

Журнал по культурологии и искусствоведению

# Культура и цивилизация

Том 14, № 1А, 2024.

С. 1-348.



---

Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС»

Московская область, г. Ногинск

Journal of Cultural and Art Studies

# Culture and Civilization

January 2024, Volume 14, Issue 1A.

Pages 1-348.



---

ANALITIKA RODIS publishing house

Noginsk, Moscow region

# «Культура и цивилизация»

## Том 14, № 1А, 2024

Выпуски журнала издаются в двух частях: А и В. Периодичность части А – 12 номеров в год. Периодичность части В – 12 номеров в год.

Все статьи, публикуемые в журнале, рецензируются членами редсовета и редколлегии, а также другими ведущими учеными.

**Садохин Александр Петрович**, доктор культурологии (5.10.1), профессор, эксперт в области социально-культурной экспертизы, *Московская коллегия адвокатов* – главный редактор журнала.

**Кургузов Владимир Лукич**, доктор культурологии (5.10.1), профессор, член *Международной комиссии научных исследований культуры народов Центральной и Восточной Европы ЮВ ЮНЕСКО* – заместитель главного редактора.

В журнале публикуются научные статьи, а также сообщения о выходе книг по вопросам теории, истории и практики культуры и искусства. Основной целью журнала является содействие разработке методологии междисциплинарного синтеза знаний о проблемах формирования современной культуры и цивилизаций. Материалы открывают дискуссии по теоретическим и методологическим проблемам в области культурологии и искусствоведения. Журнал пропагандирует идеи антропоцентризма, междисциплинарности и комплексности и способствует распространению результатов фундаментальных и прикладных культурологических и искусствоведческих исследований.

Авторами статей являются культурологи и искусствоведы, ведущие специалисты в области социальных и гуманитарных наук, а также исследователи, работающие над диссертациями по проблемам культуры и искусства. Журнал рассчитан на специалистов в области культуры и искусства, аспирантов и студентов, а также всех, кто интересуется проблемами культуры и цивилизации.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

Журнал «Культура и цивилизация» включен в «**Перечень рецензируемых научных изданий**, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» в соответствии с приказом Минобрнауки России от 25 июля 2014 г. № 793 с изменениями, внесенными приказом Минобрнауки России от 03 июня 2015 г. № 560 (зарегистрирован Министерством юстиции Российской Федерации 25 августа 2014 г., регистрационный № 33863), вступившим в силу 1 декабря 2015 года.

Генеральный директор издательства	Е.А. Лисина
Главный редактор	А.П. Садохин, доктор культурологии (5.10.1)
Заместитель главного редактора	В.Л. Кургузов, доктор культурологии (5.10.1)
Научный редактор и переводчик	А.А. Маркова
Дизайн и верстка	М.А. Пучков
Адрес редакции и издателя	142412, Московская область, Ногинск, ул. Рогожская, 7
Телефоны редакции	+7 (495) 210 0554; +7 985 7689176
E-mail	info@publishing-vak.ru
Сайт	http://www.publishing-vak.ru

Журнал издается с ноября 2011 г.

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77-43671 от 24.01.2011.

**ISSN 2223-5426.**

**Учредитель и издатель: Общество с ограниченной ответственностью «АНАЛИТИКА РОДИС».**

Индекс по Каталогу периодики «Урал-Пресс»: **42949** «Культура и цивилизация».

Цена договорная. Печ. л. 45,25. Формат 60x90/8.

Дата выхода в свет: 30.12.2024.

Печать офсетная. Бумага офсетная. Периодичность: 12 раз в год. Тираж 1000 экз. Заказ № 7526.

Отпечатано в типографии «Книга по Требованию». 127918, Москва, Сушевский вал, 49.

# "Culture and Civilization"

## January 2024, Volume 14, Issue 1A

The issues of the journal are published in two parts: A and B. The publication frequency of part A is 12 times a year. The frequency of part B is 12 times per year.

All articles published in the journal are reviewed by the members of the editorial board and editorial staff as well as by other leading scientists.

**Sadokhin Aleksandr Petrovich**, Doctor of Culturology (5.10.1), Professor, expert in socio-cultural expertise, *Moscow Bar Association* – editor-in-chief.

**Kurguzov Vladimir Lukich**, Doctor of Culturology (5.10.1), Professor, Member of the *International Commission for Scientific Research of Culture of the Peoples of Central and Eastern Europe IOV UNESCO* – deputy chief editor.

The journal publishes articles and information about books on the theory, history and practice of culture and art. The main purpose of the journal is to contribute to the development of the methodology of an interdisciplinary synthesis of knowledge of the formation of modern culture and civilizations. The materials stimulate discussions on theoretical and methodological problems in the field of cultural studies and art history. The journal promotes the ideas of anthropocentrism, interdisciplinarity and complexity and contributes to the dissemination of the findings of theoretical and applied cultural and art research.

The articles are written by cultural specialists and art historians, leading experts in the field of social sciences and the humanities, researchers working on dissertations devoted to the problems of culture and art. The journal is designed for specialists in the field of culture and art, students and postgraduate students, as well as all people interested in the problems of culture and civilization.

The views and opinions of the publisher do not necessarily coincide with those of the authors.

The journal "Culture and Civilization" ("*Kul'tura i tsivilizatsiya*") was included in the "**List of the peer-reviewed scientific journals**, in which the major scientific results of dissertations for obtaining Candidate of Sciences and Doctor of Sciences degrees should be published" in accordance with Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation No. 793 of July 25, 2014 (as amended by Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation No. 560 of June 3, 2015 that was registered by the Ministry of Justice of the Russian Federation on August 25, 2014 (registration No. 33863) and entered into force on December 1, 2015).

CEO of the publishing house	E.A. Lisina
Editor-in-chief	A.P. Sadokhin, Doctor of Culturology (5.10.1)
Deputy editor-in-chief	V.L. Kurguzov, Doctor of Culturology (5.10.1)
Science editor and translator	A.A. Markova
Styling and make-up	M.A. Puchkov
Address of the Publisher and the Editorial Board	P.O. Box 142412, 7 Rogozhskaya str., Noginsk, Moscow region, Russian Federation
Phones of the Editorial Board	+7 (495) 210 0554; +7 985 7689176
E-mail	info@publishing-vak.ru
Website	http://www.publishing-vak.ru

The journal is issued since November 2011.

The publication is registered by Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecom, Information Technologies and Mass Communications (ROSKOMNADZOR).

Mass media registration certificate:

PI No. FS77-43671 of 24.01.2011.

**ISSN 2223-5426.**

**Founder and Publisher: Limited liability company "ANALITIKA RODIS".**

Subscription index of the catalog of periodicals "Ural-Press": **42949** "Culture and Civilization".

Contract price. 45.25 printed sheets. Format 60x90/8.

Date of release: 30.12.2024.

Offset printing. Offset paper. Periodicity: 12 issues per year. Circulation 1,000 issues. Order No. 7526.

Printed from make-up page in the "Kniga po Trebovaniyu" printing house.

P.O. Box 127918, 49 Sushchevskii val, Moscow, Russian Federation.

# Редакционный совет

## по направлению: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

**Варакина Галина Владиславовна** – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры общего и славянского искусствознания, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство).

**Кондаков Игорь Вадимович** – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ); ведущий научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания (ГИИ).

**Костина Анна Владимировна** – доктор философских наук, доктор культурологии, профессор, проректор по научной, воспитательной и международной деятельности, Московский гуманитарный университет; директор Института фундаментальных и прикладных исследований.

**Кургузов Владимир Лукич** – заместитель главного редактора, доктор культурологии, профессор, член Международной комиссии научных исследований культуры народов Центральной и Восточной Европы IOV ЮНЕСКО.

**Ляпкина Татьяна Федоровна** – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности, Арктический государственный институт культуры и искусств.

**Петухов Валерий Борисович** – доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой истории и культуры, Ульяновский государственный технический университет.

**Рыжов Юрий Владимирович** – доктор культурологии, доцент, доцент кафедры теоретических основ радиотехники, Институт радиотехнических систем и управления, Южный федеральный университет.

**Садохин Александр Петрович** – главный редактор журнала, доктор культурологии, профессор, эксперт в области социально-культурной экспертизы, Московская коллегия адвокатов.

**Санжеева Лариса Васильевна** – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры этнокультурологии, институт народов Севера, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.

**Серов Николай Викторович** – доктор культурологии, профессор.

## по направлению: 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства)

**Бурганова Мария Александровна** – доктор искусствоведения, профессор, завкафедрой «Монументально-декоративная скульптура», действительный член Российской академии художеств, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова.

**Килимник Евгений Витальевич** – доктор искусствоведения, доцент, профессор, Уральский юридический институт Министерства внутренних дел Российской Федерации.

**Лаврентьев Александр Николаевич** – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной работе, Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова.

# Редакционная коллегия

(кандидаты наук, кандидаты и доктора наук непрофильных специальностей журнала)

**Бурлина Елена Яковлевна** – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры философии и культурологии, Самарский государственный медицинский университет.

**Докучаев Илья Игоревич** – доктор философских наук, профессор по кафедре философии, заведующий кафедрой Онтологии и теории познания, Санкт-Петербургский государственный университет, профессор Российской академии образования.

**Керимов Александр Джангирович** – доктор юридических наук, профессор, член Экспертного совета при Уполномоченном по правам человека в РФ, главный научный сотрудник Института государства и права Российской академии наук.

# Editorial Board

## 5.10.1. Theory and history of culture, art

**Varakina Galina Vladislavovna** – Doctor of Culturology, Associate Professor, Professor of the Department of General and Slavic Art History, Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art) (Russia).

**Kondakov Igor' Vadimovich** – Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for The Humanities; Leading Researcher of the Sector of Artistic Problems of Mass Media, State Institute of Art Studies (Russia).

**Kostina Anna Vladimirovna** – Doctor of Philosophy, Doctor of Culturology, Professor, Vice-Rector for Scientific, Educational and International Affairs, Moscow University for the Humanities; Director of the Institute of Fundamental and Applied Research (Russia).

**Kurguzov Vladimir Lukich** – Deputy Chief Editor, Doctor of Culturology, Professor, Member of the International Commission for Scientific Research of Culture of the Peoples of Central and Eastern Europe IOV UNESCO (Russia).

**Lyapkina Tat'yana Fedorovna** – Doctor of Culturology, Associate Professor, Professor of the Department of Cultural Studies and Socio-Cultural Activities, Arctic State Institute of Culture and Arts (Russia).

**Petukhov Valerii Borisovich** – Doctor of Culturology, Associate Professor, Head of the Department of History and Culture, Ulyanovsk State Technical University (Russia).

**Ryzhov Yurii Vladimirovich** – Doctor of Culturology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theoretical Foundations of Radio Engineering, Institute of Radio Engineering Systems and Control, Southern Federal University (Russia).

**Sadokhin Aleksandr Petrovich** – Journal's Chief Editor, Doctor of Culturology, Professor, Expert in socio-cultural expertise, Moscow Bar Association (Russia).

**Sanzheeva Larisa Vasil'evna** – Doctor of Culturology, Associate Professor, Professor of the Department of Ethnoculturology, Institute of the Peoples of the North, The Herzen State Pedagogical University of Russia (Russia).

**Serov Nikolai Viktorovich** – Doctor of Culturology, Professor (Russia).

## 5.10.3. Types of art (with the indication of a particular art)

**Burganova Mariya Aleksandrovna** – Doctor of Art History, Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture, Stroganov Russian State University of Art and Industry (Russia).

**Kilimnik Evgenii Vital'evich** – Doctor of Art History, Associate Professor, Professor, Ural Law Institute of the Ministry of Internal Affairs of the Russian Federation (Russia).

**Lavrent'ev Aleksandr Nikolaevich** – Doctor of Art History, Professor, Vice-Rector for Scientific and International Affairs, Stroganov Russian State University of Art and Industry (Russia).

# Editorial Board

## (PhDs, Doctors of Sciences in the Journal's Non-Major Specialties)

**Burlina Elena Yakovlevna** – Doctor of Philosophy, PhD in Art History, Professor, Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies, Samara State Medical University (Russia).

**Dokuchaev Il'ya Igorevich** – Doctor of Philosophy, Professor at the Department of Philosophy, Head of the Department of Ontology and Theory of Knowledge, Saint Petersburg State University, Professor of the Russian Academy of Education (Russia).

**Kerimov Aleksandr Dzhangirovich** – Doctor of Law, Professor, Member of the Human Rights Ombudsman's Expert Council, Chief Scientific Officer of the Institute of State and Law of the Russian Academy of Sciences (Russia).

# Содержание

## *Теория и история культуры, искусства*

<b>Белякова Ирина Геннадиевна</b> Межкультурная коммуникация в современных условиях интернационализации высшего образования.....	7
<b>Бургасенков Алексей Николаевич</b> Культурфилософия женской власти в исторической России.....	16
<b>Генова Нина Михайловна</b> <b>Стебляк Виктор Вадимович</b> <b>Янцен Антонина Александровна</b> Создание социокультурного кластера: на примере проекта «Омск деревянный».....	25
<b>Долматова Анна Анатольевна</b> Актуальные проблемы развития современного дизайна.....	32
<b>Калинина Юлия Александровна</b> Познание музыкальной культуры: от истоков отечественного музыкознания к культурологическому моделированию.....	43
<b>Костин Алексей Валерьевич</b> Влияние научно-технических достижений на дизайн вокзальных пространств.....	52
<b>Лол Цзиня</b> Интерпретация текста в вокальных произведениях Сянь Синхая: взаимосвязь музыки и смысла слов.....	64
<b>Ма Кэмин</b> <b>Цюй Чао</b> Роль классической музыки в развитии когнитивных способностей учащихся.....	69
<b>Марушкина Надежда Сергеевна</b> <b>Щелокова Наталия Вячеславовна</b> Кулинарная дипломатия и ее роль в контексте политических взаимоотношений России и Африки.....	81
<b>Панкратова Александра Владимировна</b> Метамодернизм как новая парадигма в дизайне.....	87
<b>Сунь Сычэнь</b> Романсы Аренского на стихи М.Ю. Лермонтова.....	94
<b>Тан Хайтянь</b> Влияние теории Кандинского на китайское искусство в начале 20 века.....	102
<b>Тань Сичжу</b> Влияние культуры и искусства на развитие общества.....	110
<b>Шералиева Санира</b> Балетная хореография в системе межкультурной коммуникации.....	118
<b>Шукунда Сергей Захарьевич</b> <b>Энгель Елена Игоревна</b> “Woke”-культура и ее язык “wokespeak”.....	124
<b>Гуань Синь</b> Эстетические особенности западной и китайской музыки.....	135
<b>Дан Мэнцзе</b> Традиции и инновации в музыкальном образовании Китая.....	141

