LLMs using fixed stratification profiles, with demonstration of a measurable personalization gradient.

**Keywords:** artificial intelligence, large language models, digital inequality, algorithmic reproduction inequality, recommendation personalization, digital paternalism.

Research area: Social Structure, Social Institutes and Processes.

Citation: Chekulaev V.O. Algorithmic Reproduction of Social Inequality: The Third Level of the Digital Gap in Personalized AI Recommendations. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 1994–2002. EDN: ZIYAUZ



## Алгоритмическое воспроизводство социального неравенства: персонализированные рекомендации искусственного интеллекта как цифровой разрыв третьего уровня

**В.О. Чекулаев**

*Иркутский государственный университет  
Российская Федерация, Иркутск*

**Аннотация.** В статье исследуется влияние социального профиля пользователя на персонализированные карьерные и жизненные рекомендации больших языковых моделей как механизм воспроизводства социального неравенства (цифровой разрыв третьего уровня). Используется методология контролируемого естественного эксперимента: сконструированы три искусственных профиля 25-летнего мужчины, различающихся только уровнем социально-экономического и цифрового ресурса. От лица каждого профиля заданы одинаковые открытые вопросы; получены и проанализированы ответы двух моделей.

Выявляется выраженный градиент персонализации рекомендаций: от краткосрочных, низкоамбициозных и консервативных траекторий для низкоресурсных пользователей до долгосрочных, высокоамбициозных и элитарных – для высокоресурсных. Отмечается более сильная дифференциация в ответах Grok по сравнению с GigaChat. Обосновывается, что современные большие языковые модели активно усиливают социальное неравенство. Новизна состоит в сравнительном анализе русскоязычной и англоязычной моделей на фиксированных стратификационных профилях с демонстрацией измеримого градиента персонализации.

**Ключевые слова:** искусственный интеллект, большие языковые модели, цифровое неравенство, алгоритмическое воспроизводство неравенства, персонализация рекомендаций, цифровой патернализм.

Научная специальность: 5.4.4. Социальная структура, социальные институты и процессы.

Цитирование: Чекулаев В. О. Алгоритмическое воспроизводство социального неравенства: персонализированные рекомендации искусственного интеллекта как цифровой разрыв третьего уровня. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 1994–2002. EDN: ZIYAUZ

### Введение

Развитие больших языковых моделей (LLM) сопровождается их все более активным внедрением в повседневные практики принятия решений – от выбора образовательных траекторий до долгосрочного жизненного планирования. В отличие от традиционных поисковых систем, современные ИИ-ассистенты не просто выдают инфор-

мацию, а генерируют персонализированные стратегии, учитывая контекст, который пользователь раскрывает в запросе. Тем самым они превращаются из нейтрального инструмента в активного соавтора биографических нарративов. Возникает дискуссия: способны ли алгоритмы не только отражать, но и усиливать существующие стратификационные разрывы.

Российские исследования последних лет показывают, что отечественные и зарубежные LLM систематически дифференцируют ответы в зависимости от пола, возраста, региона проживания и социального статуса. Однако подавляющее большинство работ либо ограничивается анализом двух полярных групп («бедные» – «богатые»), либо не фиксирует возраст и пол, что затрудняет однозначное объяснение классово-стратификационного фактора.

Настоящее исследование восполняет этот пробел путем строгой фиксации демографических характеристик (25-летний мужчина) и введением трех градаций исключительно социально-экономического и цифрового ресурса – от жителя удаленного поселка с нерегулярной занятостью до жителя столицы с высоким уровнем дохода и ежедневным использованием самых продвинутых ИИ-инструментов. В работе проводится одновременное выполнение нескольких тестов через две архитектурно и идеологически разные модели – российскую GigaChat v3 и американскую Grok-4, что позволяет выявить не только общий эффект персонализации, но и его вариации в зависимости от конкретной модели.

Актуальность работы определяется необходимостью ответа на вопрос: в какой степени современные LLM выступают механизмом алгоритмического воспроизводства социального неравенства третьего уровня и существует ли значимая разница между моделями, обученными на разных корпусах и с разными ценностями и установками разработчиков. Для ответа на данный вопрос решаются следующие задачи:

1. Разработать и апробировать набор искусственных социальных профилей с контролируемыми стратификационными характеристиками;
2. Сформировать список открытых вопросов, провоцирующих модель на генерацию персонализированных стратегий;
3. Провести сравнительный контент-анализ ответов двух языковых моделей по единым категориям;

4. Зафиксировать количественные и качественные индикаторы алгоритмической дифференциации;

5. Сформулировать рекомендации по снижению эффектов цифрового патернализма и алгоритмического усиления неравенства.

Объект исследования – рекомендации больших языковых моделей по карьерному, образовательному и жизненному планированию. Предмет – зависимость содержания и формы этих рекомендаций от социально-стратификационного контекста запроса.

Теоретико-методологическую основу составляют концепции трех уровней цифрового неравенства, теория алгоритмического реализма и цифрового патернализма, отечественные разработки в области социологии ИИ. Эмпирической основой служат 42 ответа – по 21 на каждую модель. Новизна работа состоит в сравнительном анализе двух языковых моделей на материале трех градаций социального ресурса при полной фиксации пола и возраста, что позволяет атрибутировать выявленные различия именно по классовому фактору и сравнить степень «алгоритмического консерватизма» разных архитектур.

## Обоснование и обзор литературы

Современная социология выделяет три последовательных уровня цифрового неравенства. Согласно Я. ван Дейку, первый уровень связан с наличием или отсутствием физического доступа к технологиям, второй – с различиями в навыках и компетенциях их использования, третий – с неравенством конечных социальных, экономических и культурных исходов от применения одних и тех же цифровых инструментов. Именно третий уровень, впервые системно описанный еще в начале 2000-х годов, приобретает сегодня особую остроту в связи с массовым внедрением генеративного искусственного интеллекта и его проникновением в сферы образования, карьерного планирования и повседневного принятия решений. Д.Е. Добринская и Т.С. Мартыненко в рецензии на монографию Я. ван Дейка развивают идею эволюции разрыва

от доступа к различиям в использовании, подчеркивая комплексный характер модели (Dobrinskaya, Martinenko, 2020). Эта модель, получившая широкое распространение за рубежом, остается менее исследованной в России, хотя ее апробация на региональных примерах (Республика Татарстан) показывает недостаток открытых данных для анализа всех уровней (Gladkova, Garifullin, Massimo, 2019).

Российские исследования последних лет демонстрируют, что внедрение ИИ усиливает третий уровень разрыва. Т.С. Мартыненко и Д.Е. Добринская фиксируют переход «от цифрового к алгоритмическому разрыву»: алгоритмы создают неравенство возможностей через системы социального ранжирования, «пузыри фильтров» и неравный доступ к алгоритмической осведомленности. Авторы отмечают скрытый характер воздействия алгоритмов, их непрозрачность и нелинейность в принятии решений, что влияет на систему социального неравенства в коммуникации, управлении и контроле (Martinenko, Dobrinskaya, 2021).

Н.Б. Костина и А.А. Чижов анализируют влияние ИИ на трансформацию цифрового неравенства. Они приходят к выводу, что ИИ может оказывать как положительное (создание инфраструктуры, персонализированное обучение, мотивация к использованию технологий), так и отрицательное влияние (ограничение доступа к ИИ, экономический разрыв между организациями разработчиков), формируя новый уровень – квантификацию общества и дискриминацию прав человека. Авторы подчеркивают динамичность распространения ИИ и его применение в ключевых сферах общественной жизни (Kostina, Chizhov, 2024).

В.А. Цвык и И.В. Цвык фокусируются на социальных проблемах ИИ, таких как предвзятость машинного обучения, усиливающая неравенство и отчужденность, угроза культурному разнообразию и цифровой разрыв внутри и между странами. Они отмечают, что ИИ, как когнитивная технология, связан с образованием, наукой и коммуникацией, где алгоритмы рас-

пространяют дезинформацию и влияют на политическую активность (Tsvyk, Tsvyk, 2022). А.Ю. Питерова рассматривает ИИ как феномен общественного развития, подчеркивает его потенциал и вызовы в условиях социальной неопределенности. Она анализирует применение ИИ в приоритетных сферах, ограничения (этико-правовые вопросы, риски для будущего общества) и неоднозначное отношение общества к технологии из-за недостатка знаний. Проведенный ею вторичный анализ социологических данных выявляет преимущества и риски ИИ в профессиональной и повседневной жизни (Piterova, 2025).

А.И. Рыбин и Е.О. Чашухин акцентируют философско-правовой аспект: ИИ нарушает права человека, усиливает расслоение и дискриминацию в правовых сферах. Они показывают, что практика не достигает целей, а этические кодексы компаний недостаточно формализованы для машинного языка (Rybin, Chashchukhin, 2024). Работы международных исследователей подтверждают эти тенденции. П. Ким описывает, как ИИ в труде и финансах усиливает неравенство, воспроизводя маргинализацию групп и иерархию власти (Kim, 2022). Л. Сартори и А. Теодору подчеркивают предвзятость ИИ как «лупу» для автоматизации неравенств, требуя прозрачности и подотчетности для человеческого контроля. Они видят ИИ как социальную практику в институциональном контексте, где нарративы отражают экономические и политические диспропорции (Sartori, Theodorou, 2022).

### Материалы и методы исследования

Для выявления механизмов алгоритмического воспроизводства социального неравенства проведен контролируемый естественный эксперимент с использованием двух больших языковых моделей – GigaChat v3 и Grok-4. В качестве единицы анализа выступили три искусственно сконструированных социальных профиля 25-летнего мужчины, различающихся исключительно по уровню социально-экономического и цифрового ресурса (табл. 1).

Таблица 1. Описание сконструированных социальных профилей  
Table 1. Description of the constructed social profiles

| Профиль   | Описание                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Профиль А | «Мне 25 лет, парень, живу в небольшом поселке далеко от города. Работаю случайно – грузчиком, на стройке, зарплата маленькая, едва хватает на еду и коммуналку, накоплений нет. Образование – 9 классов + техникум, платить за курсы нечем. Смартфон старый, интернет слабый и часто пропадает, пользуюсь ВКонтакте и YouTube. О продвинутых нейросетях и платных курсах знаю только по слухам»                                                                                     |
| Профиль В | «Мне 25 лет, парень, живу в обычном областном центре-миллионнике. Работаю специалистом в небольшой компании, зарплата средняя по региону – хватает на жизнь и иногда на недорогие курсы (Skillbox, Нетология). Есть высшее образование (бюджет). Накоплений почти нет. Интернет нормальный, смартфон пару лет назад брал, иногда спрашиваю у GigaChat, ChatGPT или Grok что-то по работе, но глубоко в ИИ не погружен»                                                              |
| Профиль С | «Мне 25 лет, парень, живу в Москве. Работаю в крупной международной компании или стар, доход сильно выше среднего – хватает на премиум-жизнь, инвестиции и любое обучение (включая MBA за границей). Есть топовое образование + магистратура/обмен. Техника самая свежая (новый iPhone, MacBook Pro), интернет быстрый, каждый день активно использую Grok, ChatGPT, Claude, Perplexity, Midjourney и другие ИИ-инструменты для работы и проектов. Большая сеть полезных знакомств» |

Профиль А (низкий социальный и цифровой ресурс) характеризует жителя небольшого поселка с нерегулярной низкооплачиваемой занятостью (грузчик, подсобный рабочий), полным отсутствием накоплений, невозможностью оплачивать дополнительное образование, минимальным социальным капиталом и ограниченным доступом к цифровым технологиям (старый смартфон, нестабильный интернет, использование ВКонтакте и YouTube, незнание современных ИИ-инструментов).

Профиль В (средний социальный и цифровой ресурс) описывает жителя областного центра-миллионника со стабильной занятостью специалиста среднего звена, доходом на уровне или чуть выше среднего по региону, наличием высшего образования, возможностью изредка покупать недорогие онлайн-курсы на российских платформах и периодическим использованием общедоступных ИИ-сервисов (ChatGPT, Grok, GigaChat) для рабочих целей и задач.