<b>Лю Тяньцин</b>	Исследование пластических искусств четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян .....	147
<b>Ян Тао</b>		
<b>Митасова Светлана Алексеевна</b>	Культурно-художественные особенности резьбы по кирпичу ворот храма предков Шу Гуаньюй в Хуэйчжоу .....	154
<b>Камедина Людмила Васильевна</b>		
<b>Панина Мария Евгеньевна</b>	Текст поздравления в системе китайской традиционной культуры: аспекты межкультурной коммуникации .....	163
<b>Муштей Надежда Анатольевна</b>	Постмодернистские принципы формообразования contemporary jewelry .....	174
<b>Панкратова Александра Владимировна</b>	Трансформация функции дизайна: от сигнификации к симуляции .....	186
<b>Цай Сыбэй</b>	Краткий анализ музыкальной техники исполнения китайской фортепианной музыки.....	193
<b>Цай Сыбэй</b>	Краткий анализ слияния современного китайского фортепианного искусства и традиционной синьцзянской танцевальной музыки .....	204
<b>Ян Янькунь</b>	Художественное образование: дуальность цифрового и контактного обучения .....	215
<b>Заварзина Наталья Александровна</b>	Феномен вокальных циклов в творчестве зарубежных композиторов-романтиков: аспекты подготовки будущих артистов-вокалистов .....	222
<b>Суслов Роман Андреевич</b>	Памятники культового зодчества в культурно-историческом пространстве Санкт-Петербурга XX в. ....	229
<b>Виды искусства (с указанием конкретного искусства)</b>		
<b>Ду Лихуа</b>	Художественное выражение современной китайской масляной живописи .....	238
<b>Груздев Михаил Александрович</b>	Применение системы Б. Брехта при работе над постановкой с актерами-подростками.....	246
<b>Рожников Александр Александрович</b>		
<b>Рожникова Екатерина Александровна</b>	Становление и развитие городской скульптуры .....	257
<b>Жу Пань пань</b>	Музыкальная интерпретация литературных образов в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама».....	265
<b>Щербелева Мария Владиславовна</b>		
<b>Исаакова Анастасия Андреевна</b>		
<b>Миньков Иван Вадимович</b>		
<b>Марченко Марина Николаевна</b>	Потенциал использования традиционных славянских орнаментальных мотивов для развития современного графического дизайна .....	272
<b>Яковлева Светлана Анатольевна</b>		
<b>Ян Цзин</b>	Реалистическая живопись провинции Хэйлунцзян в художественной культуре Китая в период с 1949 по 1977 г. ....	281



<b>Монахова Анна Сергеевна</b> <b>Кинёва Лариса Анатольевна</b> Пейзажная живопись в творчестве уральских художников конца 1950-х – 1960-х. гг. ....	293
<b>Баранов Николай Иосифович</b> <b>Перлин Петр Валерьевич</b> <b>Эргардт Елена Гаррьевна</b> Китайский стиль в русской усадебной культуре XVIII века.....	305
<b>Дэн Цзыюэ</b> Конфуцианская философия музыки позднего Бетховена на примере его последней сонаты для фортепиано .....	317
<b>Чжан Чао</b> Анализ искусства мягкой скульптуры волокнистого материала.....	331
<b>Ци Цзяньли</b> <b>Ли Шань</b> Важность вариаций в развитии китайского фортепиано .....	341

# Contents

## *Theory and history of culture, art*

### **Irina G. Belyakova**

- Intercultural Communication in Modern Conditions of the Higher Education  
Internationalization ..... 7

### **Aleksei N. Burtasenkov**

- Cultural philosophy of women's power in historical Russia ..... 16

### **Nina M. Genova**

### **Viktor V. Steblyak**

### **Antonina A. Yantsen**

- Creation of a sociocultural cluster: using the example of the Wooden Omsk project ..... 25

### **Anna A. Dolmatova**

- Actual problems of the development of modern design ..... 32

### **Yuliya A. Kalinina**

- Cognition of musical culture: from the origins of domestic musicology to cultural modeling ..... 43

### **Aleksei V. Kostin**

- The influence of scientific and technical achievements on the design of railway station spaces ..... 52

### **Lol Czinya**

- Interpretation of text in Xian Xinghai's vocal works: The relationship between music and the meaning of words ..... 64

### **Ma Kemin**

### **Qu Chao**

- The role of classical music in developing students' cognitive abilities ..... 69

### **Nadezhda S. Marushkina**

### **Nataliya V. Shchelokova**

- Culinary Diplomacy and its role in political relationships between Russia and Africa ..... 81

### **Aleksandra V. Pankratova**

- Metamodernism as a new paradigm in design ..... 87

### **Sun Sichen**

- Romances by Arensky to poems by M. Yu. Lermontov ..... 94

### **Tang Haitian**

- Influence of Kandinsky's theory on Chinese art in the early 20th century ..... 102

### **Tan Xizhu**

- The influence of culture and art on the development of society ..... 110

### **Sanira Sheralieva**

- Ballet choreography in the system of intercultural communication ..... 118

### **Sergei Z. Shukunda**

### **Elena I. Engel'**

- "Woke" culture and "wokespeak" ..... 124

### **Guan Xin**

- Aesthetic features of Western and Chinese music ..... 135

### **Dan Mengjie**

- Traditions and innovations in music education in China ..... 141

### **Liu Tianqing**

- A study of the plastic arts of four small ethnic groups in the Heilongjiang River basin ..... 147

<b>Yang Tao</b>	
<b>Svetlana A. Mitsova</b>	
Cultural and Artistic Features of the Shu Guangyu Ancestral Temple Gate Brick Carving in Huizhou .....	154
<b>Lyudmila V. Kamedina</b>	
<b>Mariya E. Panina</b>	
Text of congratulations in the system of Chinese traditional culture: aspects of intercultural communication .....	163
<b>Nadezhda A. Mushtei</b>	
Postmodern principles of shaping contemporary jewelry .....	174
<b>Aleksandra V. Pankratova</b>	
Transformation of the design function: from signification to simulation .....	186
<b>Cai Sibe</b>	
A brief analysis of the musical technique of performing Chinese piano music .....	193
<b>Cai Sibe</b>	
A brief analysis of the fusion of modern Chinese piano art and traditional Xinjiang dance music .....	204
<b>Yang Yankun</b>	
Art education: the duality of digital and contact learning .....	215
<b>Natal'ya A. Zavarzina</b>	
The phenomenon of vocal cycles in the works of foreign romantic composers: aspects of training future vocal artists .....	222
<b>Roman A. Suslov</b>	
Monuments of cult architecture in the cultural and historical space of St. Petersburg of the XX century .....	229
<b><i>Types of art (with the indication of a particular art)</i></b>	
<b>Du Lihua</b>	
Artistic expression of modern Chinese oil painting .....	238
<b>Mikhail A. Gruzdev</b>	
The use of the B. Brecht system when working on a production with teenage actors .....	246
<b>Aleksandr A. Rozhnikov</b>	
<b>Ekaterina A. Rozhnikova</b>	
Formation and development of urban sculpture .....	257
<b>Ru Pan pan</b>	
Musical interpretation of literary images in P. I. Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades" .....	265
<b>Mariya V. Shcherbeleva</b>	
<b>Anastasiya A. Isaakova</b>	
<b>Ivan V. Min'kov</b>	
<b>Marina N. Marchenko</b>	
The potential of using traditional Slavic ornamental motifs for the development of modern graphic design .....	272
<b>Svetlana A. Yakovleva</b>	
<b>Yang Jing</b>	
Realistic painting of Heilongjiang Province in the Chinese art culture from 1949 to 1977 .....	281
<b>Anna S. Monakhova</b>	
<b>Larisa A. Kineva</b>	
Landscape painting in the works of Ural artists of the late 1950s – 1960s .....	293

<b>Nikolai I. Baranov</b>	
<b>Petr V. Perlin</b>	
<b>Elena G. Ergardt</b>	
Chinese style in Russian estate culture of the 18th century .....	305
<b>Deng Ziyue</b>	
Confucian philosophy of music of the late Beethoven using the example of his last piano sonata.....	317
<b>Zhang Chao</b>	
Analysis of the art of soft sculpture of fibrous material .....	331
<b>Qi Jianli</b>	
<b>Li Shan</b>	
The importance of variations in the development of Chinese piano .....	341

УДК 37.013

DOI: 10.34670/AR.2024.88.70.001

## Межкультурная коммуникация в современных условиях интернационализации высшего образования

**Белякова Ирина Геннадиевна**

Доктор культурологии,  
завкафедрой языковой подготовки кадров государственного управления,  
Российская академия народного хозяйства и государственной службы  
при Президенте Российской Федерации,  
119571, Российская Федерация, Москва, пр. Вернадского, 82;  
e-mail: ig.belyakova@igsu.ru

### Аннотация

Статья посвящена обсуждению проблем межкультурной коммуникации в условиях современного академического сообщества. Автор выдвигает и обосновывает тезис о необходимости адаптации существующих моделей и практик, а также выработки новых подходов к формированию межкультурной компетентности в условиях интернационализации высшего образования. В статье рассматриваются ключевые понятия теории межкультурной коммуникации, такие как коммуникация, культура, культурные ценности. В своем исследовании автор опирается на то, что университетское сообщество представляет собой долговременное объединение индивидов, требующее формирования устойчивых моделей общения. Автор приходит к выводу, что для успешной интеграции иностранных студентов в образовательную, культурно-воспитательную и внеучебную деятельность университета необходимо сочетание интерактивных и традиционных методов обучения, многоязычных мультимедийных технических и информационных средств обучения.

### Для цитирования в научных исследованиях

Белякова И.Г. Межкультурная коммуникация в современных условиях интернационализации высшего образования // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 7-15. DOI: 10.34670/AR.2024.88.70.001

### Ключевые слова

Межкультурная коммуникация, культура, интернационализация высшего образования, образовательная среда, межкультурная компетентность, интеграция.

---

## Введение

Рассмотрение проблем межкультурной коммуникации позволяет в глобальном масштабе обрисовать тенденции взаимодействия различных социальных групп, так как именно коммуникативные аспекты взаимодействия представляют собой различные стороны социальной коммуникации, обеспечивающей само существование и трансформации человеческих отношений в рамках новых ресурсов и каналов передачи информационного контента.

Одной из важных целей изучения проблем межкультурной коммуникации в современном мире все также остается понимание того, как представители разных стран и культур сотрудничают и воспринимают окружающий мир, каким образом происходит осознание коммуникантами социальных норм «чужой» культуры, что создает условия для их успешной аккультурации, и способствует развитию современной, открытой к сотрудничеству мультикультурной личности. Интерес к этой проблеме обуславливает и присутствие целого набора терминов таких как мульти культура, транс культура, мета культура, которые трактуются разными исследователями неоднозначно.

К тому же, стремительные коммуникационные и информационно-технологические преобразования в современном обществе вовлекают в непосредственное и в опосредованное общение миллионы индивидов различных этнокультурных, социальных, профессиональных групп и возрастных групп [Chen, Starosta, 2000, 4]. Поэтому, обсуждение и интерпретационные оценки эффективности межкультурной коммуникации как глобального процесса в целом, а также главных задач межкультурного общения во всех социальных группах и на всех иерархических уровнях, в том числе в сфере профессионального общения, остается, по нашему убеждению, чрезвычайно актуальной.

## Обсуждение

Как уже было отмечено во введении, дефиниция межкультурной коммуникации варьирует у различных исследователей. Если одни определяют ее как межличностное взаимодействие между членами различных групп, отличающихся друг от друга общими знаниями и лингвистическими формами поведения [Charles, 2007, 265], то другие дефиниции представляют межкультурную коммуникацию как динамичный процесс взаимодействия, передачи и обмена культурных ценностей и особенностей, то есть процесс взаимодействия различных культур, который все более подвержен влиянию информационных и коммуникационных технологий [Vertovec, Cohen, 2002, 1030]. Что предполагает этот процесс? Согласно многим экспертам в области межкультурной коммуникации, это прежде всего способность участников коммуникации предвидеть ожидания и оценки от иных в культурном отношении партнеров и приспособить свой коммуникационный стиль к их коммуникативным запросам. Сам процесс межкультурной коммуникации возникает при получении и обработки «запроса» из иной культуры. Так, американские ученые П. Самовар и Р. Портер говорят о межкультурной коммуникации как об общении между людьми, чьи культурные восприятия и символичные системы до такой степени разнятся, чтобы изменить сам акт коммуникации [Samovar, Porter, 2004, 25].

Коммуникация в любой организации, связанной с профессиональными интересами, может быть определена как эволюционный, зависимый от культурных особенностей процесс

совместной обработки информации и создания эффективных моделей поведения, нацеленных на достижение профессиональных целей в этой среде, при этом культурные различия представляются как некий накопительный «депозит» знаний, опыта, смыслов, верований и отношений. Именно культурные свойства детерминируют то, как индивиды самовыражаются во время межкультурной коммуникации, как решают поставленные задачи, думают и взаимодействуют друг с другом [Hall, 1976, 43].

Процессы глобализации, включающие в себя технологические и информационные трансформации, повлияли на экономику, политику, культуру, образование, кардинально изменив жизнь всех слоев общества, безусловно повлияв и на формы, способы, средства межкультурной коммуникации [Chen, Starosta, 2000, 8]. Новые медийные технологии представляют основную силу, ускоряющую процессы глобализации в человеческом обществе, которая привела к трансформации всех аспектов общества. Например, с социальных и культурных позиций, глобализация изменила восприятие того, что есть сообщество, по-новому определила значение культурной идентичности и гражданского общества и потребовала от нас новый способ межкультурной коммуникации [Белякова, 2017, 5].

При этом основная цель межкультурной коммуникации – достижение понимания, осталась по-прежнему актуальной. Однако, путь к пониманию очень сложен и зачастую наталкивается на барьеры и препятствия. Разнообразные по этнокультурному составу сообщества индивидов, объединенные на основе профессиональной или образовательной деятельности, представляют собой уникальные вызовы для эффективной коммуникации, так как их участники обладают различными системами ценностей, целями и стилями коммуникации, и эти различия могут приводить к срыву коммуникации и конфликтам [Weick, Ashford, 2003, 335].

Любое поликультурное сообщество индивидов, в том числе образовательная среда представляет собой своеобразный калейдоскоп из различных культур, именно их притяжение и отталкивание приводит к взаимодействию либо к возникновению препятствий на пути эффективной межкультурной коммуникации. Поэтому в нашем исследовании мы не можем обойти вниманием те концепты в дефинициях понятия культура, которые можно имплицитно для образовательной среды. В частности, мы будем отталкиваться от положений, высказанных учеными С. Гарча и Л. Доминигес:

Культура предоставляет нам своеобразные линзы, через которые мы рассматриваем мир; она включает в себя общие ценности, убеждения, идеалы и предположения о жизни, которые руководят нашим поведением. Однако, именно контекст среды оказывает влияние на то, что некоторые ценности и модели поведения индивидов становятся более выраженными, а некоторые, наоборот, отвергаются и исчезают.

Отличительной чертой культурных ценностей является то, что они по сути разделяются членами группы или сообщества, а не отражают индивидуальные убеждения отдельных членов. Поскольку не все члены сообщества привержены этим убеждениям, они являются групповыми тенденциями или «экологическими корреляциями»

Культурные ценности постоянны, хотя индивиды, приверженные им, не всегда демонстрируют это явно и постоянно.

Культура – это динамическое явление, подверженное изменениям во времени и в смене поколений. Модели группового мышления и поведения, передающиеся по наследству, несут в себе элементы адаптации, обеспечивающие выживание группы. В контексте процессов иммиграции или разнообразных по этнокультурному набору сообществах, многие из этих адаптационных моделей проявляются в аккультурации.

Культурные ценности моделируют человеческое поведение в непривычных для них окружениях; они снабжают их сценариями выбора моделей поведения и реакций, подходящих, с их точки зрения, для этих окружений.

Культура формирует основу для детского опыта, через который дети социализируются в дальнейшем и адаптируются к нормам, ценностям и традициям их культурной группы. Думаем, что определение понятия социализации, данное Брислином в 2000 году, как нельзя лучше отражает конечную цель этого процесса. Социализация определялась им как процесс становления уважаемых членов сообщества.

В образовательных контекстах (формальных и неформальных) культура воздействует на сами общие ценности, которым должны быть обучены дети, а также на то, каким образом и кем должно проводиться это обучение [Garcha, Dominguez, 1997, 630].

Используя этот взгляд на определение культуры, мы можем говорить о конкретных методиках и практиках, которые отражают наш подход к созданию эффективных образовательных сред, наиболее приспособленных к различным социокультурным и языковым особенностям студентов.

Исследователи по-разному классифицируют трудности, возникающие в межкультурном общении в мультикультурных сообществах. Интересным, с нашей точки зрения, является структуризация барьеров межкультурного общения, согласно которой представлены четыре основных вызова для осуществления эффективного межкультурного общения, среди них: соотношение прямого и опосредованного общения, языковая беглость и акценты, различные отношения к иерархии и управлению, и, наконец, противоречащие друг другу нормы по принятию решений [Laungani, 2007, 82]. При этом прямая коммуникация предполагает двухстороннее эффективное общение со свободой своих мнений, убеждений, оценок в стремлении понять партнеров и быть понятым самому. Непрямая, опосредованная коммуникация или «псевдокоммуникация» демонстрирует уход от межличностного общения за счет страха быть неправильно понятыми в сторону обезличенного общения с применением обезличенных языковых структур, клише и т.п. В продолжение вышесказанного специалисты говорят о «блоках», иными словами препятствиях в межкультурной коммуникации. Среди них: 1) необоснованное предположение схожести, то есть отрицание различий у партнеров по коммуникации; 2) лингвистические различия; 3) интерпретационные ошибки невербального поведения; 4) пресуппозиции и стереотипизация партнеров по общению; 5) стремление оценивать поведение партнеров; 6) высокая степень тревожности, по сути стресс в процессе межкультурного общения, ведущего к непониманию, необоснованному благодушию или, наоборот, агрессии, и, как вариант, к полному отказу от коммуникации. Последний компонент, по мнению некоторых исследователей, усиливает действие пяти остальных [Lewis, 2006, 65].

Подчеркнем, что в данном исследовании мы заинтересованы в изучении тех компонентов, которые наиболее ярко проявляются в образовательной среде, потому что это сообщество индивидов существенно отличается от многонациональной компании. Начнем с того, что это прежде всего коллектив молодежи с одной стороны и преподавательского корпуса, который тоже многонационален, но представлен более широко с точки зрения возрастных групп. Далее, отметим, что академическое сообщество – это длительное по времени объединение, которое требует наличия устойчивых к различным внешним и внутренним вызовам и стабильных долгосрочных моделей поведения. И, наконец, эффективность межкультурного общения определяется целями и задачами совместной деятельности, а в данном случае речь идет о формировании у студентов необходимых профессиональных компетенций, включающих в себя



выработку соответствующих умений и навыков, предусмотренных ФГОС.

Подчеркнем также, что любая монокультурная среда воспитывает своих членов прежде всего как приверженцев своей собственной культуры, и такое понятие как этноцентризм приобретает как положительное внутри одной культуры, так и отрицательное при межкультурном общении звучание. Этноцентризм сам по себе является естественным явлением, так как все культуры в некоторой степени этноцентричны, однако, в мультикультурных сообществах и коллективах он может привести к коммуникационным разрывам в связи с тем, что он предоставляет индивиду ограниченный набор моделей мышления и поведения.

Что же происходит внутри отдельно взятого высшего учебного образовательного заведения в условиях интернационализации? С целью успешной интеграции иностранных студентов в учебно-образовательную, культурно-воспитательную, внеучебную деятельность вуза, необходимо внедрить грамотное сочетание интерактивных и традиционных методов обучения, адаптированных к учебным группам с международным составом студентов, а также многоязычных мультимедийных технических и информационных средств обучения. Эти методы предполагают активные взаимодействия преподавателя со студентами и студентов между собой при комфортных условиях обучения для иностранных студентов, снимающие стрессовые ситуации при продуктивной коммуникативной состоятельности, что позволяет им овладевать прописанными ФГОС ВО общекультурными и профессиональными компетенциями.

Разные исследователи по-разному классифицируют и выделяют преимущества интерактивных методов, в частности Т.С. Панина и Л.Н. Вавилова подразделяют интерактивные методы на дискуссионные, такие как, к примеру, диалог, групповая дискуссия, игровые, в том числе деловые и ролевые игры, например, коммуникативные и сенситивные тренинги [Nth-Минасова, 2000, 215]. Ю.В. Гуцин, например, выделяет дискуссию, кейс-технологии, игру, тренинг, проект и портфолио как эффективные интерактивные методы обучения в высшей школе [Гуцин, 2012, 4].

Все вышеперечисленные практики применимы и актуальны при интернационализации обучения. При адаптации интерактивных методов к использованию в таких учебных группах можно применить следующую схему: дискуссионные методы (дискуссию, панельную дискуссию, круглый стол, мозговой штурм (брейнсторминг)); игровые методы (деловую, ролевую); проектные методы; методы моделирования (например, моделирование практической ситуации); метод кейсов; тренинговые методы; метод портфолио (портфолио документов, тематическое портфолио и др.) и, конечно, мастер-классы. В этой связи отметим важность и актуальность применения методики смешанного обучения, набравшего большую популярность в последние годы, как наиболее подходящего инструмента для практической работы в университетских группах с разнородным этническим составом. Включение в традиционный формат учебного процесса различных интерактивных элементов делает работу разнообразной, интересной, и в конечном счете эффективной.

На наш взгляд, проектная методика, как один из элементов интерактивного обучения и как самостоятельный блок, также показала отличные результаты для организации дальнейшей совместной синхронной работы студентов, например, для составления совместного документа, такого как повестка дня конференции, проект договора по результатам обсуждения, и других. Важность такой деятельности для повышения мотивации к межкультурному общению в интернациональной по составу группе трудно переоценить. Заинтересованность и мотивированность студентов при такой деятельности может быть значительно большей, так как при общении на онлайн-форумах у них сформировалась своя оценочная позиция по

обсуждаемым вопросам, которую они будут более активно представлять, при этом пользуясь более широким набором языковых средств: грамматическими структурами, лексическими единицами и стилистическими приемами [Белякова, Беляков, 2023, 136].

Заметим, что интерактивная форма обучения в группе с международным составом невозможна без сформированной межкультурной компетентности, на основе эмпатии и толерантности по отношению к сокурсникам, а также языковых и учебно-исследовательских поведенческих моделей. В процессе обучения на неродном языке у иностранных студентов формируются те уровни межкультурной и языковой компетентности, которые позволят им в дальнейшем вступать в полноценное профессиональное межкультурное общение на русском языке. Отметим, что у российских студентов как участников этого процесса в международных учебных группах происходит формирование общей и профессиональной межкультурной компетенции на родном языке за счет общения с одногруппниками, и одновременно формируется языковая компетенция во время занятий на иностранном языке. Мы можем говорить о разных векторах в процессе формирования межкультурной компетенции у иностранных и российских студентов, но очевидно, что и для тех, и для других постижение универсальных ценностей иной культуры происходит органичнее при совместном обучении. Более того, при такой организации процесса обучения межкультурная компетенция не является просто дополнением к общекультурным и профессиональным компетенциям, а добавляет им международное измерение, расширяя до общих межкультурных и профессиональных межкультурных компетенций.

В стенах Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ мы, опираясь на лучший зарубежный и отечественный опыт, разрабатываем новые технологии и приемы в рамках существующих методик обучения профессиональному иностранному языку, иностранному языку для специальных целей с учетом групп с интернациональным составом, в частности, были составлены гибкие курсы для освоения дисциплины иностранный язык в сфере профессионального общения для бакалавриата и магистратуры. Основная цель – достижение необходимых умений и навыков, в том числе, гибких навыков, для формирования предусмотренных компетенций и согласно рабочим программам дисциплин, подготовленных нашими преподавателями.

Отметим особо применение кейс-технологии при применении различных учебно-методических комплексов, как отечественных, так и зарубежных. Каждый кейс представляет собой реальную ситуацию в бизнесе; но, одновременно, это – образовательная ситуация и конкретные задачи, которые ставятся перед студентами: преодолеть языковые трудности при чтении текста, выделить основную идею, сформулировать проблему, определить возможные пути решения проблемы, сформулировать возможные риски, определить алгоритм принятия решения. Как результат, студенты должны выйти на алгоритм, развивающий умение анализировать и прогнозировать, способность мыслить нестандартно, искать пути выхода из сложившейся ситуации. Студенты самостоятельно определяют тему текста в ходе просмотрового чтения и формулируют проблемы. Незнакомые лексические единицы понимаются в контексте путем языковой догадки либо самостоятельной работой со словарем, что является необходимым навыком в работе с информацией. Задания на определение причины и следствия, определение истинного и ложного утверждения развивают логическое мышление и, считающийся одним из важнейших гибких навыков, навык критического мышления.

В нашей работе мы активно используем такие формы как проекты, презентации, деловые игры и кейсы с опорой на онлайн компоненты, аутентичные видео и аудио ресурсы в рамках

методики смешанного обучения, так и в качестве отдельных самостоятельных учебно-методических единиц. На наш взгляд, широкое применение вышеперечисленных техник и приемов значительно повышает уровень межкультурной компетентности студентов в условиях непринужденного активного делового и учебного взаимодействия. Деятельность преподавателя при этом приобретает совершенно новый характер; преподаватель также активно вовлечен в процесс межкультурного общения, являясь его полноценным актором и одновременно эффективно выполняя учебно-образовательную и культурно-воспитательную функции.

### Заключение

В заключение подчеркнем, что в период интернационализации образования ввиду особенности образовательной среды высшего учебного заведения сам процесс межкультурного общения происходит практически «у нас на глазах», динамично и многогранно, и требует от нас, преподавателей вузов, особых скоординированных усилий.

Необходимо отметить также, что для социализации и аккультурации в российское общество и культуру иностранных студентов требуется осуществление грамотной методической и педагогической поддержки. Важным остается подготовка профессорско-преподавательского состава вузов, формирование у преподавателей устойчивой межкультурной глобальной компетентности, так как именно они выступают в качестве непосредственных активных участников этого процесса и именно от них зависит, какие формы и модели межкультурной коммуникации станут востребованными и будут применяться в будущем нынешними студентами.

Важным, на наш взгляд, является то, что широкое применение современных интерактивных методов обучения в высшей школе призвано помочь в выработке умений и навыков межкультурного общения и формировании межкультурной компетентности у студентов, устранении барьеров межкультурного общения и достичь главной цели межкультурной коммуникации – установления понимания между ее участниками.

### Библиография

1. Белякова И.Г. Современная межкультурная коммуникация: динамика глобальных преобразований. М.: Спутник+, 2017. 215 с.
2. Белякова И.Г., Беляков Н.В. Современные пути реализации методик смешанного обучения в преподавании иностранного языка в высшей школе // Новый мир. Новый язык. Новое мышление. М., 2023. С. 135-140.
3. Гуцин Ю.В. Интерактивные методы обучения в высшей школе // Психологический журнал международного университета природы, общества и человека «Дубна». 2012. № 2. С. 1-18.
4. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М.: Слово/Slovo, 2000. 624 с.
5. Charles M. Language matters in global communication // Journal of Business Communication. 2007. Vol. 44. No. 3. P. 260-282.
6. Chen G.M., Starosta W.J. Communication and global society: An introduction // Communication and global society. New York: Peter Lang. 2000. P. 1-16.
7. Chen G.M., Starosta W.J. The development and validation of the intercultural sensitivity scale // Human Communication. 2000. 3. P. 1-15.
8. Garcha S.B., Dominguez L. Cultural contexts which influence learning and academic performance // Child and Adolescent Psychiatric Clinics in North America. 1997. 6. P. 621-655.
9. Hall E. Beyond Culture. New York: Doubleday, 1976. 320 p.
10. Laungani P. Understanding cross-cultural psychology: Eastern and Western perspectives. London: Sage, 2007. 269 p.
11. Lewis R.D. When cultures collide leading across cultures. Boston, 2006. 595 p.
12. Samovar L.A., Porter R.E. Communication Between Cultures. UK: Thomson Wadsworth, 2004. 432 p.

- 
13. Vertovec S., Cohen R. (eds.) Conceiving cosmopolitanism // Theory, context, and practice Ethnic and Racial Studies. 2002. 30 (6). P. 1024-1054.
  14. Weick J., Ashford S. Learning in organizations // The New Handbook of Organizational Communication. 2003. P. 323-375.

## **Intercultural Communication in Modern Conditions of the Higher Education Internationalization**

**Irina G. Belyakova**

Doctor of Culturology,  
Head of the Language Training Department,  
Russian Presidential Academy  
of National Economy and Public Administration,  
119571, 84, Vernadskogo ave., Moscow, Russian Federation;  
e-mail: ig.belyakova@igsu.ru

### **Abstract**

The article is devoted to a discussion of multidimensional problems of intercultural communication in the conditions of modern academic society. Based on research by specialists in the field of theory and practice of intercultural communication, using methods of scientific observation and analysis, the author puts forward and substantiates the thesis about the need to adapt existing models and practices, as well as develop new approaches to overcoming intercultural barriers in internationalization of higher education. The key concepts of the theory of intercultural communication, such as communication, culture, cultural values, are examined. In the study, the author relies on the fact that a university community is a long-term association of individuals requiring formation of stable patterns of communication. The author concludes that for successful integration of foreign students into the educational, cultural, educational, and extracurricular activities of the university, a combination of interactive and traditional teaching methods, multilingual multimedia technical and information teaching aids are necessary. It is important, in the author's opinion, that the widespread use of modern interactive teaching methods in higher education is intended to help develop skills in intercultural communication and the formation of intercultural competence among students, eliminate barriers to intercultural communication and achieve the main goal of intercultural communication, which is establishing understanding between them. participants.

### **For citation**

Belyakova I.G. (2024) Mezhekul'turnaya kommunikatsiya v sovremennykh usloviyakh internatsionalizatsii vysshego obrazovaniya [Intercultural Communication in Modern Conditions of the Higher Education Internationalization]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 7-15. DOI: 10.34670/AR.2024.88.70.001

### **Keywords**

Intercultural communication, culture, the higher education internationalization, educational environment, intercultural competency, integration.