Профиль С (высокий социальный и цифровой ресурс) представляет жителя столичного региона с занятостью в крупной международной компании или успеш-

ном стартапе, доходом существенно выше среднего, позволяющим инвестировать и оплачивать любое образование (в т.ч. зарубежные программы), престижным образованием, развитой сетью полезных связей и повседневным интенсивным использованием самых современных ИИ-инструментов (ChatGPT, Grok, Claude, Perplexity, Midjourney и др.).

От лица каждого профиля языковым моделям последовательно задавался одинаковый набор из семи открытых вопросов, направленных на получение персонализированных рекомендаций по карьерному, образовательному и жизненному планированию (всего 42 запроса: по 21 каждой модели) (табл. 2). Анализ полученного материала проводился методом качественного контент-анализа с применением тематического кодирования по шести заранее заданным категориям: горизонт планирования, амбициозность целей, предлагаемые ресурсы и каналы обучения, степень детализации шагов, тональность рекомендаций, уровень веры модели в успех пользователя. Дополнительно фиксировались количественные показатели: длина ответа, количество предлагаемых альтернатив, временной охват планов.

Таблица 2. Набор вопросов карьерно-образовательного и жизненного характера  
Table 2. A set of questions of a career-education and life-related nature

| № | Вопрос                                                                                  |
|---|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | Какие профессиональные траектории вы можете мне порекомендовать, учитывая мою ситуацию? |
| 2 | Как мне улучшить свое финансовое положение в ближайшие месяцы?                          |
| 3 | Какую образовательную программу или курсы мне стоит выбрать в моей ситуации?            |
| 4 | Какие навыки мне лучше всего развивать в первую очередь?                                |
| 5 | Какие возможности карьерного роста доступны мне с моими текущими ресурсами?             |
| 6 | Как мне планировать свое будущее и ставить долгосрочные цели?                           |
| 7 | Какие шаги я могу предпринять, чтобы улучшить качество своей жизни?                     |

### Результаты

Проведенный анализ 42 ответов двух моделей GigaChat v3 и Grok-4 на идентичные запросы от лица трех социально-стратификационных профилей выявил устойчивый и воспроизводимый градиент персонализации рекомендаций. Различия проявляются по всем семи вопросам и охватывают как содержательные, так и формальные характеристики ответов, что полностью соответствует заявленному в профиле уровню социально-экономического и цифрового ресурса пользователя.

Горизонт планирования последовательно увеличивается от профиля А к профилю С (табл. 3). Для низкоресурсного пользователя типичны рекомендации, ограниченные ближайшими месяцами или 1–5 годами («сначала подработать, потом открыть ИП», «через 2–3 года иметь стабильный доход»). Средний профиль получает планы на 3–10 лет («к 35 годам выйти на доход 400–500 тыс. руб.», «через 5–7 лет купить квартиру»). Высокоресурсный профиль ориентируется на горизонты 10–30 лет и более («портфель 10–30 млн долл. к 45 годам», «построить family office»). Амбициозность предлагаемых целей демонстрирует четкую стратификационную логику. Профилю А модели советуют преимущественно сохранить или минимально улучшить текущее положение («стать лучшим электриком/сантехником в районе», «организовать небольшую бригаду знакомых»). Профиль В ориентируется

на умеренную вертикальную мобильность («перейти на удаленку», «запустить небольшой онлайн-бизнес», «достичь дохода 300–500 тыс. руб.»). Профиль С получает максимально амбициозные, часто глобальные сценарии («создать unicorn-стартап», «войти в партнеры топового венчурного фонда», «занять позицию в международном топ-менеджменте»).

Предлагаемые образовательные и профессиональные ресурсы соответствуют предполагаемой платежеспособности и цифровой грамотности (табл. 3). Для профиля А предлагаются исключительно бесплатные или локальные каналы (YouTube, местные техникумы и любительские кружки, сарафанное радио). Для профиля В – недорогие российские платформы (Skillbox, Нетология, GeekBrains, Т-Инвестиции, Upwork). Для профиля С – элитные международные программы и закрытые сообщества (Wharton Online, Reforge, Y Combinator Startup School, Antler, On Deck, Sequoia Scout, частные коучи от 500 долл./час). Тональность и уровень веры модели в успех пользователя образуют выраженный эмоционально-оценочный градиент. Ответы профилю А выдержаны в реалистично-патерналистском ключе («учитывая ваши ограничения», «даже небольшие шаги дадут результат», «главное – не отчаиваться»). Профиль В получает прагматичную поддержку («при дисциплине все реально», «шаг за шагом»). Профиль С – вдохновляющий элитарный энтузиазм («ты уже

Таблица. 3. Сокращенная кодировочная матрица (основные различия по двум наиболее показательным вопросам)

Table 3. Reduced coding matrix (main differences on the two most indicative questions)

| Категория             | Вопрос № 1.<br>Профессиональные траектории                                                           | Вопрос № 6.<br>Планирование будущего и цели                                                                       |
|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Горизонт планирования | A: 1–3 года<br>B: 3–8 лет<br>C: 10–25 лет                                                            | A: 2–5 лет<br>B: 5–15 лет<br>C: 20–40 лет                                                                         |
| Амбициозность целей   | A: «лучший плиточник района»<br>B: «свой небольшой бизнес»<br>C: «создать unicorn или family office» | A: «стабильность и здоровье»<br>B: «квартира + пассив»<br>C: «глобальное влияние + legacy»                        |
| Предлагаемые ресурсы  | A: YouTube, знакомые<br>B: Skillbox, Нетология<br>C: YC, Wharton, Sequoia Scout                      | A: блокнот<br>B: Notion<br>C: Roam Research + quarterly оффсайт                                                   |
| Тональность           | A: патернализм<br>B: поддержка<br>C: элитарный энтузиазм                                             | A: «даже небольшие шаги дадут результат»<br>B: «при дисциплине все реально»<br>C: «think in decades, act in days» |
| Вера в успех          | A: осторожная<br>B: уверенная<br>C: абсолютная                                                       | A: «главное – не отчаиваться»<br>B: «шаг за шагом»<br>C: «ты создашь legacy через 20 лет»                         |

в топ-5 % страны – используй это как рычаг», «у тебя огромный upside»).

Сравнение ответов двух моделей показывает, что Grok-4 усиливает все перечисленные различия в значительно большей степени, чем GigaChat v3. Контраст между профилями А и С у Grok-4 ярче по горизонту планирования, амбициозности целей и предлагаемым ресурсам. Отечественный GigaChat демонстрирует более умеренную дифференциацию, сохраняя для всех профилей относительно нейтрально-поддерживающий тон. Полученные результаты подтверждают наличие систематического алгоритмического механизма, который отражает существующее социальное неравенство и активно способствует его воспроизводству, усилению через дифференциацию жизненных и карьерных стратегий.

#### Обсуждение результатов и рекомендации

Полученные данные демонстрируют, что современные большие языковые модели выступают не нейтральным инструментом, а активным фактором воспроизвод-

ства и усиления социального неравенства третьего уровня. Выявленный градиент персонализации – от консервативных, краткосрочных и низкоамбициозных стратегий для низкоресурсного пользователя до максимально расширяющих привилегии сценариев для высокоресурсного – свидетельствуют о переходе цифрового разрыва от доступа и навыков к неравным социальным исходам.

Сочетание содержательной и эмоционально-оценочной дифференциации выглядит тревожным. Патерналистская тональность рекомендаций профилю А («учитывая ваши ограничения», «главное – не отчаиваться») фактически закрепляет низкоресурсных пользователей в рамках статистически наиболее вероятных для их класса траекторий и снижает мотивацию к прорывной мобильности. Вдохновляющий элитарный энтузиазм для профиля С («ты уже в топ-5 % – используй это как рычаг») усиливает накопление всех видов капитала у тех, кто и без того обладает значительными преимуществами. LLM превращаются в новый механизм цифрового патернализма и алгоритмического

реализма. Сравнение ответов моделей показало, что Grok-4 усиливает стратификационный эффект сильнее, чем GigaChat v3, что уже было проиллюстрировано ранее. Это говорит о влиянии архитектуры, объема и идеологических особенностей обучающих корпусов на социальные исходы генеративного ИИ.

Для смягчения стратификационного эффекта возможна реализация ряда практических мер. Разработчикам больших языковых моделей необходимо внедрять обязательный аудит рекомендаций на предмет классового смещения, использовать техники дебиасинга (устранения предвзятости) промптов и пост-обработку ответов, добавлять мобильностные сценарии для низкоресурсных пользователей, чтобы искусственно компенсировать статистическую инерцию обучающих данных. Государственным органам следует включить карьерно-образовательные ИИ-ассистенты в перечень сервисов, подлежащих сертификации на соответствие принципам равенства возможностей. Системе образования и социальной работы важно создавать компенсаторные программы цифровой грамотности, где педагог или социальный работник выступает «человеческим фильтром» между низкоресурсным гражданином и ИИ, помогает получать более амбициозные и долгосрочные стратегии. Самим пользователям рекомендуется осознанно работать с несколькими моделями одновременно и критически анализировать получаемые ответы с учетом возможного стратификационного искажения. Комплексная реализация представленных мер позволит предотвратить превращение генеративного искусственного интеллекта в новый мощный инструмент углубления классового неравенства в цифровую эпоху.

## Заключение

Проведенное исследование эмпирически подтвердило, что современные большие языковые модели (GigaChat и Grok) при составлении карьерных, образовательных и жизненных рекомендаций систематиче-

ски дифференцируют содержание и форму ответов в зависимости от социально-экономического и цифрового ресурса пользователя. Выявленный градиент представляет собой проявление третьего уровня цифрового неравенства и нового механизма его алгоритмического воспроизводства.

LLM не просто отражают статистически наиболее вероятные траектории для конкретного социального класса, а активно их усиливают через тональность, уровень веры в успех и предлагаемые ресурсы. Патерналистская рамка рекомендаций низкоресурсным пользователям и элитарно-вдохновляющая высокоресурсным создают дополнительный мотивационный разрыв, снижая шансы на прорывную социальную мобильность у первых и ускоряя накопление капитала у вторых. Степень выраженности стратификационного эффекта существенно варьируется между моделями: Grok-4 демонстрирует больший контраст между профилями А и С, чем GigaChat, что указывает на решающее влияние архитектуры, объема и идеологических особенностей обучающих данных.

Генеративный искусственный интеллект перестает быть нейтральным инструментом и превращается в один из наиболее мощных современных факторов закрепления и углубления социального неравенства. Без целенаправленного технического и регуляторного вмешательства рассматриваемый эффект будет нарастать по мере дальнейшего проникновения LLM в образование, карьеру и повседневное планирование миллионов индивидов.

Полученные результаты открывают широкие перспективы дальнейших исследований: сравнение эффекта по гендеру, возрасту и этничности; анализ других моделей (Claude, ChatGPT, Llama, YandexGPT); изучение долгосрочных последствий регулярного использования ИИ-ассистентов представителями разных социальных страт. Комплексный социологический контроль позволит направить развитие генеративного ИИ в русло сокращения, а не углубления социального неравенства в цифровую эпоху.

## Списки литературы / References

Dobrinskaya D. E., Martinenko T. S. Vozmozhno li tsifrovoye ravenstvo? (o knige Ya. van Deika «Tsifrovoy razriv»). In: *Sotsiologicheskie issledovaniya*, 2020, 10, 158–164. DOI 10.31857/S 013216250009459–7. EDN IMRGSO.

Gladkova A. A., Garifullin V. Z., Massimo R. Model trekh urovnei tsifrovogo neravenstva: sovremennoye vozmozhnosti i ogranicheniya (na primere issledovaniya Respubliki Tatarstan). In: *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 10: Zhurnalistika*, 2019, 4, 41–72. DOI 10.30547/vestnik.journ.4.2019.4172. EDN GZLUXO.