---

## References

1. Belyakova I.G. (2017) *Sovremennaya mezhkul'turnaya kommunikatsiya: dinamika global'nykh preobrazovaniy* [Modern intercultural communication: dynamics of global transformations]. Moscow: Sputnik + Publ.
2. Belyakova I.G., Belyakov N.V. (2023) *Sovremennyye puti realizatsii metodik smeshannogo obucheniya v prepodavaniya inostrannogo yazyka v vysshei shkole* [Modern ways of implementing blended learning methods in teaching a foreign language in higher education]. In: *Novyi mir. Novyi yazyk. Novoe myshlenie* [New World. New language. New thinking]. Moscow.
3. Charles M. (2007) Language matters in global communication. *Journal of Business Communication*, 44, 3, pp. 260-282.
4. Chen G.M., Starosta W.J. (2000) Communication and global society: An introduction. In: *Communication and global society*. New York: Peter Lang.
5. Chen G.M., Starosta W.J. (2000) The development and validation of the intercultural sensitivity scale. In: *Human Communication*.
6. Garcha S.B., Dominguez L. (1997) Cultural contexts which influence learning and academic performance. *Child and Adolescent Psychiatric Clinics in North America*, 6, pp. 621-655.
7. Gushchin Yu.V. (2012) Interaktivnye metody obucheniya v vysshei shkole [Interactive teaching methods in higher education]. *Psikhologicheskii zhurnal mezhdunarodnogo universiteta prirody, obshchestva i cheloveka «Dubna»* [Psychological journal of "Dubna", the international university of nature, society and man], 2, pp. 1-18.
8. Hall E. (1976) *Beyond Culture*. New York: Doubleday.
9. Laungani P. (2007) *Understanding cross-cultural psychology: Eastern and Western perspectives*. London: Sage.
10. Lewis R.D. (2006) *When cultures collide leading across cultures*. Boston.
11. Samovar L.A., Porter R.E. (2004) *Communication Between Cultures*. UK: Thomson Wadsworth.
12. Ter-Minasova S.G. (2000) *Yazyk i mezhkul'turnaya kommunikatsiya* [Language and intercultural communication]. Moscow: Slovo Publ.
13. Vertovec S., Cohen R. (eds.) (2002) Conceiving cosmopolitanism. *Theory, context, and practice Ethnic and Racial Studies*, 30 (6), pp. 1024-1054.
14. Weick J., Ashford S. (2003) Learning in organizations. In: *The New Handbook of Organizational Communication*.

УДК 001

DOI: 10.34670/AR.2024.38.56.002

## Культурфилософия женской власти в исторической России

**Буртасенков Алексей Николаевич**

Доцент, аспирант,  
Московский государственный институт культуры,  
141406, Российская Федерация, Химки, ул. Библиотечная, 7;  
e-mail: Burtasenkov@mail.ru

### Аннотация

На фоне усиления цивилизационных различий в современном мире представляется необходимым осуществить культурологический анализ «женского вопроса», а именно участия женщин в управленческих и властных процессах в российском государстве и обществе. Следует отметить, что используемый в данной статье культурологический анализ представляет собою ряд отличий от политологического, экономического и других видов анализа в том, что автор сосредоточивается на изучении культурных интересов и ценностей российских женщин. Такой подход позволяет не только дополнить политологию или экономику женского вопроса его культурной составляющей, но обосновать его культурную философию, а именно главенство культуры в осуществлении женской власти и управления над другими формами участия во властных отношениях. Автор статьи осуществляет анализ особенностей властвования и достижений женщин-управленцев в Руси-России. Среди свойственных властвующим женщинам ценностей, выражаемых через их культурные интересы, автор выявляет государственничество (патриотизм), гибкость ума, социальную ответственность, демократичность, дипломатичность, мудрость, практичность, деловитость, способность любить и прощать, доброту, эмпатию, самообладание, рационализм, решительность, способность к самопрезентации по отношению к элитам других стран, благочестивость. Через анализ интересов автор показывает, как отмеченные выше ценности помогали русским женщинам реализовывать в управлении баланс между традицией и новацией, преемственностью и модернизацией.

### Для цитирования в научных исследованиях

Буртасенков А.Н. Культурфилософия женской власти в исторической России // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 16-24. DOI: 10.34670/AR.2024.38.56.002

### Ключевые слова

Власть и женщины, женщины-управленцы, культурные ценности и интересы, Россия, культурологический анализ.

---

## Введение

Развитие человечества не идет по прямой линии и в определенные моменты истории оно вступает в эпоху противоречий, которые ведут к кризисам, конфронтациям и даже конфликтам между его отдельными частями. Вместе с тем есть сферы его жизнедеятельности, в которых оно выражает единство вне зависимости от противоречий, возникающих в других его сферах. К таким областям относится культура. Подвергая сомнению право какого-либо народа на проживание в рамках определенной территории или владение им материальными ресурсами, другой народ не ставит под сомнение его праздники, обряды, искусство, религию. Культурные различия не взвешиваются на весах эволюции, не считаются архаизмами и принимаются человечеством как общая ценность, находящаяся в его распоряжении. Важным является то обстоятельство, что культурные связи сохраняются и в условиях конфликтов и являются сферой сохранения бесконфликтных отношений, когда политика, экономика, оборона оказываются разрывающимися на части. Когда же в каком-либо обществе сохраняются предрассудки его исторического развития в виде дискриминации одной его части другой по физическому, гендерному или иному признаку, то такое общество подвергается критике со стороны его социальных предрассудков, но не культурных ценностей. Современный мир в XXI столетии вновь вступил в кризисную полосу, связанную с различным представлением о наиболее оптимальной форме своего будущего развития - монополярной или многополярной. Россия выступает за многополярность, которая не только отвечает ее интересам, но и интересам разнообразного человечества, а также является политической позицией, в большей степени адекватной характеристике культурного разнообразия, т.е. той, в котором человечество как раз и зафиксировало свою собственную ценность. Культура в российской истории всегда играла важную роль, не только способствуя преодолению предрассудков между своими оппонентами, но и внутрисоциальных предрассудков. Так, в истории России женщины всегда занимали важное место в политике, экономике, социальной сфере и сфере культуры [Алиева, 2023]. При этом отличительной чертой российских властных женщин было управление не столько на основе стремления к выгоде или доминирования над другими народами, сколько базирование женской власти на культурных основаниях. Поэтому, в ситуации необходимости России вновь доказывать право на выражение своей позиции, когда критике подвергается ее политика, экономика, социальная сфера, оказывается продуктивным обращение к культурным основаниям в том числе и женской власти.

## Основная часть

Начиная с периода формирования русской государственности, отраженного в сведениях летописцев, хронистов, географов, а также в таких источниках, как эпическая литература и народные предания, сведения о правителях, как правило, прежде всего соотносятся с легендарными князьями Кием, Щеком, Хоривом и их сестрой Лыбедью. Уже с XI века возникают исторические свидетельства о различных событиях, в которых женщины наравне с мужчинами принимали участие в формировании и осуществлении внешней и внутренней политики государства, экономической деятельности, организации социальной и культурной жизни общества [Морозова, 2017]. Упоминание великих княгинь, участвующих в процессах управления, отечественное летописание фиксирует в лице княжеских жен, сестер, дочерей. Эти же источники предоставляют свидетельства о роли культуры в осуществлении власти как в виде

опоры на религиозные ценности в принятии решений, так и в виде опоры на научные знания в астрономии, математической области, медицине и т.д. И та, и другая форма существования культуры оказывалась равнозначимой для российского государственного управления. Следует отметить, что религия и наука оказывались не вторичными по отношению к происхождению качествами, а необходимыми для успешного осуществления управления. Поэтому среди знаменитых русских правящих женщин можно выделить не только родившихся в княжеских семьях, но оказавшихся на Руси вследствие замужества или имеющих родственные связи с российскими правящими родами. Иными словами, можно отметить, что российская женская власть уже в самом своем возникновении, опираясь на культуру, смогла преодолеть терзающую Запад даже сегодня иммиграционную проблему.

Среди ценностей, которые исследователи находили необходимым подчеркнуть при характеристике русских властных женщин, были мудрость, дипломатичность, истинный патриотизм и находчивость. Именно в таких характеристиках представлен образ успешно правившей почти два десятилетия великой княгини Ольги. Великая княгиня запомнилась не только тем, что использовала силу в интересах управления, но осуществляла власть посредством инновационных уставов, интересовалась налогообложением и т.д. Управленческая система, выстраиваемая княгиней, оказывалась более продвинутой нежели та, которой пользовались правители на присоединяемых к Руси территориях, что уменьшало необходимость использования военной силы в государственном управлении, компенсируя ее тем, что сегодня принято называть ролью культуры в управлении. Великая княгиня в христианстве смогла увидеть не только красоту нравственной идеи, но и высокий объединительный потенциал; причем не только для обеспечения внутрисударственного единства, но и связи со своими европейскими соседями. Тем самым значительно ранее, нежели ученые смогли выделить в религии ее идеологический потенциал, русская княгиня уже реализовывала его на практике. Именно в этом ключе можно трактовать организацию ее посольства в Германской империи и одобрение пребывания миссионеров в русских землях во времена Оттона I, в следствие чего международное признание Руси оказалось возможным достичь не столько силовыми методами, сколько дипломатией, за которыми стояли управленческий ум и опора на объединительные ценности.

Русская культура оказалась не только важнейшим средством инкультурации российских правительниц и востребованным внутрисударственным средством управления, но и формой диссеминации ценностей посредством вхождения россиянок в управленческие элиты Запада. Так, одна из дочерей Ярослава Мудрого Анна оказалась известной в Европе вследствие не только красоты, но образованности и высокой нравственности. Выйдя замуж за французского короля Генриха I Капетинга, она продолжила удивлять Запад своей высокой эрудицией и коммуникативными способностями, выразившимися в превосходном владении греческим и латинским языками, а также быстро освоенным французским языком, который в ряде случаев оставался единственным языком, которым владели представительницы французской знати. Анна вызывала уважение не только у французского двора, но и за его пределами. Так, Папа Римский Николай II считал «Анну Ръину» одной из самых высокообразованных женщин Европы. Следовательно, Анна блистала не только своей красотой и тактом на балах и охотах, но и отношением к религии, которое было оценено высшим религиозным иерархом.

Царевна Софья Романова смогла использовать культуру в сфере развития торговых, экономических, образовательных связей, которые привели к заключению договоров с Польшей, закрепив за Россией Левобережную Украину, Киев и Смоленск, а в виде «культурного



капитала» для заключения Нерчинского соглашения с Китаем, в результате которого российская императорская власть смогла расшириться до владений вдоль устья Амура. Во внутригосударственном управлении царица смогла распознать и реализовать приоритет личностных качеств над качествами происхождения при назначении на государственную службу, что явилось свидетельством о преобладании в ее управленческих интересах культурной над сетевой составляющей. Культурные интересы царствующей женщины проявились в полной мере в учреждении в стране института высшего образования, развитии книгопечатания, стимулировании создания крупных домашних библиотек и коллекций живописи, приобретении за границей предметов светского характера. Государственный ум правительницы смог вобрать в себя ценности европейского рационализма и реализовать их действие в виде приоритета действий регулятивного характера над действиями силового давления. В повседневной жизни государства это отразилось на ослаблении преследования беглых крестьян и в свободе функционирования городских посадов. Рациональным стало и отношение власти к служилому люду и представителям элиты.

Екатерина I смогла преодолеть действующую на уровне обыденного сознания предубежденность в том, что женщины не вполне подходят для преодоления тягот и лишений полевой жизни и вместе с российским императором не только принимала участие в военных походах, но и показывала примеры предпочтения общих интересов над личными. В частности, во время одного из походов, используя жадность врага, она смогла избавить российское войско от плена, передав турецкому командованию свои драгоценные украшения. Обладание ценностями бесконфликтного достижения целей проявилось в том, что императрица в годы своего правления смогла избегать больших войн и налаживать отношения со своими южными и северными соседями. На современном языке – деятельность Екатерины I можно было бы охарактеризовать как предпочтение дипломатических способов решения проблем силовым. Вместе с тем, когда сила оказывалась необходимой, пацифистские ценности в мышлении императрицы не доминировали над государственными интересами, что отразилось в военной кампании на Кавказе для занятия стратегически важной для России территории, подконтрольной до этого персам. Ценности рационализма нашли реализацию в сочетании с интересами к справедливости, конечно, в той исторической форме, которая соответствовала времени. Практика такого сочетания выразилась в снижении крестьянам во время низкой урожайности подушевого налога. Дворяне же получили право самостоятельного увольнения из армии и одобрения занятия предпринимательством для организации необходимых государству собственных производств. В терминах сегодняшней науки управления – царица избирала инвестирования в экономику, нежели военные расходы. Свидетельством интереса к науке явилось открытие Академии наук, а также личное участие в подготовке экспедиции В. Беринга на Камчатку.

Следует отметить, что политическую популярность, а по-русски – народную любовь, Екатерине снискали не столько связь с первым лицом государства, как такие ценности как сострадание, отзывчивость, внимание к простым людям. И если говорить об этой стороне женской власти в России, то отмеченные выше ценности составляют ее традицию [Зимин, 2013], т.е. то качество, которым отличаются российские правительницы от их западных коллег, с трудом ощущающих свою связь с народом. Правда, когда на этом настаивают политические технологи, то опускаются до способов общения хип-хоп исполнителей с их концертными тусовками [Vega, 2015]. Характерно и то, что пример Екатерины показывает, что женщинам в российской политике уже в XVII веке не нужно было заканчивать элитные учебные заведения,

чтобы распознать ценность и поддерживать интерес своих подданных в области экономики, высшей математики, астрономии, географии, истории, философии, риторики и изящных искусств, включая хореографическое, театральное и поэтическое искусство.

Правление Анны Иоанновны явилось свидетельством того, что женская власть в России, когда речь заходила о государственных интересах, никоим образом не проигрывала мужской, доказательством чему явились реформа флота с возрождением и развитием кораблестроения, военные успехи в Крыму и на Азове, присоединение территорий Северного Кавказа, Правобережной Украины, а также установление протектората над казахским союзом Младший жуз. Императрица оказалась достаточно подкованной в военном отношении, чтобы использовать казачьи войска для обеспечения границ, положить начало продвижению к Средней Азии через присоединение Южного Урала посредством Оренбургской экспедиции со строительством укрепительных систем в Заволжье. Императрица смогла оценить важность холодного континента для российских интересов, что привело к организации Великой Северной экспедиции для исследования Арктики и экспедиций на Аляску.

Экономическая культура Анны Иоанновны смогла получить реализацию в активной внутренней и внешней торгово-экономической политике Российской империи. Так, опора на право и закон в принятии решений выразилась в развитии промыслов и собственного мануфактурного производства, ведущих к пополнению казны. Применительно к современным экономическим реалиям, императрица осуществляла концепцию культуры управления, ведущую к развитию обрабатывающей промышленности, т.е. того сектора экономики, улучшением в области которого гордится современный Президент [Уварчев, www].

Анна Иоанновна смогла продемонстрировать наличие разнообразных культурных интересов, начиная от рекреационных, заканчивая продуктивными и аскетическими. В свою очередь, историки указывают на ее интерес к охоте, балам, представлениям, т.е. всему тому, что привлекает обывателя в образе жизни женщин российской элиты.

Вместе с тем более показательным выражением обладания культурными ценностями явился интерес российской властительницы к созданию социальных и просветительских центров для населения империи, а фаворитизм по отношению к иностранцам сочетал в себе интерес к зарубежной культуре в целях переноса на российскую почву наиболее передовых идей и практик. Отличительной же чертой культуры Анны Иоанновны оказалось то, что возводит русских властных женщин в ранг тайн и загадок, т.е. в категорию людей, предпринимających действия, которые невозможно ни понять, ни объяснить, ни тем более предсказать их иностранным партнерам. Наиболее явно данное качество удалось выразить мужчине-политику иностранного государства: «Я не могу предсказать вам действия России. Это загадка, завернутая в тайну и помещенная внутрь головоломки; но, возможно, есть ключ. Этот ключ – русский национальный интерес» [Cherchill, 1939]. Так, еще можно было бы понять иностранным лидерам тот факт, когда русская императрица, принимая решения, опиралась на знания и деловитость своих советников. Однако совершенно необъяснимо при этом то обстоятельство, что среди них могли оказаться иностранцы, т.е. проблема иммигрантов и закрытия границ, что сегодня составляет основу программ зарубежных политиков для занятия высших должностей в государстве, русская императрица решала на уровне, недоступном для ряда стран даже современной западной цивилизации [Gambino, 2023]. И уж совсем необъяснимым является поступок Анны Иоанновны, когда для молитвы Вступления на Трон она преодолела пешком путь до Троице-Сергиева монастыря [Артеменкова, 2019].

Правление императрицы Елизаветы Петровны достаточно хорошо отражено в исторической

литературе. Вместе с тем, структура исторического знания вплоть до сегодняшнего дня базируется на иерархии политики и экономики, предоставляя культуре несколько страниц в учебниках, обычно в конце характеристики персоналии или периода. Поскольку целью нашего исследования является определение роли культуры в принятии решений, то структура анализа деятельности Елизаветы Петровны будет определяться именно данным обстоятельством. Одним из ключевых свойств, выделяемых историками при характеристике правления Елизаветы Петровны, является ее родственная связь с Петром Первым и стремление властвующей женщины к восстановлению структуры государственной власти. Однако трактовка действий Елизаветы только этим обстоятельством сужает роль культуры как фактора правления. В истории существует множество примеров, когда наследники осуществляли политику, прямо противоположную их великим предкам. Поэтому рассматривать родословную связь в качестве детерминанты принимаемых Елизаветой решений будет равно стремлению обоснования культурного развития России начала – середины XVIII века теорией примордиализма. Вместе с тем достижения, характеризующие правление Елизаветы таковы, что не укладываются в теорию родства, крови и почвы и требуют более широкого культурологического взгляда. В частности, действия Елизаветы в области внутренней и внешней политики, регулирования взаимодействия между субъектами империи, в банковской сфере, заключение мирных договоров, выгодных России, указывают на то, что механизмы осуществления власти императрицей подпадают под категорию инструментализма. Елизавета хорошо не только использовала идеи своего великого предка как инструмент политики, но и формировала на их основе российскую элиту. Т.е. российский правящий класс при правлении Елизаветы был в ее руках инструментом для реализации ее видения истории, настоящего и будущего страны. В такой постановке вопроса становится совершенно ясным, что именно культурные ценности императрицы обусловили ее достижения. Отсюда – в самих фактах ее правления следует искать действие таких культурных ценностей. Так, идея гуманизма строго прослеживается во введении Елизаветой моратория на смертную казнь. Характерно, что ее великий предок не только не отличался таким уровнем милосердия, как его дочь, но и имел профессию палача. И даже демонстрировал на практике свои достижения в этой профессии. Однако действия Петра были продиктованы идеей упрочения российской государственности, которая в эпоху Елизаветы не могла быть реализована установлением жесткой системы наказаний. Принимая мораторий на смертную казнь, тем самым, великая женщина воплощала культурную идею, а не копировала практику по ее достижению. Именно в этом ключе следует характеризовать и ее экономические преобразования. Например, императрица посредством снятия торговых пошлин смогла оптимизировать связь между региональными субъектами империи. Т.е. то, что современный Европейский союз рассматривает как исключительную черту европейских ценностей, в России было осознано и реализовано женщиной, а именно – представителем той части современного общества, которое в условиях современного Запада до сих пор борется даже не за лидерство, а за равное право с другой его частью. Инициативы предотвращения финансового кризиса, которого современному обществу так и не удалось избежать в 2008 году по причине либерализации банковского сектора, Елизаветой были осуществлены путем создания Дворянского заемного, Купеческого и Медного банков. Именно они выступили преградой для неконтролируемого ростовщичества. То, что сегодня было бы названо как идея решения проблемы обеспечения рабочей силой новых областей экономики, получило реализацию в перемещении крестьян за Урал в качестве замены их воинской повинности. В этом же факте можно увидеть и реализацию идеи альтернативной воинской службе, которую современные политики считают достижением современной демократии. Более

знакомыми и известными решениями и действиями при правлении Елизаветы являются создание Московского университета, Академии художеств, Императорского фарфорового завода, первого профессионального театра в Санкт-Петербурге («Русский для представления трагедий и комедий»), первого художественного музея с коллекциями картин, гравюр, слепков с произведений античного и западноевропейского искусства; издание научно-популярных и научных журналов, охватывающих вопросы и исследования в области экономики (торгово-купеческая деятельность, промышленная добыча ископаемых, мануфактурное производство), искусства (архитектура, музыка, живопись, декоративно-прикладное искусство) и т.д. Однако все эти события и процессы трактуются как государственная деятельность без характеристики их со стороны соответствия культурным интересам и ценностям Елизаветы Петровны. Можно ли предположить, что в современной России оказывается возможным закрытие или создание какого-либо учреждения, в том числе и учреждения культуры вопреки культурной политике, отвечающей интересам современной правящей элиты? Ответ на данный вопрос очевиден, как и то, что в достижениях российского государства эпохи Елизаветы следует видеть действие ее культурных интересов.

Анализ правления Екатерины II со стороны представленности в нем культурных ценностей может быть осуществлен с позиции культурного конструктивизма. Императрицей в центр своей деятельности была положена идея конструирования российской нации. Именно в этой связи следует трактовать присоединение Крыма, большей части Украины, Белоруссии, Восточной Польши и Кабарды, а также начало постепенного интегрирования Грузии в состав империи. Трудно предположить, что включение новых территорий в состав Российской империи не предполагало бы включение населяющих их народов в единую нацию. Именно в этом состояла основная особенность и отличие российской от британской империи, последняя из которых стремилась использовать экономический потенциал своих колоний, не позволяя им получение единого статуса с метрополией. Данное обстоятельство хорошо описано М. Вебером, указывавшим на то, что даже представители британской аристократии теряли собственность в случае браков с туземками, поскольку приносили в жертву свою английскость. Реформы же Екатерины Великой формировали российское государство во всех сферах жизни, в том числе в государственном управлении [Кондаков, 2021]. Речь идет о том, что в государственное управление империей вовлекались лидеры новых территорий, что делало Россию их новым единым домом.

В области образования Екатерина Великая смогла осуществить ряд реформ, приведших к увеличению количества государственных и частных школ, а также смогла создать ряд институтов, в том числе для женщин и просветительских учреждений для молодого поколения. На языке современного управления образованием – Екатерина смогла оптимизировать российскую систему образования не за счет сокращения ее сети, а за счет ее увеличения. Московский университет во времена ее правления получил статус передового научно-исследовательского и учебно-образовательного заведения. И если бы во времена Екатерины существовал рейтинг вузов, то место МГУ было бы значительно выше нежели то, которое он занимает сегодня. Тенденция привлечения лучших зарубежных специалистов для работы в российских вузах оказалась прямо противоположной современной «утечке мозгов», как и условия для ведения бизнеса. Таким образом, Екатерина смогла создать в России ситуацию позитивного образовательного и инвестиционного климата. При этом властной женщине удалось не пожертвовать традиционными ценностями, о чем свидетельствует факт возложения на церковь и народ обязанностей соблюдения христианских традиций и обрядов.

---

## Заключение

Подводя итог анализу влияния культуры на женскую власть в отмеченный период, можно отметить, что, находясь во власти вне зависимости от исторического периода российские женщины ориентировались на самые передовые идеи своего времени и реализовывали их в практике управления. Все сферы деятельности, в которые вовлекались российские правительницы, оказывались наполнены их личным вниманием, рациональными действиями и, как правило, смогли улучшить свои позиции. Культура выступила приоритетной характеристикой при принятии решений, одерживая верх над происхождением или национальной принадлежностью. Использование своих сильных культурных качеств было направлено для достижения государственных интересов страны, не личного благополучия. Российские властные женщины, следуя самым прогрессивным начинаниям, смогли в ряде случаев опередить свое время в виде законов и регулирующих указов, которые способствовали продвижению передовых идей даже в случае внешних противодействий. Стремление к образованию, изящным искусствам российские властные женщины сочетали с уважением к российской культурной традиции, к православию, в частности. Деятельность ни одной из анализируемых в данной статье властных женщин не содержала культурные ценности, препятствующие государственному и гуманитарному развитию России.

## Библиография

1. Алиева Д.Р. Современная оценка и исторический анализ статуса женщины в политической сфере // Столыпинский вестник. 2023. № 1. С. 373-381.
2. Артеменкова К.П. Воцарение Анны Иоанновны в отражении западноевропейской прессы // 10 корпус. 2019. № 5. С. 24-34.
3. Зимин В.А. Женщины России в политике и структурах власти // Теория и практика общественного развития. 2013. № 10. С. 297-299.
4. Кондаков И.В. Постигание культуры России: от менталитета – к глобалитету // Chin. J. Slavic Stu. 2021. 1 (1): P. 47-60.
5. Морозова Л.Е. Великие и неизвестные женщины Древней Руси. М.: Академический проект, 2017. 391 с.
6. Уварчев Л. Путин: российская обрабатывающая промышленность набирает ход. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6137915>
7. Churchill W. BBC broadcast (“The Russian Enigma”), London, October 1, 1939. URL: <http://www.churchill-society-london.org.uk/RusnEnig.html>
8. Gambino L. Biden mulls border crackdown in face of Trump’s migrant-bashing rhetoric. URL: <https://www.theguardian.com/us-news/2023/dec/28/immigration-biden-trump-us-mexico-border>
9. Vega N. Clinton campaign embraces new ‘Generous’ technology. URL: <https://www.cnn.com/2015/06/14/politics/hillary-clinton-technology-genius/index.html>
10. Keohane N. O. Women, power & leadership // Daedalus. – 2020. – Т. 149. – №. 1. – С. 236-250.

## Cultural philosophy of women’s power in historical Russia

**Aleksei N. Burtasenkov**

Postgraduate,  
Moscow State Institute of Culture,  
141406, 7, Bibliotechnaya str., Khimki, Russian Federation;  
e-mail: Burtasenkov@mail.ru

## Abstract

Against the backdrop of increasing civilizational differences in the modern world and reproaches to Russia for its lack of development from the countries of the modern West that have taken upon themselves the role of “advanced” civilizations, seems necessary to conduct a cultural analysis of the “women’s issue”, the participation of women in the management and power processes in the Russian state and society. It should be noted that the cultural analysis used in this article represents a number of differences from political science, economic and other types of analysis in that the author focuses on the study of the cultural interests and values of Russian women. Such approach allows not only for complementary contribution to politics or economy of the women’s issue with cultural component, but for the establishment of its cultural philosophy, namely the primacy of culture in the exercise of women’s power and control over other forms of participation in power relations. The author analyzes the characteristics of power and the achievements of women managers in Rus’-Russia. Among the values characteristic of ruling women, expressed through their cultural interests, the author identifies patriotism, flexibility of mind, social responsibility, democracy, diplomacy, wisdom, practicality, efficiency, ability to love and forgive, kindness, empathy, self-control, rationalism, determination, ability to self-presentation in relation to the elites of other countries, piety. Through an analysis of interests, the author shows how the values noted above helped Russian women in their expedition of power to strike the balance between tradition and innovation, continuity and modernization.

## For citation

Burtasenkov A.N. (2024) Kul'turfilosofiya zhenskoi vlasti v istoricheskoi Rossii [Cultural philosophy of women’s power in historical Russia]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 16-24. DOI: 10.34670/AR.2024.38.56.002

## Keywords

Women and power, women managers, cultural values and interests, Russia, cultural analysis.

## References

1. Alieva D.R. (2023) Sovremennaya otsenka i istoricheskii analiz statusa zhenshhiny` v politicheskoi sfere [Modern assessment and historical analysis of the status of women in the political sphere]. *Stolypinski vestnik* [Stolypinsky Bulletin], 1, pp. 373-381.
2. Artemenkova K.P. (2019) Votsarenie Anny Ioannovny v otrazhenii zapadnoevropeiskoi pressy [The accession of Anna Ioannovna as reflected in the Western European press]. *10 korpus* [10<sup>th</sup> frame], 5, pp. 24-34.
3. Churchill W. (1939) *BBC broadcast (“The Russian Enigma”), London, October 1, 1939*. Available at: <http://www.churchill-society-london.org.uk/RusnEnig.html> [Accessed 11/11/2023]
4. Gambino L. (2023) *Biden mulls border crackdown in face of Trump’s migrant-bashing rhetoric*. Available at: <https://www.theguardian.com/us-news/2023/dec/28/immigration-biden-trump-us-mexico-border> [Accessed 11/11/2023]
5. Kondakov I.V. (2021) Postizhenie kul'tury Rossii: ot mentaliteta – k globalitetu [Understanding the culture of Russia: from mentality to globality]. *Chin. J. Slavic Stu.*, 1 (1), pp. 47-60.
6. Morozova L.E. (2017) *Velikie i neizvestnye zhenshhiny` Drevnei Rusi* [Great and unknown women of Ancient Rus']. Moscow: Akademicheskii proekt Publ.
7. Uvarchev L. *Putin: rossiiskaya obrabatyvayushchaya promyshlennost` nabiraet khod* [Putin: Russian manufacturing industry is gaining momentum]. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/6137915> [Accessed 11/11/2023]
8. Vega N. (2015) *Clinton campaign embraces new ‘Generous’ technology*. Available at: <https://www.cnn.com/2015/06/14/politics/hillary-clinton-technology-genius/index.html> [Accessed 11/11/2023]
9. Zimin V.A. (2013) Zhenshhiny Rossii v politike i strukturakh vlasti [Women of Russia in politics and power structures]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and practice of social development], 10, pp. 297-299.
10. Keohane, N. O. (2020). Women, power & leadership. *Daedalus*, 149(1), 236-250.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.60.43.004

## Создание социокультурного кластера: на примере проекта «Омск деревянный»

**Генова Нина Михайловна**

Доктор культурологии, кандидат философских наук,  
член-корреспондент Академии менеджмента в образовании и культуре,  
завкафедрой театрального искусства и социокультурных процессов,  
Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского,  
644077, Российская Федерация, Омск, проспект Мира, 55-А;  
e-mail: ninagenova@mail.ru

**Стебляк Виктор Вадимович**

Кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры социально-культурной деятельности,  
Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского,  
644077, Российская Федерация, Омск, проспект Мира, 55-А;  
e-mail: steblyak@list.ru

**Янцен Антонина Александровна**

Бакалавр менеджмента в социально-культурной деятельности,  
Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского,  
644077, Российская Федерация, Омск, проспект Мира, 55-А;  
e-mail: yantsenantanina@yandex.ru

### Аннотация

Статья преследует цель составить на основе исследования спроса у различных слоев населения представление об актуальности создания социокультурного кластера «Омск деревянный». В ходе социологического опроса были выявлены современные социально-культурные тенденции, сформулированы образы, составляющие актуальный бренд города Омск. Актуальность данного кластера обусловлена «разорванностью» структурных частей архитектурного города и мозаичностью его застройки. Социокультурный кластер «Омск деревянный», призван сочетать культурно-историческое наследие деревянного зодчества и современные социокультурные технологии. Данный кластер выступит историко-образовательной основой для формирования привлекательного образа города. Результатом статьи можно считать описание и систематизацию составных частей социокультурного комплекса на основе проведенного анализа. В рамках социокультурного подхода нам кажется актуальным анализ, предложенный в работах по региональному пространству таких авторов как Н.М. Геновой, В.В. Стебляка, А.В. Иконникова, А.Г. Раппопорта, В.Н. Топорова, Б.А. Успенского, Н.А. Ястребовой.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Генова Н.М., Стебляк В.В., Янцен А.А. Создание социокультурного кластера: на примере проекта «Омск деревянный» // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 25-31. DOI: 10.34670/AR.2024.60.43.004

**Ключевые слова**

Социокультурный кластер, культурное наследие, ценности, Омск деревянный, городская среда, опрос, технологии.