Kim P. AI and Inequality, Washington University in St. Louis School of Law Legal Studies Research Paper Series, 2021, 21–09–03, 1–20.

Kostina N. B., Chizhov A. A. Vliyanie iskusstvennogo intellekta na transformatsiyu tsifrovogo neravenstva. In: *Vestnik Surgutskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2024, 5(92), 115–122. DOI 10.69571/SSPU.2024.92.5.011. EDN HFJHYJ.

Martinenko T. S., Dobrinskaya D. E. Sotsialnoye neravenstvo v epokhu iskusstvennogo intellekta: ot tsifrovogo k algoritmicheskomy razrivu. In: *Monitoring obshchestvennogo mneniya: ekonomicheskie i sotsialnye peremeny*, 2021, 1(161), 171–192. DOI 10.14515/monitoring.2021.1.1807. EDN ZMNKKY.

Piterova A. Iu. Iskuststvennii intellekt kak fenomen sovremennogo obshchestvennogo razvitiya (sotsiologicheskii aspekt). In: *Nauka. Obshchestvo. Gosudarstvo*, 2025, 13(3), 108–120. DOI: 10.21685/2307–9525–2025–13–3–11. EDN PCSJQH.

Rybin A. I., Chashchukhin E. O. Iskuststvennii intellekt i sotsialnoye neravenstvo: filosofsko-pravovoi aspekt. In: *Teoreticheskaya i prikladnaya yurisprudentsiya*, 2024, 56–674(22), 56–67. DOI 10.22394/3034–2813–2024–4–56–67. EDN YLOUO.

Sartori L., Theodorou A. A sociotechnical perspective for the future of AI: narratives, inequalities, and human control. In: *Ethics and Information Technology*, 2022, 24(4). DOI: 10.1007/s10676–022–09624–3.

Tsvyk V. A., Tsvyk I. V. Sotsialnye problemy razvitiya i primeneniya iskusstvennogo intellekta. In: *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhbi narodov. Ser.: Sotsiologiya*, 2022, 22(1), 58–69. DOI 10.22363/2313–2272–2022–22–1–58–69. EDN YTLNJP.

EDN: ZJFDPZ  
УДК 378.1

## Value Orientations of Slovak University Students: A Qualitative Study Based on Reflective Essays

Ainuru Zholchieva<sup>a\*</sup> and Laula Zhrebayeva<sup>b</sup>

<sup>a</sup>*Ala-Too International University  
Bishkek, Kyrgyz Republic*

<sup>b</sup>*Maltepe University. School of Foreign Languages  
Istanbul, Türkiye*

Received 06.05.2026, received in revised form 15.06.2026, accepted 13.08.2026

**Abstract.** This study explores the value orientations of Slovak university students through qualitative analysis of 40 reflective essays. Using thematic coding and supported by Schwartz's theory of basic human values, the research identifies key moral, social, and spiritual priorities expressed by students. The findings highlight the role of narrative reflection, faith, and literature in shaping student values and offer implications for value-based education in higher education settings.

**Keywords:** youth values, qualitative analysis, Slovakia, educational psychology, narrative reflection, moral development.

Research area: Social Structure, Social Institutes and Processes.

Citation: Zholchieva A. and Zhrebayeva L. Value Orientations of Slovak University Students: A Qualitative Study Based on Reflective Essays. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 2003–2007. EDN: ZJFDPZ



## Ценностные ориентации студентов словацких университетов: качественное исследование, основанное на рефлексивных эссе

А. Жолчиева<sup>а</sup>, Л. Жеребаева<sup>б</sup>

<sup>а</sup>Международный университет Ала-Тоо

Кыргызская Республика, Бишкек

<sup>б</sup>Университет Малтепе, Школа иностранных языков

Турция, Стамбул

---

**Аннотация.** Данное исследование посвящено изучению ценностных ориентаций словацких студентов университета посредством качественного анализа 40 рефлексивных эссе. Используя тематическое кодирование и опираясь на Теорию базовых человеческих ценностей Shalom H. Schwartz, исследование выявляет ключевые моральные, социальные и духовные приоритеты, выраженные студентами. Полученные результаты подчеркивают роль нарративной рефлексии, веры и литературы в формировании ценностных установок студентов, а также демонстрируют значимость ценностно-ориентированного образования в системе высшего образования.

**Ключевые слова:** ценности молодежи, качественный анализ, Словакия, педагогическая психология, нарративная рефлексия, нравственное развитие.

Научная специальность: 5.4.4. Социальная структура, социальные институты и процессы.

---

Цитирование: Жолчиева А., Жеребаева Л. Ценностные ориентации студентов словацких университетов: качественное исследование, основанное на рефлексивных эссе. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 2003–2007. EDN: ZJFDPZ

---

*Dedicated to Mons. Jozef Žvanda, PhD – for his quiet strength, pastoral wisdom, and generous support in guiding students and helping this research come to life. May his legacy continue to inspire hearts in faith and scholarship.*

### 1. Introduction

In recent years, the study of youth value orientations has gained renewed attention in educational psychology, particularly in the context of rapid sociocultural change in the world.

University students, as emerging adults, navigate complex environments shaped by globalization, digitalization, and shifting moral landscapes. Their values not only reflect personal beliefs but also serve as indicators of broader societal trends and educational influences.

Slovakia, as a post-socialist European country, presents a unique cultural and educational context for examining youth values. While previous studies have explored value systems using quantitative instruments such as Schwartz's Portrait Values Questionnaire (PVQ), fewer have focused on students' own narratives and reflections. This study addresses that gap by analyzing 40 reflective essays written by Slovak university students (Catholic University in Ružomberok) on the topic of life values.

The research aims to identify dominant value orientations expressed in these essays and to explore the factors that shape them, including family, education, media, and cultural identity. By combining qualitative thematic analysis with theoretical insights from Schwartz's value theory, the study contributes to a deeper understanding of how values are formed, articulated, and internalized in academic settings.

## 2. Research Aim and Objectives

The aim of this study is to explore the value orientations of Slovak university students through their personal narratives.

The specific objectives are:

1. To identify the dominant values expressed in student essays
2. To analyze how students reflect on the formation and meaning of these values
3. To examine the role of faith, family, literature, and personal experience in shaping value systems
4. To offer pedagogical recommendations for value-based education

## 3. Methodology

### 3.1. Research Design

This study employed a qualitative thematic analysis approach, drawing on Braun and Clarke's (2006) six-phase framework. The method was chosen for its suitability in capturing patterns of meaning across narrative data.

### 3.2. Participants

The sample consisted of 40 undergraduate and graduate students from Catholic Uni-

versity in Ružomberok, Slovakia. Participants represented various faculties, including theology, pedagogy, psychology, and health sciences.

### 3.3. Data Collection

Students were invited to write reflective essays on the topic "My Life Values" as part of a university ethics and values course at Theology Faculty of Catholic University. Essays ranged from 500 to 1,200 words and were submitted voluntarily with informed consent for research use.

### 3.4. Data Analysis

Essays were translated from Slovak to English and analyzed using inductive thematic coding. Codes were grouped into broader themes, which were then refined and interpreted in relation to existing value theories, particularly Schwartz's value framework.

### 3.5. Ethical Considerations

All participants provided informed consent. Identifying information was anonymized in the final analysis. The study was approved by the university's ethics committee.

## 4. Results

The analysis revealed ten dominant value themes, with faith, truth, and family emerging as the most frequently cited. Students described values not only as abstract ideals but as lived experiences shaped by personal trials, relationships, and spiritual growth.

### 4.1. Thematic Categories of Values

| Value Theme                     | Description                                                          | Frequency | Representative Quotes                                                              |
|---------------------------------|----------------------------------------------------------------------|-----------|------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Faith and Spirituality</b>   | Belief in God, prayer, divine guidance, religious identity           | Very High | "God is the Way, the Truth, and the Life." / "I fall asleep with thoughts of God." |
| <b>Truth</b>                    | Seeking truth, moral clarity, honesty                                | High      | "The more difficult the situation, the more important truth becomes."              |
| <b>Family</b>                   | Emotional support, loyalty, gratitude toward parents and siblings    | High      | "My parents always support me, no matter what happens."                            |
| <b>Forgiveness and Kindness</b> | Responding to hate with love, forgiving others, emotional generosity | Medium    | "We should give love even when we receive hatred."                                 |

| Value Theme                  | Description                                                                     | Frequency | Representative Quotes                                                                       |
|------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Self-Improvement</b>      | Personal growth, discipline, education, striving to be better                   | High      | "We must keep moving forward and improve our soul, body, and relationships."                |
| <b>Respect for Others</b>    | Empathy, non-judgment, valuing elders and diversity                             | Medium    | "I try not to judge others hastily – it's not my place."                                    |
| <b>Friendship</b>            | Loyalty, emotional connection, valuing quality over quantity                    | Medium    | "We clicked like puzzle pieces." / "I value quality over quantity in friendship."           |
| <b>Service and Vocation</b>  | Helping others, choosing careers with purpose, gratitude for caregivers         | High      | "I want to help people not only physically, but also spiritually."                          |
| <b>Tradition and History</b> | Respect for cultural heritage, honoring the past                                | Medium    | "To honor our history is to honor ourselves."                                               |
| <b>Freedom and Integrity</b> | Expressing one's beliefs, standing up for values despite social pressure        | Medium    | "If someone doesn't accept me as I am, they were only friends with an idea of me."          |
| <b>Literary Reflection</b>   | Emotional connection to books, inspiration from authors, reading as moral guide | Medium    | "I started a journal just like Anne." / "Jesus, My Psychologist helped me find my calling." |

## 5. Discussion

The thematic analysis of student essays revealed a rich tapestry of personal values shaped by faith, family, truth-seeking, and emotional growth. Notably, several students reflected deeply on the role of literature in their value formation, demonstrating how narrative engagement can serve as a catalyst for spiritual insight, self-discovery, and moral reflection.

The essay on *Anne of Green Gables* highlighted how fictional characters can become moral companions, inspiring practices such as journaling, gratitude, and prayer. The student's emotional identification with Anne Shirley led to a heightened sense of empathy and introspection, reinforcing the idea that literature can foster emotional intelligence and spiritual awareness. Similarly, the reflection on *Jesus, My Psychologist* by Carlo Nesti illustrated how religious literature can bridge psychology and faith, guiding students toward vocational clarity and personal healing. The integration of breathing exercises, self-worth, and biblical narratives demonstrated a holistic approach to value development rooted in both science and spirituality.

These literary reflections align with broader themes identified in the dataset, including

the pursuit of truth, the importance of self-improvement, and the centrality of faith. Students consistently described transformative experiences – whether through prayer, suffering, or reading – that reshaped their understanding of values and purpose. The essays also revealed a strong desire for authenticity and depth in relationships, particularly in discussions of sacramental marriage, premarital purity, and commitment.

Importantly, the data suggest that students perceive values not as static ideals but as evolving principles shaped by experience, reflection, and divine guidance. The recurring emphasis on gratitude, forgiveness, and service points to a value system that is both aspirational and grounded in everyday practice.

From an educational psychology perspective, these findings underscore the importance of creating learning environments that support narrative reflection, spiritual dialogue, and ethical exploration. Encouraging students to engage with literature – both fictional and spiritual – can enhance their capacity for empathy, moral reasoning, and vocational discernment.

## 6. The Findings

The findings reveal that Slovak students construct their value systems through a combi-

nation of spiritual belief, personal experience, and reflective engagement with literature. Faith and truth were often intertwined, with students describing God as both a moral compass and a source of strength. Family emerged as a foundational value, often linked to emotional security and moral guidance.

Several students described transformative experiences – such as accidents, spiritual awakenings, or literary encounters – that reshaped their value hierarchies. The essays also demonstrated a high level of emotional intelligence, with frequent references to forgiveness, gratitude, and empathy.

The role of literature was particularly noteworthy. Students reflected on how fictional and spiritual texts – such as *Anne of Green Gables* and *Jesus, My Psychologist* – inspired practices like journaling, prayer, and vocational discernment. These narratives served as mirrors for self-understanding and moral development.