**Введение**

Социокультурный кластер «Омск деревянный» – это объединение восьми старинных деревянных памятников культуры и искусства XVIII–XIX вв., находящихся в разных точках города, в единое пространство. Создание такого комплекса способствует развитию местного искусства и деревянного зодчества, формированию городской идентичности и положительного имиджа города. Посещение культурных и социальных объектов помогает жителям города и гостям лучше понять его историю, традиции и ценности, что приводит к укреплению городской идентичности и повышению городского патриотизма. Кроме того, социокультурный комплекс в городской среде играет важную роль в развитии и поддержке творческой и профессиональной деятельности. Благодаря наличию студий, образовательных центров, мастерских и других творческих площадок, социокультурный комплекс стимулирует развитие и поддерживает талантливых молодых людей. Он предоставляет необходимые ресурсы и условия для воплощения их идей, поиска новых способов самовыражения и творческого роста.

Примером успешно реализованного социокультурного кластера в городской среде выступает комплекс «Кремль в Измайлово», расположенный в Москве. В данном кластере экскурсию в прошлое помогают совершить музеи, расположенные на его территории (Музей русского костюма, Музей самоваров, Музей русской игрушки), ветряная мельница, гончарная, ткацкая и кузнечная мастерские с возможностью обучения ремеслу. «Кремль в Измайлово» сочетает в себе элементы русского средневекового стиля и восточных мотивов, что делает его популярным туристическим объектом. Главным архитектурным символом Кремля в Измайлово является каменная стена, окружающая его периметр. Изначально построенная для защиты от внешних врагов, она создает атмосферу недоступности и таинственности. Неотъемлемой частью «Кремля в Измайлово» также является богатый комплекс музеев. Здесь можно отправиться в путешествие по истории России или познакомиться с коллекцией народных кукол. Экспозиции музеев представляют уникальные экспонаты и позволяют окунуться в атмосферу прошлого, отражая богатство и красоту русской культуры [Аванесова, Астафьева, 2004; Антоцук, Безменова, 1993; Ермаков, Кашина, 2018].

Другим примером может послужить историко-этнографический комплекс «Русская деревня Шуваловка», расположенный в Санкт-Петербурге. На его территории расположены: гостиница, кузница, гончарная и ремесленные мастерские, ресторан, крестьянская изба, русская баня. Здесь все продолжает жить по традициям и обычаям, унаследованным от предков, что помогает гостям погрузиться в особую атмосферу той эпохи, почувствовать и осознать свою культурную идентичность.

Таким образом, социокультурный кластер создает благоприятные условия для



удовлетворения культурных и социальных потребностей городского населения, способствует его творческому и интеллектуальному развитию, формированию городской идентичности и социальной интеграции. Создание такого кластера не только в двух столицах России, но и регионах, и, в частности, в городе Омск, позволит реализовать огромный туристический потенциал всей страны и привлечь внимание к сохранению самобытной региональной культуры [Стебляк, 2019; Стебляк, Генова, 2019; Степанчук, 2010].

## Основная часть

С целью выявить востребованность социокультурного кластера и его составных элементов «Омск деревянный» у местного городского населения мы провели социологическое исследование. Было опрошено 170 человек разного пола и возраста, из которых от 12 до 17 лет – 17 человек; 18-22 лет – 94 человека; 23-26 лет – 33 человека; 27-35 лет – 14 человек, 36-45 лет – 7 человек, более 45 лет – 5 человек. Важно отметить, что преобладающее количество представителей молодого поколения среди опрошенных является преимуществом, поскольку молодежь – приоритетный возрастной сегмент для социокультурного комплекса. Это аргументируется особенностями становления долгосрочных интересов у молодого поколения, наличием запроса у молодежи на ценностные и жизненные ориентиры, формированию которых может поспособствовать социокультурный кластер. «Связано это с определением объективного положения молодого человека в обществе и субъективным осознанием им этого положения. Как правило, в это время (в возрасте от 18 до 30 лет) большинство молодых людей полностью осознают и понимают свое социальное и духовное предназначение, планируя то или иное направление личностной деятельности в соответствии с теми условиями, которые им предоставляет окружающая среда. В сознании людей в период молодости окончательно оформляется внутренняя шкала духовных ценностей и моральных установок» [Ермаков, Кашина, 2018, 20].

В ходе опроса было выявлено, что 44% опрошенных отчетливо ощущают свою причастность к истории Российской империи и заинтересованность в ней, 50% ответили, что их слабо привлекает данная историческая эпоха, 6% ответили, что совсем не привлекает. Исследуя уже существующие примеры внедрения памятников культурного наследия в городскую среду, мы задали вопрос «Насколько привлекательной для Вас была бы экскурсия в Свияжск? (Свияжск – город-остров, расположенный недалеко от Казани, в котором сохранились деревянные строения 18–19 вв. и самобытная культура)». 56% ответили, что им было бы очень интересно, 34% считают, что такая экскурсия слабо их привлекла бы, 10% ответили, что им было бы совсем не интересно. На вопрос о востребованности создания социокультурного комплекса в городской среде 58% опрошиваемых дали ответ, что им было бы интересно увидеть несколько кварталов уникальной деревянной архитектуры, собранной в едином пространстве, 34% ответили, что им это слабо интересно, 8% ответили, что их это совсем не интересует.

Проводя исследование востребованности различных культурно-досуговых мероприятий внутри социокультурного комплекса «Омск деревянный», мы выяснили, что театры и иммерсивные представления интересуют 58% опрошенных, 31% такой формат мало интересует, 6% совсем не интересует. Создание клубов по интересам и книжных клубов внутри социокультурного комплекса 32% опрошенных находят интересным, 50% слабо интересует такой формат и 18% совсем не интересует. На вопрос «Насколько привлекательным для вас было бы посещение кафе или кофейни в стиле XVIII-XIX вв.?» 70% человек ответили, что

хотели бы посетить такое заведение, 28% ответили, что их это слабо интересует, 2% ответили, что их совсем не интересует.

Исследуя популярные культурно-досуговые мероприятия среди молодого населения, мы выявили, что наибольшим спросом пользуются театры, музеи, кинотеатры, выступления приглашенных артистов и квесты. В качестве факторов, препятствующих более частому посещению культурно-досуговых мероприятий, чаще всего упоминается отсутствие денежных и временных ресурсов. Также двое опрошенных заострили внимание на проблеме разрозненности проводимой культурной политики, отсутствии единой тематически-смысловой нагрузки и системности. Среди мастер-классов, которые были бы интересны молодежи, чаще всего назывались мастер-классы по гончарному делу, декоративно-прикладному искусству. музыке, свечеварению и актерскому мастерству. Атрибутами, формирующими бренд Омска, были названы «G-Drive Арена», хоккейный клуб «Авангард», кофейня «Coffee Anytime», Музыкальный театр, скульптура «Люба», Тарские ворота. На вопрос «Что объединяет самые популярные достопримечательности?» респонденты чаще всего отвечали следующее: самобытная культура, эстетика, масштабность, историческая и культурная ценность.

### **Выводы из исследования**

Таким образом, социокультурный кластер «Омск деревянный» отвечает современным требованиям и запросам молодежи на формирование единой и доступной территории с отлаженной системой досуговых мероприятий, несущих в себе историческую ценность. Однако важно грамотно подойти к наполнению программы социально-культурных мероприятий. В ходе опроса было выявлено, что клубная деятельность, понимаемая как «объединение единомышленников, созданное в целях обучения, воспитания, общения, совместной деятельности и досуга», не так востребована у современной молодежи. Наибольшим спросом пользуются такие типы общественных заведений, как рестораны, кафе, кофейни, антикафе. Исходя из этого, следует рассмотреть перспективы внедрения элементов гастрономического туризма и национальной кухни на территории социокультурного-комплекса. Среди городского населения одинаково прослеживается как инертность в выборе форматов времяпрепровождения, так и тенденция активного отдыха, поэтому рациональным решением будет сочетание различных форматов. Также немаловажным является поддержка местных артистов, представителей современной культуры и творчества, которые, в свою очередь, будут способствовать «жизнеобеспечению» старинных культурных традиций, внедряя их в актуальные культурно-смысловые течения.

Стоит отметить, что названные атрибуты, формирующие бренд города, мало связаны между собой. Атрибуты отражают различные сферы жизни горожан (спорт, искусство, культура потребления), но при этом не являют собой системный и полноценный образ города, поддерживая разрозненность и самостоятельность отдельных его частей.

### **Заключение**

Глобальной задачей социокультурного кластер «Омск деревянный», помимо сохранения культурного наследия и уникального зодчества, является объединение всех составных элементов и ресурсов для представления единой эффективно функционирующей системы культурно-досуговых мероприятий. При этом финансовое обеспечение и доступность

комплекса для молодежи достигается подключением к Федеральной Программе культурного просвещения «Пушкинская карта» или созданием дополнительного льготного аналога для местной молодежи.

## Библиография

1. Аванесова Г.А., Астафьева О.Н. Социокультурное развитие российских регионов: механизмы самоорганизации и региональная политика. М., 2004. 418 с.
2. Антошук Л.К., Безменова Т.В. Культурологический подход к описанию городской культуры // Дефиниции культуры. Томск, 1993. С. 189-198.
3. Ермаков С.А., Кашина О.П. Жизненные ценности и смыслы возрастной периодизации человека // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2018. № 3 (20). С. 19-23.
4. Луков В.А. Социальное проектирование. М., 2009. 240 с.
5. Мурзина И.Я. Феномен региональной культуры: поиск качественных границ и языка описания. Екатеринбург, 2003. 205 с.
6. Стебляк В.В. Модели социокультурной динамики в анализе городских социокультурных процессов // Культурное пространство русского мира. 2019. № 3. С. 20-26.
7. Стебляк В.В. Проектирование современной социокультурной среды // Культурное пространство русского мира. 2019. № 2. С. 26-32.
8. Стебляк В.В. Специфика социокультурного проектирования в современной России // Культура и цивилизация. 2018. № 6. С. 77-86.
9. Стебляк В.В., Генова Н. Динамика социокультурных процессов в современном российском обществе // Культура и цивилизация. 2019. № 3. С. 13-21.
10. Степанчук А.В. Традиционная хозяйственная деятельность населения Свяжска в контексте создания и развития этнографического комплекса на острове-граде Свяжск // Известия КазГАСУ. 2010. № 2 (14). С. 48-53.

## Creation of a sociocultural cluster: using the example of the Wooden Omsk project

**Nina M. Genova**

Doctor of Cultural Studies, PhD in Philosophy,  
Corresponding Member of the Academy of Management  
in Education and Culture,  
Head of the Department of Theater Arts and Sociocultural Processes,  
Omsk State University,  
644077, 55-A, Mira ave., Omsk, Russian Federation;  
e-mail: ninagenova@mail.ru

**Viktor V. Steblyak**

PhD in History of Arts,  
Associate Professor of the Department of Social and Cultural Activities,  
Omsk State University,  
644077, 55-A, Mira ave., Omsk, Russian Federation;  
e-mail: steblyak@list.ru

**Antonina A. Yantsen**

Bachelor of Management in Social and Cultural Activities,  
Omsk State University,  
644077, 55-A, Mira ave., Omsk, Russian Federation;  
e-mail: yantsenantonina@yandex.ru

**Abstract**

The article aims to formulate, based on a study of demand among various segments of the population, an idea of the relevance of creating the socio-cultural complex “Wooden Omsk”. During the sociological survey, modern socio-cultural trends were identified and the images that make up the current brand of the city of Omsk were formulated. The relevance of this complex is due to the “discontinuity” of the structural parts of the architectural city and the mosaic nature of its development. The sociocultural cluster “Wooden Omsk” is the unification of eight ancient wooden monuments of culture and art of the 18th–19th centuries, located in different parts of the city, into a single space. The socio-cultural complex “Wooden Omsk” is designed to combine the cultural and historical heritage of wooden architecture and modern socio-cultural technologies. This complex will serve as a historical and educational basis for the formation of an attractive image of the city. The result of the article can be considered a description and systematization of the components of the sociocultural complex based on the analysis performed. Within the framework of the sociocultural approach, we consider relevant the analysis proposed in the works on regional space by such authors as N.M. Genova, V.V. Steblyak, A.V. Ikonnikova, A.G. Rappoport, V.N. Toporov, B.A. Uspensky, N.A. Yastrebova.

**For citation**

Genova N.M., Steblyak V.V., Yantsen A.A. (2024) Sozdanie sotsiokul'turnogo klastera: na primere proekta «Omsk derevyannyi» [Creation of a sociocultural cluster: using the example of the Wooden Omsk project]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 25-31. DOI: 10.34670/AR.2024.60.43.004

**Keywords**

Sociocultural cluster, cultural heritage, values, wooden Omsk, urban environment, survey, technology.

**References**

1. Antoshchuk L.K., Bezmenova T.V. (1993) Kul'turologicheskii podkhod k opisaniyu gorodskoi kul'tury [Culturological approach to the description of urban culture]. In: *Definitsii kul'tury* [Definitions of culture]. Tomsk.
2. Avanesova G.A., Astafeva O.N. (2004) *Sotsiokul'turnoe razvitie rossiiskikh regionov: mekhanizmy samoorganizatsii i regional'naya politika* [Sociocultural development of Russian regions: mechanisms of self-organization and regional policy]. Moscow.
3. Ermakov S.A., Kashina O.P. (2018) Zhiznennye tsennosti i smysly vozrastnoi periodizatsii cheloveka [Life values and meanings of human age periodization]. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya* [Bulletin of the Omsk State Pedagogical University. Humanities], 3 (20), pp. 19-23.
4. Lukov V.A. (2009) *Sotsial'noe proektirovanie* [Social design]. Moscow.
5. Murzina I.Ya. (2003) *Fenomen regional'noi kul'tury: poisk kachestvennykh granits i yazyka opisaniya* [The phenomenon of regional culture: the search for qualitative boundaries and language of description]. Yekaterinburg.
6. Steblyak V.V. (2019) Modeli sotsiokul'turnoi dinamiki v analize gorodskikh sotsiokul'turnykh protsessov [Models of sociocultural dynamics in the analysis of urban sociocultural processes]. *Kul'turnoe prostranstvo russkogo mira*

- 
- [Cultural space of the Russian world], 3, pp. 20-26.
7. Steblyak V.V. (2019) Proektirovanie sovremennoi sotsiokul'turnoi sredy [Designing a modern sociocultural environment]. *Kul'turnoe prostranstvo russkogo mira* [Cultural space of the Russian world], 2, pp. 26-32.
  8. Steblyak V.V. (2018) Spetsifika sotsiokul'turnogo proektirovaniya v sovremennoi Rossii [The specific features of socio-cultural design in modern Russia]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (6A), pp. 119-126.
  9. Steblyak V.V., Genova N.M. (2019) Dinamika sotsiokul'turnykh protsessov v sovremennom rossiiskom obshchestve [The dynamics of sociocultural processes in modern Russian society]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 9 (3A), pp. 27-35.
  10. Stepanchuk A.V (2010) Traditsionnaya khozyaistvennaya deyatel'nost' naseleniya Sviyazhska v kontekste sozdaniya i razvitiya etnograficheskogo kompleksa na ostrove-grade Sviyazhsk [Traditional economic activity of the population of Sviyazhsk in the context of the creation and development of the ethnographic complex on the island-city of Sviyazhsk]. *Izvestiya KazGASU* [News of the Kazan State University of Architecture and Civil Engineering], 2 (14), pp. 48-53.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.90.96.005

## Актуальные проблемы развития современного дизайна

**Долматова Анна Анатольевна**

Кандидат педагогических наук, доцент,  
завкафедрой изобразительных искусств и графического дизайна,  
Нижегородский государственный  
архитектурно-строительный университет,  
603000, Российская Федерация, Нижний Новгород, ул. Ильинская, 65;  
e-mail: dolmatovzz@yandex.ru

### Аннотация

В данной статье рассматриваются проблемы современного дизайна, обозначены сферы влияния дизайн-деятельности на мировые процессы развития общества сегодня. Чем глубже мы погружаемся в XXI век, тем яснее становится, что большинство социальных систем были разработаны с учетом требований эпохи первых машин и практически не изменились с XIX века; сегодня они уже не соответствуют своим целям. Стоит задуматься, на каких проблемах дизайнеры должны сосредоточить свои усилия и каким может быть результат, если профессионалы сумеют успешно применить свои творческие способности для решения реальных задач сегодняшнего дня? Именно такие вопросы ставят, а затем ищут и находят на них ответы ученые и дизайнеры большинства стран современного мира. Дизайн сегодня – это комплексная междисциплинарная проектно-художественная деятельность, интегрирующая естественнонаучные, технические, гуманитарные знания, инженерное и художественное мышление. Дизайн направлен на организацию предметного мира на промышленной основе в чрезвычайно обширной «зоне контакта» с человеком во всех без исключения сферах жизнедеятельности. Центральной проблемой дизайна является создание культурно- и антропосообразного предметного мира, эстетически оцениваемого как гармоничный и целостный. Отсюда особое значение для дизайна представляет использование наряду с инженерно-техническими и естественнонаучными знаниями методов гуманитарных дисциплин – философии, культурологии, социологии, психологии, семиотики и др. Весь этот теоретический багаж интегрируется в акте проектно-художественного моделирования предметного мира, опирающегося на образное, художественное мышление.

### Для цитирования в научных исследованиях

Долматова А.А. Актуальные проблемы развития современного дизайна // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 32-42. DOI: 10.34670/AR.2024.90.96.005

### Ключевые слова

Образное мышление, дизайн среды жизнедеятельности, предметная гармония, проектно-художественная деятельность, дизайн среды.

---

## Введение

В русском языке словом «среда» обозначаются:

- набор природных (физических) условий, «внутри» которых протекает некая деятельность; социально-бытовое окружение, обстановка;
- совокупность людей и вещей, связанных общностью с этими условиями, вещество, заполняющее средовое пространство.

Эти определения, с одной стороны, указывают на то, что среда жизнедеятельности человека есть нечто, окружающее что-либо, с другой – что-либо окруженное, и находящееся внутри чего-либо. В целом понятие «среда» подразумевает единство условий существования объекта (процесса, явления) и целостность самого этого объекта. В этой неразрывности состоит специфика категории «среда». Понятие «дизайнерской среды» - «дизайн-среды» - включает в себя особым образом организованную, комплексную, эстетическую концепцию окружающего континуума, базирующегося на целостном архитектурном и дизайнерском средовом пространстве. В свою очередь, технология организации «средовых комплексов» во многом определяется «типовым» набором их дизайнерских свойств. В научных работах отечественных и зарубежных ученых рассматривается сущность, качественные характеристики и общие принципы организации дизайн-среды.

Зарубежные исследования в этой области основаны на традициях мировой философии, педагогики и психологии, исторически складывавшихся на территории Европы, Америки и Австралии. Поначалу они включали в себя труды западноевропейских ученых. Позже, в 1960-1970-е годы появляются работы японских ученых, базирующиеся на обширном материале традиционной японской культуры; сегодня они также являются важной научной базой для формирования представлений об особенностях современной дизайн-среды.

Организация проектируемой жизненной среды человека первоначально рассматривалась в философии и эстетике как создание искусственного рукотворного мира. Древнегреческий философ Аристотель, рассматривая процесс функционирования присущих человеку интеллектуальных эмоций, возникающих при восприятии окружающего мира, считал, что чувство удивления является побудителем познания. Чувство удивления рассматривается древним ученым и как связывающее звено в познании, и как переход от познания простых объектов к познанию все более сложных субстанций. Процесс создания искусственной реальности должен обладать определенным эмоциональным зарядом, основанным (по Аристотелю) на чувстве удивления.

В средневековой европейской схоластике, в учении о душе и о познании, базирующемся на этических принципах феодализма, важными для развития представлений о земном устройстве является отражение в нем мира небесного. В таких направлениях средневековой схоластической философии, как «номинализм» (*nomina*) И. Росцелина и «концептуализм» (*conception*) П. Абеляра, а также в последующем развитии средневековой схоластики в учении Фомы Аквинского, рукотворный мир предстает как результат активного и предметного познания человеком окружающего мира. Признавая врожденное пассивное знание в виде «общих схем» (*conceptiones universalis*), которые античный философ называл «принципами познания», Фома Аквинский, вместе с тем, отмечал важность чувственного познания, на основе которого человек начинает активно действовать, сталкиваясь с огромным, окружающим его, эмоциональным материалом.

В зарубежной научной литературе, в частности в работах американского дизайнера, ученого

и педагога В. Папанека подчеркивается, что «человек, его орудия, окружение, способы мышления и планирования – одно нелинейное, симультанное, интегрированное, всеобъемлющее целое. Такой подход лежит в основе интегрированного дизайна и позволяет человеку оставаться универсалом, используя специализированные орудия». Все человеческие функции: дыхание, равновесие, ходьба, восприятие, мышление, построение общества – взаимосвязаны и взаимозависимы. «Если мы хотим соотнести окружающую человека среду с психофизиологической целостностью его личности, то нам нужен новый дизайн, как функций, так и структуры всех инструментов, изделий, превращение жилищ и поселений человека в интегрированную жилую среду, способную к росту, изменениям, адаптации, регенерации в ответ на потребности человека. Интегрированный дизайн – впервые со времен позднего палеолита – вернется к целостному охвату проблем» [Папанек, 2010]. Так, американский антрополог Э.Т. Холл утверждает, что «человек и окружающая его среда взаимно формируют друг друга. В настоящее время человек живет в состоянии действительно создать весь мир, в котором живет... Создавая его, человек фактически определяет, каким организмом он будет» [Продина, Размахнина, 2016].

С тех пор как появилась профессия «дизайнер», каких бы областей креативной индустрии она не касалась, – вся работа профессионалов была направлена на эстетическую организацию пространства или объекта, на модернизацию, совершенствование и преобразование окружающего мира.

### **Дизайн в системе экономики**

С расширением материальных возможностей, с развитием инновационных технологий, с появлением различных производств, с возникновением технологических компаний, напрямую улучшающих жизнь и устойчивость городов, с формированием определенной моды и развитием мощной маркетинговой системы и рекламы востребованность дизайн-услуг только возрастает. Это характеризует современный дизайн не только как визуальную эстетическую сферу, но и как стратегический ресурс для роста бизнеса. По мнению экспертов, креативные индустрии, к которым относится и дизайн, составляют значимую долю ВВП России, которая составит 8.5% к 2024 году и 10% к 2035 году. Опираясь на статистические данные, можно сделать следующие выводы:

- креативные индустрии занимают весомую долю ВВП в экономике всех ведущих странах мира, сопоставимую со строительной, транспортной и другими отраслями;
- объем услуг креативных индустрий растет, они развиваются опережающими темпами;
- креативные индустрии являются триггером развития других отраслей и генератором роста прибыли во всех отраслях экономики;
- креативные индустрии в России находятся в стадии активного роста, обладая большим потенциалом (он может составить более 100% до 2024 года).

Соответственно, верно и обратное: при снижении объемов услуг креативных индустрий будет снижаться прибыль и в других отраслях экономики. Занятость в креативных индустриях росла даже при снижении ВВП. Более половины креативных компаний работает в секторе коммуникативного дизайна и генерируют около 60% выручки данной отрасли [Доклад..., www] Таким образом, креативные индустрии, в том числе и дизайн, в настоящее время являются одной из наиболее перспективных, инновационных отраслей экономики.

Возникает вопрос: действительно ли именно такая отдача сейчас нужна обществу от



творческих профессий? И какие задачи нужно срочно решать проектировщикам? Многие проблемы, с которыми мы сталкиваемся сегодня, далеко выходят за рамки дизайна, несмотря на бодрые заявления экспертов. Гипотетические и критические методы проектирования на практике играют определенную роль, но дизайнеры должны осознавать эти ограничения и учиться работать с учетом данной специфики.

Дизайн в глобальном смысле – это, в первую очередь, размышления и критический анализ эволюции глобальных экономик, предприятий, сообществ и культур; это поиск ответа на вопрос: как эти изменения повлияют на облик ближайшего будущего? Речь идет о преобразовании систем, услуг и бизнеса, а также об изменении поведения людей. Сфера дизайна уверенно превращается из относительно элитарного вида творчества в открытую, междисциплинарную, основанную с общественным участием профессию, где представители различных дисциплин проектируют совместно, извлекая выгоду из полученных навыков. Этот сдвиг является результатом возрастающей сложности сегодняшних задач и ужесточения требований к проектированию. Эндрю Блаувельт описал три этапа эволюции дизайна и отметил изменение роли дизайнера в своем эссе «К реляционному дизайну» [Блаувельт, 1994].

Таким образом, сфера дизайна сочетает в себе ориентированную на человека креативную деятельность с целостным взглядом на экономику, общество, технологии, окружающую среду, политику, юридические и этические вопросы. Глобальный дизайн требует осмысления изнутри: начиная с вопроса «почему?», и далее – «как?» и «что?». Попробуем подвести предварительный итог.

1. Когда мы рассуждаем о глобальном дизайне, это не значит, что все задачи должны обладать значительным масштабом. Речь идет скорее о рассмотрении глобальных проблем, представленных в малом масштабе. Большинство современных мировых инноваций появилось на местном уровне, например, калифорнийская Airbnb (онлайн-площадка для размещения и поиска краткосрочной аренды частного жилья по всему миру) или Lyft (американская компания – агрегатор такси, публичная компания из Сан-Франциско, позволяющая пользователям находить с помощью интернет-сайта или мобильного приложения водителей, сотрудничающих с сервисом и готовых оказать услугу за умеренную плату). Все в мире взаимосвязано: экономика, общественные отношения, технологии, окружающая среда, политика, юридические и этические вопросы.

2. Дизайн требует определенной позиции: проектировщику важно быть непредубежденным. Для формирования такого отношения требуется время, постепенно позиция изменяется, важно не останавливаться, уметь учиться и не переставать размышлять.

3. Дизайнера от «не дизайнера» отличает умение преодолеть разрыв между словами и действиями. Речь идет не о создании чего-то сверх совершенного, а о разработке осязаемого продукта, помогающего изучить и понять ситуацию, а затем сделать следующий шаг.

Круг задач, к решению которых сегодня привлекают дизайнеров, достаточно широк. Это экологические, технологические, гигиенические, энергетические, экономические, политические, урбанистические, этические и другие сферы. Рассмотрим некоторые из них.

## Экология

Экологические проблемы напрямую связаны с дизайнерским творчеством. В связи с этим изменяются и задачи дизайна, среди них:

- создание гармоничной предметно-пространственной среды;

- разработка практически значимых с экологической точки зрения объектов;
- решение функциональных задач, связанных с реальными потребностями людей и с учетом их места проживания;
- критический анализ материалов и технологий, исключение неприемлемых; экодизайн и видеоэкология;
- отказ от вещей одноразового пользования, удаление искусственных и синтетических материалов, загрязняющих планету;
- использование экологически безопасных продуктов питания;
- экологизация технологических процессов, создание замкнутых технологических циклов, безотходных и малоотходных технологий, исключающих попадание в атмосферу вредных, загрязняющих веществ. Кроме того, это предварительная очистка топлива или замена его более экологичными сортами, применение гидрообеспыливания, рециркуляции газов, перевод различных агрегатов на электропотребление и др.;
- замена натуральных материалов на экологичные искусственные с целью сохранения природного мира;
- создание и использование материалов с новыми безопасными эксплуатационными свойствами;
- решение задачи регенерации отходов, повторное использования сырья.

Современный индустриальный мир основан на предположении, что ресурсы планеты бесконечны и неисчерпаемы: было трудно представить, что однажды в мире закончатся углеводороды? Или погибнут леса? Или исчезнут пустыри для избавления от отходов?