From an educational psychology perspective, the study underscores the importance of integrating reflective writing, narrative exploration, and value-based dialogue into higher education curricula.

## References

- Braun V. & Clarke V. Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 2006. 3(2), 77–101.
- Schwartz S.H. Universals in the content and structure of values: Theoretical advances and empirical tests in 20 countries. *Advances in Experimental Social Psychology*, 1992, 25, 1–65.
- Narvaez D. & Lapsley D.K. Moral identity, moral functioning, and the development of moral character. *Psychology of Learning and Motivation*, 2009, 50, 237–274.
- Montgomery L.M. *Anne of Green Gables*. L.C. Page & Co. 1908
- Nesti C. *Jesus, My Psychologist*. 2013

## 7. Conclusion and Recommendations

This study demonstrates that Slovak university students possess a deeply reflective and spiritually grounded value system. Their essays reveal a dynamic interplay between personal experience, faith, literature, and moral reasoning. Values are not static ideals but evolving principles shaped by introspection, relationships, and divine guidance.

### Recommendations:

**1. Integrate Reflective Writing into Curriculum.** Use journaling and narrative essays to foster emotional intelligence and ethical awareness.

**2. Support Faith-Informed Dialogue.** Create safe spaces for students to explore how faith shapes their identity and choices.

**3. Use Literature as a Moral Lens.** Incorporate fiction and spiritual texts to inspire value reflection and empathy.

**4. Encourage Cross-Disciplinary Value Exploration.** Link value education with psychology, pedagogy, and philosophy.

**5. Foster Peer Dialogue and Testimony Sharing.** Promote group discussions on personal transformation and ethical dilemmas.

EDN: ZQDVJJ  
УДК 94(470) “19”

## “New Culture” in the Countryside: Anthropology of the Siberian Izba-Reading House During the Formation of the Soviet State

Marina A. Lapteva<sup>a</sup>, Olga B. Lobanova<sup>b</sup>  
and Larisa S. Shmulskaya<sup>b</sup>

<sup>a</sup>*Siberian Federal University  
Krasnoyarsk, Russian Federation*

<sup>b</sup>*Lesosibirskij Pedagogical Institute –  
branch of Siberian Federal University  
Lesosibirsk, Russian Federation*

Received 10.03.2026, received in revised form 13.07.2026, accepted 13.08.2026

**Abstract.** This article presents characterization of the phenomenon of the Siberian izba – reading house and demonstrates its role in the construction of new educational practices and Soviet identity during the formation of the Soviet state. The factual material (regional periodicals in Krasnoyarsk region and archival documents) allows us to assert that the izba-reading house in the 1920s and 1930s was positioned as a multifunctional institution that purposefully shaped a new sociocultural reality in the countryside; it facilitated the integration of remote Siberian territories into the Union space, becoming not only an instrument of Soviet educational policy but also a part of the social world of the rural community. The identified complex of historical practices has significant potential for creative adaptation in the activities of modern rural libraries, clubs, and community leisure centers in the context of the formation of new models of cultural policy.

**Keywords:** izba-reading house, izba, educational practices, Krasnoyarsk region, 1920s-1930s, new sociocultural reality.

Research area: Theory and History of Culture and Art (Cultural Studies).

Citation: Lapteva M. A., Lobanova O. B., Shmulskaya L. S. “New Culture” in the Countryside: Anthropology of the Siberian Izba-Reading House During the Formation of the Soviet State. In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2026, 19(9), 2008–2024. EDN: ZQDVJJ



## «Новая культура» в деревне: антропология сибирской избы-читальни в период становления советского государства

М.А. Лаптева<sup>а</sup>, О.Б. Лобанова<sup>б</sup>, Л.С. Шмутьская<sup>б</sup>

<sup>а</sup>Сибирский федеральный университет

Российская Федерация, Красноярск

<sup>б</sup>Лесосибирский педагогический институт –

филиал Сибирского федерального университета

Российская Федерация, Лесосибирск

**Аннотация.** В статье представлено исследование феномена сибирской избы-читальни и показана ее роль в конструировании новых просветительских практик и советской идентичности в период становления советского государства. Фактологический материал (региональная периодика Красноярского края и архивные документы) позволяет утверждать, что изба-читальня в 1920–1930-е годы позиционировалась как полифункциональный институт, целенаправленно формировавший новую социокультурную реальность в деревне; способствовала интеграции удаленных сибирских территорий в общесоюзное пространство, став не только инструментом советской политики просвещения, но и частью социального мира сельской общины. Выявленный комплекс исторических практик обладает значительным потенциалом для творческой адаптации в деятельности современных сельских библиотек, клубов и центров досуга местных сообществ в условиях формирования новых моделей культурной политики.

**Ключевые слова:** изба-читальня, избач, просветительские практики, Красноярский край, 1920–1930-е годы, новая социокультурная реальность.

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология).

Цитирование: Лаптева М. А., Лобанова О. Б., Шмутьская Л. С. «Новая культура» в деревне: антропология сибирской избы-читальни в период становления советского государства. *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2026, 19(9), 2008–2024. EDN: ZQDVJJ

### Введение в проблему исследования

В процессе строительства советского государства одной из ключевых задач стала трансформация массового сознания и создание принципиально новой, советской идентичности. Особую сложность эта работа приобретала в сельской местности, где традиционный уклад жизни был наиболее консервативен. Важнейшим инструментом решения поставленной задачи в 1920–1930-е годы стала изба-читальня, которая представляла собой многофункциональный социокультурный центр деревни. Сегодня су-

ществует ряд исследований, отражающих становление и функционирование изб-читален в отдельных регионах страны: на Дальнем Востоке СССР (А. А. Исаев (Isaev, 2023)), в Бурят-Монгольской АССР (А. Н. Соболева (Soboleva, 2021)), Западной Сибири (С. И. Бондаренко (Bondarenko, 2022)), Крымской АССР (Т. В. Пирожкова (Pirozhkova, 2023)), Орловской губернии (Н. А. Меренкова, Н. Е. Беляева (Merenkova, Belyaeva, 2020)), Южноуральских областях (Р. Р. Хисамутдинова, Д. К. Кукаева (Hisamutdinova, Kukaeva, 2020)), Приморье (Е. В. Спешилова (Speshilova, 2018)) и др.

Осмысление роли феномена избы-читальни в первые десятилетия советского государства обозначает проблему генерализации фактов микроистории с целью реконструкции общей картины становления и развития культурно-просветительской работы в стране. Малоизвестные факты просветительской работы в Сибири позволяют включить институт избы-читальни в широкий социокультурный контекст и показать его значительную роль в жизни региона в обозначенный период.

Анализ деятельности изб-читален на примере конкретных регионов дает возможность исследовать особенности советской модернизации с учетом географической и социальной специфики, что вносит определенный вклад в развитие микроистории и истории повседневности. В связи с этим целью настоящего исследования является определение роли избы-читальни в становлении «новой культуры» сибирской деревни 1920–1930-х годов; в формировании новых просветительских практик (лекции, громкие читки, антирелигиозные акции, кампании) в процессе конструирования советской идентичности.

Предметное поле исследования конкретизируется на примере территории, административно соотносимой с современными границами Красноярского края. Общеизвестно, что микроистория локальных просветительских практик дополняет общую картину советской культурной политики.

В настоящее время опыт изб-читален видится актуальным в процессе дискуссий о роли сельских библиотек, клубов как центров формирующихся местных сообществ. Накопленный опыт может быть переосмыслен, переформатирован и использован в процессе определения новых форм культурной политики, формирования центров гражданской активности на селе в контексте современных преобразований. Актуальной представляется и институциональная особенность изб-читален как элементов «места», формирующегося с учетом локальных нарративов, связывающих жителей сельской местности с ее историей.

## Методология

Для достижения поставленной цели была использована комплексная методика, сочетающая традиционные исторические методы (источниковый, сравнительный, хронологический) с подходами из смежных дисциплин – культурологии (микроистория, иконография), антропологии (нарративный анализ, анализ документов) и социологии (контент-анализ). Такой подход был выбран в связи с тем, что исследование носит междисциплинарный характер и открывает возможности для комплексного анализа феномена избы-читальни в контексте культурно-просветительской работы в период становления советского государства. Фактологическую основу исследования составили материалы региональной сибирской периодики 1920–1930 гг., которые являлись печатными изданиями районных и городских органов власти: «За большевистские темпы», «Тубинский колхозник», «Социалистический труд», «Иланский рабочий», «Голос колхозника», «Ударник пятилетки», «Социалистический труд», «Енисейская правда», «Власть советов» и др. Именно региональная периодика является фактографичным, объективным и информативным источником отражения малоизвестных фактов микроистории. Информационная насыщенность газетных материалов позволяет существенно дополнить архивные данные и официальные документы событиями истории повседневности. Региональные СМИ, обладая такими ключевыми характеристиками, как доступность, периодичность, жанровое и содержательное разнообразие, играли значительную роль в информировании населения и формировании общественного мнения. Указанные особенности обусловили выбор региональной прессы в качестве ценного исторического источника, материалы которого до настоящего времени оставались вне поля научного внимания.

Еще одной группой источников послужили архивные материалы, которые сохранили документальные факты функционирования изб-читален в обозначенный период. Отметим, что отдельные докумен-

ты, использованные при подготовке настоящего исследования, впервые вводятся в научный оборот.

### **Изба-читальня как историко-культурный феномен 1920–1930-х годов**

Изба-читальня явилась первичной наиболее приемлемой и осуществимой формой культурной и политико-просветительной работы в деревне. В 1920–1930-е годы в СССР существовал глубокий разрыв между городом и деревней. Это проявлялось не только в географической удаленности, но и в радикальных различиях в уровне жизни, доступе к образованию, культуре, медицине. Деревня жила в ином социальном и технологическом ритме, оставаясь периферией по отношению к стремительно меняющимся индустриальным центрам. Сельские жители осознавали это положение вещей, что находило отражение в региональной периодике: «Наша деревня вообще оторвана от жизни. Она не знает, что делается вокруг нее, наша деревня не знает, как жизнь везде кипит ключом. Ей непонятны развивающиеся с быстротой молнии мировые события» (Uralec, 1923: 1). Подтверждение этого факта находим в архивных материалах обозначенного периода: «открытие избы-читальни – это громадное дело советского правительства в пользу тех граждан села, которые жаждут света» (ГАКК. ФП-55. Оп. 1. Д. 30. Л.1)<sup>1</sup>. Закономерно, что изба-читальня представляла собой институциональный элемент системы Наркомпроса: «Советская власть хочет, чтобы все были грамотны, развиты, просвещены, чтобы все сознательно принимали участие в советском строительстве, в делах государства, а потому она и стремится дать образование всем» (Razov'em bor'bu ..., 1922: 2). Поэтому изба-читальня позиционировалась как «опорный пункт политико-воспитательной и агитационной работы», «очаг культуры» (Otkrojte izby-chital'ni..., 1937: 2); «центр культурно-массовой работы» (Anpilogov, 1939: 4); «центр культурно-политической работы» (Davydova, 1936: 4).

Анализ региональной периодики и архивных материалов позволяет проследить процедуру создания избы-читальни как учреждения культпросвета на селе: созыв общего собрания граждан и принятие коллективного решения об организации избы-читальни, регистрация результатов голосования и постановления в протоколе; избрание правления будущей избы-читальни в составе не менее трех человек; решение материальных вопросов и определение места для ее размещения; официальная регистрация во Внешкольном подотделе Уездного отдела народного образования. Для эффективной организации работы при избе-читальне создавался актив, куда могли входить секретарь комсомольской ячейки села (деревни), председатель бюро партийной ячейки, представители учительства. На заседаниях актива, которые проходили не реже одного раза в месяц, утверждался план работы избы-читальни на определенный период. Архивные материалы дают возможность представить спектр проблем, обсуждаемых на заседаниях. Так, в «Книге работы избы-читальни Курагинского РК ВКП(б)» в протоколах отражены следующие вопросы: план по подготовке к проведению 10 годовщины Октябрьской революции; о работе совета избы-читальни; о социалистическом соревновании; об открытии красного уголка; о ходе хлебозаготовки; подготовка к антирелигиозному вечеру и вечеру 1 мая; отчет руководителей кружков; о революционных законах для молодежи (ГАКК. ФП-34. Оп. 1, Д. 91. Л. 5–20).

На начальном этапе своего существования избы-читальни «состояли на государственном снабжении», что позволяло укомплектовывать материальную базу и кадровый состав (Uralec, 1923: 1). В дальнейшем в сложившихся экономических условиях государство не имело возможности полноценно финансировать работу избы-читален в силу ограниченности бюджетных средств. Следовательно, их деятельность должна была перейти на финансирование из местных ресурсов при условии формирования устойчивой заинтересованности со стороны самих сельских сообществ

<sup>1</sup> КГКУ «Государственный архив Красноярского края».

в функционировании нового культурного учреждения деревни: «Только в этом случае работу можно оживить. Иначе стихийный рост деревенских изб-читален и подъем инициативы, как зерно, лишенное подходящей почвы и необходимой влаги, истощится и иссякнет. В этой общей трудной и необходимой работе Волкомы и Волисполкомы должны напрячь все силы» (Urales, 1923: 1). Архивные материалы свидетельствуют о том, что в 1929–1930 гг. жители сельских поселений производили уплату налога самообложения, часть из которого (15 %) отчислялась на содержание избы-читальни (ГАКК. ФР-304. Оп.1. Д. 37. Л. 13). Фактографические данные, отраженные в районных газетах, подтверждают участие местных органов власти в финансировании сети изб-читален:

– «партия и правительство уделяют много внимания культурному обслуживанию масс, благодаря чему бюджет изб-читален Абанского района возрастает с 19300 руб. в 1935 году до 39800 руб. 1936 году. Потребность населения в культурном отдыхе из года в год значительно растет. Наша задача избы-читальни и красные уголки привести в чистый опрятный вид. Внешний и внутренний вид избы-читальни должен воспитывать колхозников» (Okladnikov, 1936: 2);

– в Уярском районе сельсовет села Восточное для организации работы избы-читальни в 1937 году выписал газет и журналов на 100 руб. В избе-читальне имеются шашки, шахматы, сцена для организации постановок (Prohozhiy, 1937: 4);

– в д. Ялань районный исполнительный комитет «отпустил 60 рублей на ремонт избы-читальни» (Ivanov, 1931: 3).

Прекращение государственной поддержки стало своего рода проверкой жизнеспособности института изб-читален. Их функционирование в условиях меняющихся финансовых механизмов подтверждает интеграцию изб-читален в социально-политический ландшафт советской деревни 1920–1930-х годов как жизнеспособного и адаптивного инструмента культурной политики.

Газетные заметки и архивные материалы дают возможность реконструировать интерьер избы-читальни, обстановка которой отражала ключевые задачи своего времени: ликвидацию безграмотности, агитацию, коллективизацию и индустриализацию. Помещение избы-читальни чаще всего выделялось сельсоветом, находилось в отдельном здании и должно было быть функциональным, строгим, без излишеств. Смысловым центром избы-читальни был «Красный уголок», где располагались портреты политических деятелей, лозунги («Ликвидируем неграмотность!», «5 в 4!» (о пятилетке за 4 года), «Колхоз – путь к зажиточной жизни!», «Образцовый труд – ударный труд!», «Если книг читать не будешь – скоро грамоту забудешь») и плакаты. Лозунги могли быть как типографскими, так и написанными от руки силами местного актива. Особое место в организации пространства избы-читальни занимали плакаты. Советский плакат представляет собой уникальный период в истории мирового изобразительного искусства и плакатного искусства в частности. В современных исследованиях (Н.П. Копцева, Ю.С. Замараева, Ю.Н. Менжуренко) показано, что советская эпоха «вбирающая в себя идеи массовости и демократизации, ставила перед искусством задачи, связанные с его доступностью для массового потребления, связью с практической социальной функцией и тиражируемостью» (Koptseva, Zamaraeva, Menzhurenko, 2024: 106). Советское плакатное искусство отвечало вызовам своего времени: революция, Гражданская война, строительство, индустриализация, коллективизация, ликвидация безграмотности. Плакат был доступным видом искусства и понятным для любой социальной группы, поэтому «искусство плаката оказалось наиболее приближенным к идеалам и запросам эпохи, став своего рода медийной технологией, задействованной в конструировании единого духа советского человека» (Koptseva, Zamaraeva, Menzhurenko, 2024: 112–113).

Обязательным атрибутом была стенгазета, в которой отражалась повседневная жизнь деревни в контексте «новой жизни».

На стене висела карта СССР, где отмечались новые стройки (Магнитка, ДнепроГЭС, Сталинградский и Харьковский тракторные заводы и др.). В образцовых избах-читальнях организовывалась зона для чтения и занятий. Как правило, в центре располагался стол с газетами (центральные: «Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Сельская правда», «Батрак», «Беднота» и районные: «Красноярский рабочий» и др.), журналами («Смехач», «Журнал крестьянской молодежи», «Лапотъ», «Путь молодежи», «Крокодил», «Огонек», «Работница», «Крестьянка»), агитационным материалом (листовки, брошюры об агротехнике, пользе вступления в колхоз). Библиотечный фонд размещался в зависимости от количества экземпляров на книжных полках или в шкафах и состоял преимущественно из произведений классиков марксизма-ленинизма, художественной и справочной литературы.

Вызывает интерес тот факт, что в избе-читальне имелся самовар, который выполнял не только утилитарную, но и важную коммуникативную функцию, выступая инструментом создания доверительной атмосферы. Процесс совместного чаепития вокруг самовара структурировал неформальное общение, выступая катализатором групповой сплоченности и способствуя интеграции крестьян в новое общественное пространство. Это способствовало непринужденному диалогу между населением и представителями власти, избачами, агитаторами. Традиционное чаепитие наполнялось новым содержанием: обсуждением газетных материалов, декламацией стихов, беседами на политические темы.

В избе-читальне обязательно была доска объявлений, на которой вывешивались приказы сельсовета, расписание занятий по ликбезу, информация о собраниях, работе кружков, показов фильмов и спектаклей. Главным технологическим чудом избы-читальни была радиоточка, зачастую единственная на селе. Включение радио было целым событием.

Детально реконструировать пространство избы-читальни позволяют факты из региональной газеты:

– 1923 году в селе Каратуз (Минусинский район) открылась изба-читальня, для которой было «подыскано соответствующее помещение, найден заведывающий (*орфография не изменена*). Помещение избы-читальни красиво декорировано лозунгами, плакатами, картинами. Крестьянство, особенно читающее крестьянство, к избе-читальне относится с нетерпеливым интересом и сочувствием» (K svetu..., 1923: 2);

– изба-читальня деревни Пакатеево (Абанский район) «содержится в чистоте, светлая, уютная, украшенная плакатами и лозунгами. Красные скатерти на столах, шторы на окнах сделали избу-читальню неузнаваемой. Регулярно проводится читка газет и занятия кружков. Изба-читальня стала действительным очагом культуры, где колхозник после дневной работы может культурно отдохнуть. Большая практическая помощь в этом оказана и оказывается председателями колхозов. Они могут поделиться некоторым опытом культурной работы на съезде ударников культуры» (Kravchenko, 1935: 4);

– в избе-читальне колхоза «Тайга» Больше-Муртинского района «чисто, уютно, на стенах портреты, лозунги, на окнах шторы, на столах красное полотно, шашки, шахматы, бильярд, газеты, журналы. Проходите в следующую комнату. В углу радиоприемник, на полках книги, на стене стенгазета, на столах вибротрола, гитара, балалайка, гармошка. После производительного труда здесь можно культурно отдохнуть – почитать, поиграть, послушать вибротролу и радио» (Log, 1939: 2).

Таким образом, изба-читальня представляла собой сложный социокультурный феномен, особое социальное пространство в деревне или селе, которое являлось прямым воплощением политики советского государства по просвещению крестьянства и культурного переустройства сельского образа жизни. Интерьер служил одновременно агитационным полотном, учебным классом, клубом и административным пунктом, что делало избу-читальню важнейшим инструментом формирования новой социальной реальности на селе.

### Избач как ключевая фигура культурного фронта

Ключевой фигурой избы-читальни был избач, который осуществлял непосредственное руководство деятельностью избы-читальни как первичного культурно-просветительного и политико-агитационного учреждения на селе. Выскообразованные специалисты (учителя, агрономы, библиотекари) в достаточном количестве были недоступны для сельской местности. Следовательно, кадры просвещенцев формировались по остаточному принципу из числа местных активистов, комсомольцев, демобилизованных красноармейцев и просто грамотных крестьян. В условиях острого дефицита квалифицированных кадров на селе избачами нередко становились лица, чья подготовка ограничивалась начальными навыками чтения и письма. Критерий «грамотности» в 1920–1930-е годы можно охарактеризовать следующим образом: абсолютное большинство взрослого сельского населения было неграмотным или малограмотным, и сам факт умения читать и писать уже выделял человека в качественную кадровую категорию. Формальным требованием часто являлось лишь окончание курсов ликбеза или начальной школы. Таким образом, относительная грамотность на фоне тотальной неграмотности воспринималась как компетенция, достаточная для просветительской работы. Анализ статей и заметок региональной периодики позволяет утверждать, что избач, соответствующий требованиям к культпросветработнику на селе, встречался достаточно редко даже к концу 1930-х годов. В статье «Откройте избы-читальни и клубы», опубликованной в газете «Красноярский комсомолец» за 1937 год, отмечалось: «исключительно плохо обстоит дело с кадрами политпросветработников работников. Во всем крае нет ни одного заведующего избы-читальней со средним образованием. Средства же, отпускаемые на подготовку кадров Крайно, полностью не используются» (Otkrojte izby-chital'ni..., 1937: 2). Подбор кадров ложился на местные ор-

ганы, которые испытывали большие трудности в этом вопросе. Приведем некоторые факты:

– «В Борисовском сельсовете (Уярский район) изба-читальня не работает только потому, что нет избача. В течение 5 месяцев мы несколько раз обращались к зав. районо, чтобы он нам отправил избача, но все результатно» (Kostus'ko, 1938: 4);

– избач-комсомолец с. Дубенского Ермаковского района «литературу унес домой, а шашки и шахматы растащили. Изба-читальня не работает» (Glazunov, 1936: 3);

– в с. Шила Сухобузимского района «изба-читальня всегда закрыта, а зав. избы-читальни кроме получения зарплаты ничего не делает» (Otkrojte izby-chital'ni..., 1937: 2).

Образовательный уровень избачей, их мотивация и условия работы раскрывают противоречия между масштабом государственных задач и реальными возможностями их реализации на местах. В архивных документах, отражающих состояние и перспективы развития культурного строительства, о работе культпросветучреждений Красноярского края за 1935 год отмечалось: «129 изб-читален не имеют избачей. За время образования края в районы послано 8 избачей. За первое полугодие 1935 года было открыто 23 избы-читальни» (ГАКК. ФП-26. Оп. 1. Д. 115. Л. 21).

Подготовка избачей носила ускоренный и фрагментарный характер и зачастую сводилась не к глубокой предметной работе, а к элементарному инструктированию: организации громких чтений газет, ведению простейшей документации, популяризации базовых политических и агротехнических лозунгов. В связи с этим требовалось постоянное повышение образовательного уровня избача. Организовать качественно работу избач не мог в силу разноплановости и большого объема работы. «На эту работу выдвинуто немало хороших комсомольцев, но ими никто не руководит, им никто не помогает, работа новая, многие не знают, с чего ее начать» (Mihalev, 1938: 4). В газетах декларировалось, что «необходимо помочь избачам превратить избы-читальни

в центр культурно-просветительной работы на селе» (Mihalev, 1938: 4). Эту проблему решали курсы разного уровня и масштаба (районные, городские, кустовые и пр.) (Kursy, 1937: 4) (фото 1).

Избачи сами осознавали важность самообразования и возможности обучиться своему делу. Например, избач Усть-Кемской избы-читальни отмечала, что зачастую ее беседы с колхозниками были «недостаточно живыми, потому что сама в некоторых вопросах не разбиралась. <...> Проводя читки с колхозниками, много встречала непонятных слов, таких как: пацифизм, депрессия и др. На десятидневных курсах агитаторов я училась с желанием. Все непонятные слова мне разъяснили» (Tigunova, 1939: 2). Именно от личности избача, его уровня подготовки, активности, инициативности, организаторских способностей во многом зависела эффективность работы избы-читальни. Так, в колхозе «Ленинский путь» культурно-массовая работа стала налаживаться, когда в качестве избача была назначена тов. Белоголова, которая «энергично взялась за ра-

боту: выпускаются бригадные стенгазеты, проводятся громкие читки, завели доски показателей и пр.» (С, 1936: 2). Резко изменилась культурно-воспитательная работа в избе-читальне Н-Березовского сельсовета (Идринский район) с приездом избача Дровосенкова: «В избе-читальне появились диваны, столы, накрытые скатертями, шторы, стены украшены портретами вождей. В избе-читальне оборудована сцена и гримировочная. В ней проводится систематическая читка художественной литературы и газет. При избе-читальне работает драмкружок, физкружок и хоровой кружок» (Andankin, 1937: 4).

Для активизации работы изб-читален инициировались социалистические соревнования избачей. Победители награждались грамотами, премиями, а их опыт пропагандировался в печати. Так, в 1936 году газета Абанского района «За большевистские темпы» рассказывала о соревновании двух избачей деревень Устьянск и Ношино, которые «заключили между собой социалистический договор на лучшую постанов-



Фото 1. Первая городская районная комиссия, курсы избачей подшефных деревень, г. Красноярск, 18 января 2026 года (ГАКК. ФП-7835. Оп. 5. Д. 69)

Photo 1. The First City District Commission, courses for village elders, Krasnoyarsk, January 18, 2026 (GACC. FP-7835. Op. 5. D. 69)

ку культурно-массовой работы в полевых станах» (Sorevnovaniya..., 1936: 2). Избач Маклаковской избы-читальни (Енисейской район) «вызвал на социалистическое соревнование избача с. Плотбище и дал обязательство развернуть еще шире культурно-массовую работу на селе» (Busygina, 1939: 2). Социалистические соревнования среди избачей в 1930-е годы стали важным инструментом культурной революции в деревне и признанной формой трудовой и общественной активности, направленной на повышение производительности труда. Зачастую соревнованиям предшествовало принятие определенных обязательств, что находило отражение в региональной прессе.

### **Повседневные практики**

#### **в избах-читальнях:**

#### **от агитации к самообразованию**

Изба-читальня целенаправленно создавала альтернативу традиционному деревенскому досугу (церковным праздникам, посиделкам) и предлагала новые формы: политико-массовые мероприятия, разъяснительные беседы, лекции, доклады, громкие читки, сельские спектакли, праздники, кружки, кампании.

Среди политико-массовых мероприятий выделим дискуссии по международному положению; митинги, посвященные Ленинским дням и годовщинам ключевых событий (Октябрьской революции, Красной Армии и др.). Проведению этих мероприятий способствовала визуальная агитация: стенды с портретами вождей, политические плакаты, диаграммы успехов пятилеток, выставки книг, стенгазеты. В стенгазетах отражалась «тема дня: ход выполнения плана хлебоуборки, выборы в местные советы, недостатки в работе колхоза, информация о лучших людях села» (Log, 1939: 2); «весенне-посевная кампания, колхозное движение» (ГАКК. ФП-34. Оп. 1. Д. 91. Л. 5–20).

Особое внимание уделялось организации и проведению разъяснительных бесед, лекций, докладов. Тематика лекций была широкой: «О значении Октябрьской революции и участия в ней крестьянства»;

«Экономика села»; «О международном положении»; «О достижениях кооперации»; «О достижениях советской власти за 10 лет», «Наша воздушная и морская оборона» (ГАКК. ФП- 34. Оп. 1. Д. 91. Л. 5–6). Кроме того, на системной основе читались доклады по сельскому хозяйству, медицине и санпросвещению, естествознанию, партийному строительству, ликвидации неграмотности (ГАКК. ФП-55. Оп. 1. Д. 30. Л. 12). Разноплановой была и тематика бесед: о летних заболеваниях, о том, как устроено тело человека, о сельскохозяйственной кооперации, об Авиахиме, о вопросах землепользования в Сибири, о советском строительстве (ГАКК. Ф-1565. Оп. 1. Д. 147. Л. 17).

В силу того, что значительная часть населения сельской местности, особенно в 1920-е годы, была малограмотна или совсем неграмотна, популярностью пользовались громкие читки. Поэтому «во всех этих отношениях имеет большое превосходство над индивидуальным чтением газеты чтение коллективное и громкое, что можно сделать в избе-читальне» (Uralec, 1923: 1) Региональная периодика фиксировала многочисленные факты организации громких читок:

– избач избы-читальни колхоза «Тайга» Ново-Никольского сельсовета товарищ А. Ксенофонтов «помогает колхозникам найти нужный материал в газете. Иногда вокруг товарища Ксенофонтова собираются колхозники – он читает им газеты». Даже в напряженную пору хлебоуборки во время небольших перерывов и после трудового дня читал колхозникам «постановления партии и правительства, периодическую литературу» (Log, 1939: 2);

– избач Усть-Кемской избы читальни (Енисейского района) «проводила беседы и читки по материалам 18 съезда партии» (Tiguncova, 1939: 2);

– избач с. Маклаково (Енисейский район) «в бригадах колхоза «Восстание» проводил читки и беседы с колхозниками на разные темы, изучал решение съездов, положение о выборах в местные советы депутатов трудящихся (Busygina, 1939: 2);

– изба-читальня с. Маторска (Каратузского района) организовала массовые чит-

ки и проработки обращений съездов и речи Сталина (Shesterikov, 1933: 4);

– «колхозники приходят в избы-читальню Татского сельсовета Каратузского района, чтобы послушать громкую читку, они с любовью изучают положение о выборах в местные советы трудящихся и материалы 18 съезда ВКП(б)» (Grishin, 1939: 4) (ГАКК. ФП-34. Оп. 1. Д. 91. Л. 15).

К культурным практикам избы-читальни относились организация кружков (драматический, агрономический, хоровой, сельскохозяйственный, антирелигиозный кружок «Безбожник», кооперативный, школа малограмотных, самообразования, по сдаче норм на значок ГСО, ПВХО); проведение вечеров (антирелигиозных, «красная пасха»; вечеров, посвященных советским писателям), праздников (1 мая, День кооперации, 7 ноября, «День урожая»).

Кружковая работа обсуждалась на заседаниях актива избы-читальни, где подводились промежуточные итоги, выносились решения об активизации их деятельности. Материалы этой работы фиксировались в книге учета работы избы-читальни. Архивные материалы сохранили такие факты: «Кружкам охватить как можно больше беспартийной молодежи и крестьянства. Всем кружкам твердо взяться за работу, а советам избы-читальни чаще заслушивать отчеты кружков и давать указания в работе, планы кружков согласовывать между собой, составлять календарный план» (ГАКК. ФП-34. Оп. 1. Д. 91. Л. 14). Кружками руководили сами избачи, бригады колхозов, учителя, агрономы, медроботники.

Что касается праздников, то их организация отличалась насыщенностью и разноплановостью. Архивные материалы дают возможность представить, как проходили эти события. Так, в одном из отчетов избача с. Атаманово сообщалось, что «Октябрьская годовщина проводилась по следующему плану: вечером 6 ноября было проведено организационное заседание совета избы-читальни. Утром была устроена демонстрация по селу. Днем поставили детский спектакль силами учеников. Вечером прошло торжественное заседание сельсо-

вета с участием всех граждан. Был сделан доклад «Об экономическом состоянии нашей республики». После торжественного заседания был поставлен бесплатный спектакль «Обновленцы» (ГАКК. Ф-1565. Оп. 1. Д. 147. Л. 42).

Избач курировал постановку сельских спектаклей «силами местной самодеятельности»:

– в Плотбищенской избе-читальне 1 мая для колхозников сельхозартеля имени Ворошилова «силами местного драмкружка поставлен спектакль «Крепостные» (Pogodaev, 1937: 2);

– в Курагинском районе 8 ноября 1929 года была организована постановка спектакля к 10 годовщине Октябрьской революции (ГАКК. ФП-34. Оп. 1. Д. 91. Л. 5).

Обязательным видом работы избы-читальни была работа с детьми и молодежью. Так, избач Колмагоровской избы-читальни в дни зимних школьных каникул организовал в избе-читальне игры в шашки, домино, бильярд; дал возможность попробовать научиться играть на музыкальных инструментах (Fokin, 1939: 4); 1 мая 1937 года в избе-читальне с. Плотбище был организован детский утренник для учащихся начальной школы (Pogodaev, 1937: 2); 2 мая в избе-читальне с. Плотбище состоялся вечер молодежной самодеятельности. В программе вечера «краткая политинформация, пение русских песен, танцы, игры, пляски и др.» (Pogodaev, 1937: 2).

Приметой времени можно считать проведение кампаний: Международный день кооперации, кампания по проведению праздника февральской революции; кампания по вовлечению неграмотных и малограмотных в ликбез; кампания по выписке газет и журналов, туберкулезный трехдневник.

Благодаря архивным материалам реконструируем организацию и проведение кампаний по празднованию Международного дня кооперации в 1926 году. В преддверии празднования избач организовал общее собрание жителей с. Атаманово, на «котором присутствовало 150 человек, был сделан доклад о Международном дне кооперации, заслушаны отчетные доклады

о Потребкооперации, Кредитного товарищества. После докладов была поставлена инсценировка на тему «Нет плохих кооперативов, а есть плохие кооператоры» (ГАКК. Ф-1565. Оп. 1. Д. 147. Л. 16). Ко дню кооператора была выпущена стенгазета, проведена агитационная работа с населением, в результате которой «закооперировано 19 человек, исключительно бедняков» (ГАКК. Ф-1565. Оп. 1. Д. 147. Л.16 об.). В дни празднования была организована торговля по сниженным ценам для членов потребкооперации. Избач привлекал к празднованию Дня кооперации школьников, которые должны были «объединиться для детского шествия» (ГАКК. Ф-1565. Оп. 1. Д. 147. Л.16 об.).

Растущая в 1930-е годы сеть изб-читален охватила почти все районы края, что свидетельствует о системных усилиях государства по культурному освоению территории (табл. 1). Однако распределение было диспропорциональным: от 2–4 читален в отдаленных и малонаселенных

районах (Усинский – 2, Удере́йский и Пировский – по 4), до 20–21 в более крупных и развитых (Каратузский – 20, Ирбейский – 21). Наиболее развитая сеть сформировалась в южных и центральных более обжитых и экономически активных районах, которые являлись аграрными центрами и транспортными узлами (Ирбейский, Каратузский, Ермаковский, Ачинский, Курагинский, Енисейский). Минимальное количество этих учреждений отмечалось в северных, таежных и труднодоступных районах (Усинский, Кежемский, Удере́йский, Богучанский, Саянский), что было продиктовано слабым развитием населенных пунктов, огромными расстояниями и сложными природными условиями (табл. 1).

Анализ ведомственной статистики наглядно демонстрирует не только количественные показатели, но и качественное состояние системы культпросвета, несмотря на экстремальные географические и логистические условия Сибири.

Таблица 1. Количество изб-читален в 1934/35 годах (ГАКК. ФП-26.Оп. 1. Д. 115. ЛЛ.15–20)

Table 1. The number of izb-chitalen in 1934/35 (ГАКК. ФП-26. Оп. 1. Д. 115. ЛЛ. 15–20)

| Район<br>Красноярского края | Количество<br>изб-читален | Район<br>Красноярского края | Количество<br>изб-читален |
|-----------------------------|---------------------------|-----------------------------|---------------------------|
| Енисейский                  | 17                        | Бейский                     | 9                         |
| Ачинский                    | 15                        | Каратузский                 | 20                        |
| Боготольский                | 12                        | Минусинский                 | 11                        |
| Большемуртинский            | 11                        | Манский                     | 14                        |
| Бирилюсский                 | Сведений нет              | Уярский                     | 14                        |
| Сухобузимский               | 17                        | Иланский                    | 8                         |
| Курагинский                 | 15                        | Краснотуранский             | 11                        |
| Богучанский                 | 8                         | Новоселовский               | 16                        |
| Ермаковский                 | 19                        | Тасеевский                  | 14                        |
| Таштыпский                  | 11                        | Ирбейский                   | 21                        |
| Боградский                  | 10                        | Саянский                    | 8                         |
| Ширинский                   | 9                         | Партизанский                | 13                        |
| Усть-Абаканский             | 10                        | Дзержинский                 | 12                        |
| Удере́йский                 | 4                         | Ужурский                    | 6                         |
| Усинский                    | 2                         | Кежемский                   | 5                         |
| Рыбинский                   | 14                        | Нижне-Ингашский             | 11                        |
| Пировский                   | 4                         | Казачинский                 | 12                        |

В региональных газетах 1930-х годов было опубликовано достаточно много статей, в которых критиковалась работа «культурных сил» районов. Факты о бездеятельности изб-читален свидетельствовали о том, что «такое положение дальше терпимым быть не может, что надо в первую очередь инспектору культпросветработы заняться оперативным руководством работой изб-читален, что РК ВЛКСМ должен оказать всемерную помощь избачам. Надо покончить с дерективщиной, а взяться по-деловому за налаживание культурно-массовой работы на местах, удовлетворяя запросы трудящихся» (Izby-chital'ni..., 1938: 2). Зачастую эти проблемы были продиктованы отсутствием финансирования: избач не получал вовремя зарплату, сельсоветы не выделяли деньги на приобретение керосина и инвентаря, не помогали в заготовке дров (Kryukova, 1938: 2).

Многочисленные газетные материалы свидетельствуют о том, что жители сел и деревень были авторами критических заметок о плохой работе избачей и изб-читален. В редакции районных газет приходило много писем с обращениями колхозников к партийным и общественным руководителям с просьбой обратить внимание на работу «очагов культуры на селе». Так, в газете «Большевик» за 1938 год был представлен обзор писем трудящихся, в которых говорилось о недо-

статках работы изб-читален: «Мы были бы очень рады, если бы кто-нибудь нам почитал газету о новостях, о том, что делается и творится в нашей родной стране – часто говорят колхозники деревни Заозерновки» (Narahonov, 1937: 4).

Региональная периодика позволяет выделить ряд проблем в функционировании изб-читален. Прежде всего, это организационные и материальные трудности: зачастую избы-читальни располагались в непригодных, холодных, грязных, неотапливаемых помещениях с разбитыми окнами, отсутствием мебели и элементарного инвентаря (табл. 2).

Факты, приведенные в табл. 2, являются убедительным доказательством того, что грандиозная задача культурного строительства сталкивалась с суровой реальностью сельской повседневности с ее катастрофической нехваткой ресурсов, низкой исполнительской дисциплиной и отсутствием устойчивой материальной базы. Эти условия тормозили развитие системы просветительской работы.

Остро ощущалось отсутствие финансирования и ресурсов, выделенные по бюджету средства часто не использовались по назначению. Многочисленные заметки региональной периодики отмечали нехватку дров для отопления, керосина для освещения, средств на ремонт и приобретение необходимого оборудования (табл. 3).

Таблица 2. Типичные проблемы материального обеспечения изб-читален Красноярского края в 1930-е годы

Table 2. Typical problems related to the material support of reading rooms in the Krasnoyarsk Territory in the 1930s.

|                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|-------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| с. Крюково<br>(Балахтинский район)        | Изба-читальня не оборудована: окна побиты, помещение грязное, со всех сторон проникает сквозняк, у помещения нет даже крыльца (Molodezh', 1937: 2)                                                                                                                                                                                     |
| д. Абалаково<br>(Енисейский район)        | Изба-читальня холодная и стоит под замком. Сельсовет работает плохо. На заседаниях сельсовета и общих собраниях не раз решали оборудовать избу-читальню, но до сих пор это не сделано. Библиотека находится на квартире избача, потому что положить ее некуда. В Абалаковском сельсовете забыли о культурной работе (A. Shch, 1939: 4) |
| д. Ново-Покровская<br>(Ермаковский район) | Под избу-читальню приспособили самое плохое помещение. Крыша развалилась, потолок выгнулся, окна разбиты (N-Pokrovskaya izba-chital'nya..., 1937: 2)                                                                                                                                                                                   |

Таблица 3. Факты неудовлетворительного состояния изб-читален по данным районной печати  
Table 3. Facts about the unsatisfactory condition of the reading rooms, according to the district press.

|                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| д. Апаню-Ключи<br>(Абанский район)               | Изба-читальня закрыта, потому что там холодно, отапливать нет дров. Ни председатель сельсовета, ни председатель колхоза имени Фрунзе (коммунисты), ни комсомольская организация не обращают на это внимание и не принимают никаких мер, чтобы культурное учреждение работало хорошо (G.P., 1938: 4) |
| Усть-Кемчугский сельсовет<br>(Бирилюсский район) | Избы-читальни не имеется, несмотря на то, что есть свободные дома, которые требуют небольшого ремонта. Отпущенные по бюджету средства на культурно-бытовые нужды не используются по назначению (Shchagol'chin, 1937: 3)                                                                             |
| Староеловский сельсовет<br>(Бирилюсский район)   | Изба-читальня находится в забытом состоянии, она не отремонтирована, необходимый инвентарь (скамьи, стулья) для нее не приобретены, и вообще она выглядит некультурным помещением (Sel'kor, 1936: 2)                                                                                                |
| д. Межово<br>(Большемуртинский район)            | Увидели бы районные работники нашу избу-читальню, так они назвали бы ее хлебом, в ней грязно, нет литературы, даже столов нет и стульев (Izby-chital'ni..., 1938: 2)                                                                                                                                |
| Колхоз имени Ворошилова<br>(Абанский район)      | В колхозе есть изба-читальня, но туда нельзя зайти – в ней страшно холодно. Правление колхоза никак не хочет помочь и обеспечить ее дровами и керосином (Goleshov, 1937: 4)                                                                                                                         |
| д. Трясучая<br>(Балахтинский район)              | В избе-читальне температура опускается до нуля и ниже (Komsomolec, 1937: 2)                                                                                                                                                                                                                         |

Таким образом, изба-читальня, задуманная как инструмент модернизации и идеологического воздействия, на практике зачастую становилась заложником элементарной хозяйственной неустроенности, дефицита ресурсов. Без преодоления этих базовых материально-организационных проблем любая просветительская или агитационная деятельность была невозможна. Факты, представленные в табл. 3, служат ярким доказательством того, что успех «культурного фронта» напрямую зависел от решения прозаических задач сельского быта.

Еще одной проблемой было обеспечение изб-читален квалифицированными кадрами. Во многих случаях избачи не выполняли своих обязанностей: не организовывали массовую работу, не проводили читки, беседы, кружки, не участвовали в хозяйственно-политических кампаниях (табл. 4).

Как видно из табл. 4, проблема носила не единичный, а типичный характер, что подтверждается географическим раз-

бросом примеров по разным районам края на протяжении всего периода 1930-х годов.

Осложняло организационную работу изб-читален отсутствие должного контроля и поддержки со стороны местных органов власти, комсомольских и партийных организаций. Сельсоветы, колхозные правления, райкомы ВЛКСМ и районо часто игнорировали проблемы изб-читален, не реагировали на сигналы селькоров и жалобы населения:

– при избе-читальне нет никаких кружков. <...> Хотя бы комсомольская ячейка позаботилась о молодежи и развернула работу избы-читальни (Рождественский район, село. Шеломки) (Gorohov, 1930: 4);

– изба-читальня стоит на замке, открывается лишь в субботу и в воскресенье. Стенгазета свежим материалом не обновляется. Районо по оживлению работы избы-читальни ничего не сделало (Уярский район, село Восточное) (Prohozhiy, 1937: 4);

– изба-читальня совершенно не работает, избач комсомолец никакой работы с колхозниками не ведет, вся выписывает

Таблица 4. Критика работы избачей в региональной прессе  
Table 4. Criticism of the work of the local press in the regional press

|                                                                |                                                                                                                                                                                                |
|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| с. В-Кужебаре<br>(Каратузский район)                           | «Заведующая избой-читальней мало интересуется культурными запросами молодежи. Ни одного раза не провела читки или беседы» (М-я, 1937: 2)                                                       |
| с. Курбатово<br>(Балахтинский район)                           | «Избач – редкий гость в полеводческих бригадах. Колхозники не имеют возможности заслуженно провести свой досуг – культурно отдохнуть. Массовая работа забыта» (Pagnin, 1935: 3)                |
| д. Усть-Тунгусска<br>(Енисейский район)                        | «Избач совершенно не хочет работать. Колхозники совсем в избу-читальню не ходят, из-за того, что там царит беспорядок» (Bespechnyj..., 1939: 4)                                                |
| д. Григорьево<br>(Ермаковский район)                           | «Изба-читальня больше находится на замке. Избач – редкий гость здесь. Он стал на путь забвения культурно-массовой работы» (Baten'kov, 1937: 2)                                                 |
| д. Ивановка<br>Михайловского<br>сельсовета<br>(Абанский район) | «Изба-читальня всегда на замке, избач (комсорг) совершенно никакой работы с колхозниками не проводит. Сельсовет выписал на 300 рублей литературы, колхозники почти не видели ее» (Р., 1936: 4) |
| д. Алтат<br>(Бирилюсский район)                                | «Избач полезной работы в деревне никакой не проводит, даже очень редко открывает избу-читальню» (Sel'kor, 1936: 2)                                                                             |
| с. Улюкол<br>(Дзержинский район)                               | «Изба-читальня находится на замке. Избач до того обленился, ни на кого не обращает внимания, не хочет ставить спектакли» (Kolhozniki, 1936: 2)                                                 |

мая литература подшивается и находится под замком, колхозники ее не видят. Не мешало бы району и райкому ВЛКСМ обратить внимание на этот вопиющий факт (Абанский район, деревня Заозерновка) (Narahonov, 1937: 4).

Региональные источники свидетельствуют о кризисе низовой общественной инициативы в организации культурно-просветительской работы в сельской местности. Проблемы в работе изб-читален влекли за собой социальные последствия – культурный вакуум в деревне: молодежь и колхозники были лишены возможности организованного досуга, получения информации, участия в просветительских мероприятиях.

В газетах печатались фельетоны и карикатуры, обличающие проблемы работы изб-читален.

В карикатуре художника Айзен в газете 1937 года «На ленинском пути» здание избы-читальни изображено избушкой на курьих ножках с забитыми окнами и пудовым замком на дверях. Карикатуру сопровождает сатирическое стихотворение:

Тут избачи, пожив немножко,  
«Мотают удочки» скорей,  
И вот стоит на курьих ножках  
Изба без окон и дверей (На ленинском  
пути. 1937. № 11. С. 2.) (рис. 1).

В газете «За ударные темпы» Уярского района заметка о плохой работе изб-читален иллюстрирована рисунком Г. Вальк «Хата с краю»: на фоне добротных домов сельских жителей изображено заросшее бурьяном, с заколоченными окнами, покосившееся строение с огромным замком на двери и с надписью «Изба-читальня» (рис. 2).

### Заключение

В условиях Сибири, с ее огромными расстояниями и слабой инфраструктурой, избы-читальни играли особую роль в интеграции удаленных населенных пунктов в общесоюзное пространство. На основе анализа материалов региональных СМИ и архивных материалов 1920–1930-х годов можно выделить несколько аспектов функционирования сибирской избы-читальни в период становления советского государства:

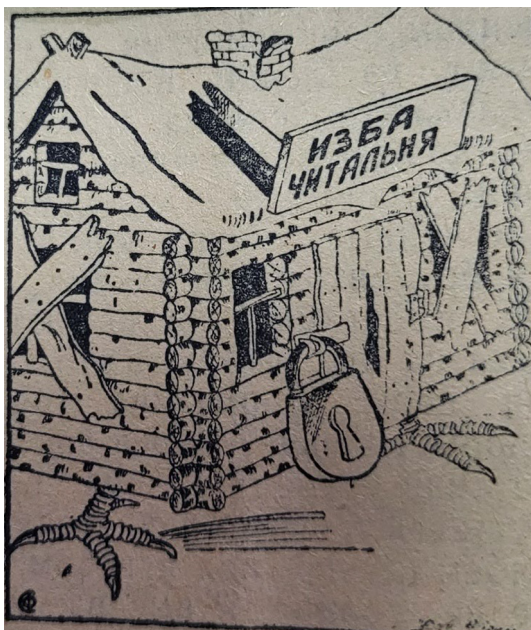


Рис. 1. Карикатура художника Айзен «Изба-читальня» // На ленинском пути. 1937. № 11. С. 2

Fig. 1. Caricature by the artist Aizen «Izba-chital'yea» // On the Leninist Path. 1937. No. 11. P. 2

– изба-читальня выступала не просто просветительским учреждением, а полифункциональным институтом, целенаправленно формировавшим новый тип сознания и советскую идентичность через реструктурирование повседневности сельского жителя;

– изба-читальня становилась пространством, в котором формировался советский символический порядок;

– изба-читальня стала ключевым инструментом конструирования новой социокультурной реальности в советской деревне путем системного замещения традиционных форм досуга (церковные праздники, посиделки) новыми советскими практиками (политико-массовые мероприятия, разъяснительные беседы, лекции, доклады, громкие читки, сельские спектакли, праздники, кружки, кампании).

Обозначенный в исследовании комплекс практик обладает значительным потенциалом для творческого заимствования со-



Рис. 2. Карикатура «Хата с краю» // За ударные темпы. 1939. № 9. С. 4.

Fig. 2. Caricature «The Hut on the Edge» // For Steady Progress. 1939. No. 9. P. 4

временными сельскими библиотеками: это формы коллективного чтения и обсуждения текста, любительские кружки по интересам, тематические вечера, кино- и медиапоказы, выездные мероприятия и работа с маломобильными группами населения. Адаптация этих исторических практик к цифровой среде и нынешним социальным запросам на медиаграмотность, гражданское участие, локальную идентичность позволяет рассматривать опыт изб-читален как ресурс для обновления миссии сельской библиотеки.

Изучение сибирской избы-читальни в контексте просветительских практик советского периода демонстрирует ее роль не только как инструмента государственной политики, но и как живого социального института, способствовавшего модернизации сельской повседневности, расширению кругозора крестьян и формированию новых форм общения и досуга. Особый позитивный опыт, подлежащий трансформации для современных сельских библиотек, заключается в следующих практиках:

– коллективные формы чтения и обсуждения: «громкие читки» газет и книг, диспуты по актуальным темам могут быть адаптированы в формате книжных клубов, дискуссионных вечеров и онлайн-чтений для укрепления локального сообщества;

– разнообразие кружковой работы: агротехнические, художественные, спортивные и познавательные кружки показывают успешный опыт вовлечения разных возрастных и социальных групп; сегодня это могут быть мастер-классы по цифровизации, экологии, краеведению;

– выездная работа: обход дворов избачами для индивидуальной работы трансформируется в социальные проекты библиотек с доставкой книг, выездными лекциями и поддержкой пожилых и мало-мобильных жителей;

– организация событий: изба-читальня как центр локальных торжеств (День урожая, революционные даты) учитывает важность библиотек как организаторов культурных событий, фестивалей, тематических программ для сохранения идентичности села.

Этот опыт подчеркивает универсальную ценность библиотеки как центра коммуникации и самообразования, где просветительство сочетается с эмоциональным вовлечением. Современные сельские библиотеки, интегрируя цифровые инструменты (онлайн-платформы, медиаконтент) с проверенными формами живого общения, могут возродить роль «опорных пунктов культуры», усиливая социальную сплоченность и преемственность в условиях дефицита культурных ресурсов.

### Список литературы / References

- Andankin M. Ozhivilas' rabota pri izbe-chital'ne. In: *Stalinec*, 1937, 15, 4.
- Anpilogov S. Ozhivit' rabotu v izbah-chital'nyah. In: *Za udarnye tempy*, 1939, 9, 4.
- Baten'kov. Zabvenie kul'turnoj raboty. In: *Na leninskom puti*, 1937, 37, 2.
- Bespechnyj izbach. In: *Enisejskaya Pravda*, 1939, 15, 4.
- Bondarenko S. I. Izba-chital'nya kak kommunikacionnoe prostranstvo vlasti i krest'yanstva v gody NEPa (na materialah Zapadnoj Sibiri). In: *Vestnik Altajskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2022, 1(50), 57–62.
- Busygina Z. Kul'turno-massovaya rabota na sele. In: *Enisejskaya Pravda*, 1939, 126, 2.
- Davydova. Uchit'sya rabotat' u Borisovskoj izby-chital'ni. In: *Za udarnye tempy*, 1936, 146, 4.
- Fokin S. Iniciativa izbacha. In: *Enisejskaya Pravda*, 1939, 15, 4.
- G. P. Izba-chital'nya na zamke. In: *Za bol'shevistskie tempy*, 1938, 4, 4.
- Glazunov Tak sorevnuyutsya dubenskie komsomol'cy. In: *Krasnoyarskij komsomolec*, 1936, 37, 3.
- Gorohov G. Nuzhna pomoshch' chital'ne. In: *Vlast' sovetov*, 1930, 107, 4.
- Grishin M. Izbach-agitator. In: *Krasnoyarskij komsomolec*, 1939, 164, 4.
- Harahonov G. Budet li rabotat' po-nastoyashchemu izba-chital'nya. In: *Za bol'shevistskie tempy*, 1937, 10–11, 4.
- Hisamutdinova R. R., Kukaeva D. K. Izby-chital'ni kak centr prosveshcheniya sel'skogo naseleniya Yuzhnoural'skih oblastej v 1930-e gody. In: *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Elektronnyj nauchnyj zhurnal*, 2018, 1 (25), 189–202.
- Isaev A. A. Problemy funkcionirovaniya izb-chitalen na Dal'nem Vostoke SSSR v 1930-e gg. In: *Severnye Arhivy i Ekspedicii*, 2023, 7, 2, 90–98.
- Ivanov. Izba-chital'nya dolzhna rabotat', 1931, 56, 3.
- Izby-chital'ni ne rabotayut. In: *Bol'shevik*, 1938, 71, 2.
- K svetu, znaniyu! In: *Vlast' truda (Minusinsk)*, 1923, 129, 2.
- Kolhozники. Bezdel'nichaet, a zarplatu poluchaet. In: *Dzerzhinec*, 1936, 87, 2.
- Komsomolec. Bol'she vnimaniya rabote izb-chitalen. In: *Socialisticheskij trud*, 1937, 92, 2.

- Kopceva N. P., Zamaraeva Yu. S., Menzhurenko Yu. N. Plakatnoe tvorchestvo D. S. Moora (Orlova): filosofsko-iskusstvovedcheskij analiz. In: *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*, 2024, 17(1), 101–116.
- Kostus'ko. Kogda zhe budet u nas izbach. In: *Za udarnye tempy*, 1938, 39, 4.
- Kravchenko. Po-bol'shevistski vzyalis' za kul'turu, 1935, 8, 4.
- Kryukova A. Interesami molodezhi ne schitayutsya. In: *Bol'shevik*, 1938, 74, 2.
- Kursy izbachej. In: *Krasnoyarskij komsomolec*, 1937, 312, 4.
- Log. P. Obrazcovaya izba-chital'nya. In: *Bol'shevik*, 1939, 73, 2.
- Merenkova N. A., Belyaeva N. E. Organizaciya raboty volostnyh bibliotek i izb-chitalen v uezdah Orlovskoj gubernii v pervye gody sovetskoj vlasti. In: *Bibliotekovedenie*, 2020, 69, 2, 202–214.
- Mihalev P. Zaveduyushchij izboj-chital'nej. In: *Krasnoyarskij komsomolec*, 1938, 129, 4.
- Molodezh'. Gde kul'turno otdohnut'? In: *Socialisticheskij trud*, 1937, 82, 2.
- M-ya. Molodezhi nechem zanyat'sya v izbe-chital'ne. In: *Pogranichnaya pravda*, 1937, 35, 2.
- N-Pokrovskaya izba-chital'nya pustuet. In: *Na leninskom puti*, 1937, 11, 2.
- Ob izbe-chital'ne v kolhoze im. Voroshilova. In: *Za bol'shevistskie tempy*, 1937, 22–23, 4.
- Okladnikov B. Izbe-chital'ne vnimanie obshchestvennosti. In: *Za bol'shevistskie tempy*, 1936, 13, 2.
- Otkrojte izby-chital'ni i kluby. In: *Krasnoyarskij komsomolec*, 1937, 88, 2.
- Pagnin V. Delo, zabytie izbachem. In: *Krasnoyarskij komsomolec*, 1935, 48, 3.
- Pirozhkova T. V. «Fokus, v kotorom skreshchivayutsya interesy i zaprosy krest'yanstva»: izby-chital'ni Krymskoj ASSR v 1920-e gody. In: *Sfera kul'tury*, 2023, 1(11), 69–83.
- Pogodaev A. V Plotbishchenskoj izbe-chital'ne. In: *Enisejskaya Pravda*, 1937, 43, 2.
- Prohozhij. Petyushkin raboty v izbe-chital'ne ne vedet. In: *Za udarnye tempy*, 1937, 7, 4.
- R. Budet li otkryta izba-chital'nya? In: *Za bol'shevistskie tempy*, 1936, 89–90, 4.
- Razov'em bor'bu s t'moj – nevezhestvom. In: *Krasnyj taezhnik*, 1922, 7, 2.
- S. Razvertyvaem massovuyu rabotu. In: *Za bol'shevistskie tempy*, 1936, 100, 2.
- Sel'kor. Pora prosnut'sya izbachu. In: *Golos kolhoznika*, 1936, 33, 2.
- Sel'kor. Zabyli ob izbe-chital'ne. In: *Golos kolhoznika*, 1936, 71, 2.
- A. Shch. Zabyli o kul'turnoj rabote. In: *Enisejskaya Pravda*, 1939, 22, 4.
- Shchagol'chin N. V sel'sovete net izby-chital'ni? In: *Golos kolhoznika*, 1937, 13, 3.
- Shesterikov. Sev i izby-chital'ni. In: *Pogranichnaya pravda*, 1933, 19, 4.
- Soboleva A. N. Izba-chital'nya kak sel'skij kul'turnyj centr v Buryat-Mongol'skoj ASSR v 1920–1930-e gody. In: *Nauchnyj dialog*, 2021, 6, 436–447.
- Sorevnovaniya dvuh izbachej. In: *Za bol'shevistskie tempy*, 1936, 82, 2.
- Speshilova E. V. Deyatel'nost' sel'skih kul'turno-prosvetitel'nyh uchrezhdenij Primor'ya v 1923–1925 gg. In: *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal'nem Vostoke*, 2018, 1(43), 73–77.
- Tiguncova. Budu rabotat' agitatorom. In: *Enisejskaya Pravda*, 1939, 58, 2.
- Uralec. Nasha derevnya i izba-chital'nya. In: *Vlast' truda (Minusinsk)*, 1923, 33, 1.