Это именно та ситуация, в которой сейчас находится общество, оказавшись в ловушке линейной экономики, начинающейся в шахте, в карьере или на нефтяной разработке и заканчивающейся на свалке. Согласно отчету ИРСС (Межправительственной группы экспертов по изменению климата) у человечества есть всего три года, чтобы остановить выбросы парниковых газов и предотвратить необратимые последствия для планеты, вызванные глобальным потеплением. Эксперты также пришли к выводу, что количество углекислого газа, выбрасываемого сегодня в атмосферу, соответствует 80% всего, что человечество может произвести, если оно хочет иметь 50% или более шансов стабилизировать потепление Земли на уровне 1,5°C. Но производство загрязнителей, образующихся в промышленном секторе при сжигании ископаемого топлива, за последнее десятилетие сократилось в год всего на 0,3%. Капитальное строительство является одним из крупнейших источников подобных вредных выбросов, как в отношении энергии, необходимой для эксплуатации зданий, так и в отношении транспорта и производства конструкционных материалов. Согласно отчету Форума по изменению климата CNN, три основных источника выбросов CO<sub>2</sub> исходят от городов, от автомобилей и зданий: это сжигаемый транспортом бензин, это промышленная деятельность в строительной индустрии (цементные заводы, ЖБК и пр.), и это теплоэлектростанции, вырабатывающие электроэнергию и тепло для производственных и бытовых нужд.

## Урбанизация

В последнее время обострилась тенденция, в результате которой более половины всего населения мира переселилось в большие и малые города. Несмотря на то, что урбанизация расширяет человеческие возможности, она часто сталкивается со множеством жизненно важных вопросов, среди них:

- перенаселенность;
- безработица;
- жилищные неудобства;
- развитие трущоб;
- несоблюдение санитарных норм;
- нехватка воды;
- опасности для здоровья;
- ухудшение качества городской среды;
- утилизация отходов;
- транспортные проблемы;
- городская преступность;
- рост бедности.

Многие из этих задач можно решить с помощью дизайна. Urban Techs – это технологические компании, напрямую улучшающие жизнь и повышающие устойчивость городов. Некоторые из основных стартапов, появившихся в последнее десятилетие, – это компании, ориентированные на города, на решение задач урбанизации и на объединение людей; это так называемые «УТ» (Urban Techs), например, Uber, Waze, AirBnb, WeWork, Yellow и другие.

Концепция городских технологий напрямую связана с тенденцией «умных городов», также называемых кибергородами: они используют стратегические технологии для улучшения инфраструктуры, для оптимизации городской мобильности, для создания устойчивых решений и для других улучшений, необходимых для повышения качества жизни горожан.

Только за последние три года УТ привлекли 75,0 миллиардов долларов, что составляет около 17% всех средств мирового венчурного капитала. Urban Techs — крупнейший инвестиционный сектор в стартапах, привлекающий больше средств, чем фармацевтические и биотехнологические компании.

По словам Ричарда Флориды, директора департамента городов Университета Торонто (Канада) – компании из США доминируют среди городских стартапов, здесь более 45% всего оборотного капитала инвестируется в этот сектор. Далее следует Китай с почти 30%, за ним по порядку – Сингапур, Индия, Великобритания, Германия, Южная Корея, Объединенные Арабские Эмираты, Франция, Нидерланды и Канада.

## Гигиена

Гигиена окружающей среды – это отрасль современной науки, занимающаяся обоснованием профилактических и оздоровительных мероприятий по улучшению условий жизни населения. К основным факторам, определяющим состояние здоровья человека, относятся: генетические условия, образ жизни, трудовая деятельность, качество жизни и состояние окружающей среды.

В настоящее время экологические проблемы находятся в числе приоритетных направлений развития науки, они утверждены Президентом России («Приоритетные направления развития науки, технологий и техники Российской Федерации», утверждены Президентом Российской Федерации В.В. Путиным 30.03.2002 года, Пр-577). Приоритетными направлениями исследований в данной области являются: «Экология и рациональное природопользование» и «Технологии живых систем». Наиболее передовыми технологиями считаются:

- Системы жизнеобеспечения и защиты человека;
- Мониторинг окружающей среды;

- Генодиагностика и генотерапия;
- Природноохранные технологии, переработка и утилизация техногенных образований и отходов;
- Снижение риска и уменьшение последствий природных и техногенных катастроф.

Основой для оценки влияния факторов окружающей среды на здоровье человека, как правило, являются предельно допустимая концентрация опасных производств, загрязнение источников воды и почвы, а также такие вопросы питания населения, как недостаток биогенных и йодных элементов.

Гигиенические проблемы проявляются в процессе эксплуатации жилых и общественных помещений. В первую очередь это касается выбора отделочных материалов, к ним относятся: ДВП, ДСП, МДФ, мастики, пластификаторы, шпатлевки, теплоизоляционные материалы, цемент, бетон с добавлением отходов, полистиролы, клеи, линолеумы и многие другие источники выброса в окружающую атмосферу органических и неорганических соединений. Исследования показывают, что канцерогенные риски в жилых и общественных помещениях достигают до 90% по сравнению с остальными зданиями. Роль дизайна – не просто успевать за техническим прогрессом, но и предвидеть негативные изменения, активно влиять на них и заранее применять меры профилактики.

Промышленная революция стала важной вехой в распространении ватерклозетов, в формировании идеалов гигиены и в соблюдении стандартов общественного здравоохранения. Промышленность преуспела не только в производстве сантехники, но и в проведении исследований по теме базовой санитарии. Однако специалисты ООН отмечают, что 4,5 миллиарда человек в мире до сих пор не имеют доступа к элементарным санитарным удобствам. Другими словами, двое из трех человек в мире не могут пользоваться ватерклозетом.

Первые свидетельства о водных туалетах датируются 3100 г. до н.э., со времен Крито-Микенской культуры, однако первый ватерклозет был изобретен в 1596 г. англичанином Джоном Харингтоном (Брайсон, Билл: Дома: краткая история частной жизни). Мастер сделал два экземпляра: один для себя, а другой – для королевы Елизаветы I. В то время идея ватерклозета не прижилась, и только в 1775 году шотландец Александр Камминг запатентовал туалет современного вида, связанный с канализационной системой. В 1885 году другой англичанин, Томас Твайфорд, создал первый фарфоровый унитаз, заменивший описанные выше деревянные изделия.

Недавно Билл Гейтс привлек внимание мировой общественности, представив устройство, превращающее экскременты в чистую воду за пять минут с использованием только химических добавок. По данным Фонда Билла Гейтса стерилизация отходов, выделяемых людьми, могла бы предотвратить 500 000 детских смертей и сэкономить 233,0 миллиарда долларов США в год, выделяемых на лечение диареи и холеры, но данная технология по-прежнему дорога и еще несовершенна.

## Этика

Индустрия дизайна все более серьезно относится к этическим вопросам. Джон Маэда [Маэда, 2008], профессор дизайна, руководитель отдела компьютерного проектирования и интеграции в компании Automattic из Сан-Франциско (США) представил «Отчет о дизайне в технологиях», служащий своего рода свидетельством состояния дизайна в данной технической отрасли. В 2022 году Маэда сосредоточился на проблемах инклюзивности в понимании

будущего дизайна. Маэда определяет инклюзивный дизайн как разработку продуктов для более широкой аудитории: будь то люди с ограниченными возможностями, люди, живущие за пределами США, люди с другим цветом кожи или пожилые люди. В его списке «10 самых важных вопросов и задач, с которыми в настоящее время сталкивается дизайн» – «этика в дизайне» заняла третье место, уступив «дизайну, не имеющему «места за столом» (№ 1) и «фразнообразию в дизайне и технологиях» (№ 2) [там же].

Маэда уделяет большое внимание этическим отношениям в дизайн-команде. Он полагает, что дизайнеры не должны быть лидерами в коллективе, а являться лишь хорошими командными игроками. Маэда считает, что дизайн-концепция играет вспомогательную роль и не является негативным фактором для развития специалистов, но дает дизайнерам возможность работать со своими коллегами в одной команде, что приводит к улучшению дизайна. Существуют и другие сторонники Маэды, несогласные с концепцией чисто «дизайнерских» компаний. К примеру, Алекс Шляйфер, руководитель отдела дизайна компании Airbnb из США, считает, что культура, основанная на дизайне, склонна обесценивать мнения и идеи других людей. Шляйфер создал свою конструкторскую фирму, в которой дизайнерам не уделяется особого внимания, а позицию пользователей, по его мнению, полностью должны представлять менеджеры по продукции.

В своей книге «Спекулятивное все: дизайн, художественная литература и социальные мечты» (2013) Энтони Данн – профессор и руководитель программы взаимодействия с дизайном в Королевском колледже искусств (Лондон, Великобритания) и Фиона Рэби – профессор промышленного дизайна в Университете прикладных искусств (Вена) [Келли, 2017] дали обзор того, как дизайн можно использовать в качестве инструмента для представления возможного будущего и опровержения любого статус-кво. Данн и Рэби описали гипотетический (спекулятивный) дизайн как способ размышления о будущем. Спекуляции – рассуждения, не требующие обращения к практике; для спекулятивного познания нет необходимости в эксперименте, в опытной проверке результатов мыслительной деятельности. В этом смысле спекулятивна математика, логика и философия. Спекуляции – рассуждения, основанные не на опыте, а на «чистом размышлении», умозрении, т.е. это продукт внутренней интеллектуальной деятельности человеческого рассудка.

В современном мире, где благодаря технологическим инновациям нет ничего неосуществимого, важную этическую роль могут сыграть такие вопросы: Что значит быть человеком? В каком мире мы хотим жить? Чего мы хотим достичь? Куда мы хотим пойти? Ответы на эти вопросы открывают пространство для изучения целого ряда идей о «безопасной среде», где можно определить возможное воздействие и последствия от внедрения этих концепций. Например, глобальная тенденция: потребитель, который всегда на связи.

В последнее время определились такие тенденции в различных областях, как «умные города», беспилотные автомобили, большие объемы данных («big data»), количественная оценка собственной личности, носимые устройства, оснащенные датчиками для отслеживания и мониторинга действий пользователей, «Интернет вещей». Основная тенденция, выявленная в результате анализа данных тенденций, что Интернет все глубже проникает в наш материальный мир. Люди всегда будут на связи. Придет время, когда «каждое устройство будет подключено, а мы даже не узнаем об этом», – говорит Микко Хиппонен из финской компании F-Secure [Нуррöнен, 2021]. В своей книге «Неизбежное» американский писатель Кевин Келли (2016), исполнительный редактор-основатель журнала Wired – делится своими мыслями о технологических возможностях, которые будут формировать будущее. Келли ожидает, что Интернет будет присутствовать всегда и будет больше походить на беседу и опыт, чем на

«место» [Келли, 2017]. В настоящее время Интернет проникает в физический мир людей, что окажет существенное влияние на человеческую жизнь и поведение в будущем. Что касается цифровизации физического мира (IoT), Кевин Келли (2016) говорит, что «все, что можно отследить, будет отслежено» [там же]. Сбор и использование личных данных будет практически невидимым и неизбежным процессом. Когда пользователи добавляют датчики себе, а также оснащают ими другие объекты и зоны вокруг, люди создадут виртуальную схему материального человеческого мира. Эта тенденция также бросает вызов основным ценностям современного общества и поднимает вопросы о неприкосновенности частной жизни.

## Заключение

Сегодня мир полон множеством таких проблем, как изменение климата, уничтожение природных ресурсов и старение населения, и это лишь некоторые из них. По мнению Данна и Рэби, единственный способ преодолеть эту тенденцию – «изменить наши ценности, убеждения, отношение и поведение». Дизайн можно использовать как инструмент для размышлений о возможном будущем и для критического осмысления сегодняшнего дня и предполагаемых последствий человеческих действий. Данн и Рэби отмечают: «Как дизайнеры мы должны перейти от проектирования приложений к проектированию последствий, создавая воображаемые продукты и услуги, которые помещают эти новые разработки в повседневную материальную культуру». Как однажды заметил писатель-фантаст Фредерик Пол, «хороший писатель придумывает не только автомобиль, но и дорожную пробку» [там же]. Будущее может быть, как позитивным, так и негативным и будет отражать мир, в котором мы живем сегодня. Все начинается с вопроса «Что, если...?», чтобы открыть пространство для дискуссий. С помощью дизайна можно задавать вопросы, провоцировать и вдохновлять позитивную активность. Спекулятивный, гипотетический дизайн и его способность задавать критические вопросы и размышлять – отличный инструмент для изучения новых областей, для осознания предметов и для начала дискуссии. Дизайн позволяет людям думать о вещах по-другому, он открывает простор для воображения и вдохновения. С помощью этих инструментов люди могут подвергнуть сомнению традиционные ценности, убеждения, установки и пересмотреть каноническое поведение. Это открытие может инициировать процесс, помогающий людям отбросить ограничения и стать подлинно свободными.

## Библиография

1. Блаувельт Э. Внутри и вокруг: Культура дизайна и дизайн культур // *Émigré*. 1994. 32. P. 23.
2. Доклад The Value of Design FactWnder британского Совета по дизайну (2007). URL: <https://adpass.ru/dizajn-generiruyushhij-pribyl-obzor-kreativnyh-industrij/>
3. Келли К. Неизбежно: 12 технологических трендов, которые определяют наше будущее. М., 2017. 82 с.
4. Маэда Дж. Законы простоты: дизайн, технологии, бизнес, жизнь. М.: Альпина Бизнес Букс, 2008. 116 с.
5. Папанек В. Дизайн для реального мира. М., 2010. 416 с.
6. Продина В.А., Размахнина В.В. Использование принципов биоморфизма в системе визуальной идентификации как новое направление при выполнении комплексной выпускной квалификационной работы // *Современные технологии и методики в архитектурно-художественном образовании*. 2016. С. 350-351.
7. Dunne A., Raby F. *Speculative Everything: Design, Fiction and Social Dreaming*. The MIT Press, 2013. 224 p.
8. Hyppönen M. *Internet*. Werner Söderström Ltd, 2021. 92 p.
9. Valtonen A. Approaching Change with and in Design // *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*. – 2020. – Т. 6. – №. 4. – С. 505-529.
10. Dell'Era C. et al. Four kinds of design thinking: From ideating to making, engaging, and criticizing // *Creativity and innovation management*. – 2020. – Т. 29. – №. 2. – С. 324-344.

---

## Actual problems of the development of modern design

**Anna A. Dolmatova**

PhD in Pedagogy, Associate Professor,  
Head of the Department of Design Engineering and Fine Arts,  
Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering,  
603000, 65, Il'inskaya str., Nizhny Novgorod, Russian Federation;  
e-mail: dolmatovzz@yandex.ru

### Abstract

This article examines the problems of modern design, identifies the spheres of influence of design activities on the global processes of society development today. The deeper we dive into the XXI century, the clearer it becomes that most social systems were designed to meet the requirements of the era of the first machines and have not changed much since the XIX century; today they no longer meet their goals. It is worth thinking about what problems designers should focus their efforts on and what could be the result if professionals are able to successfully apply their creative abilities to solve the real problems of today? It is such questions that scientists and designers of most countries of the modern world pose, and then seek and find answers to them. Design today is a complex interdisciplinary design and artistic activity that integrates natural science, technical, humanitarian knowledge, engineering and artistic thinking. The design is aimed at organizing the subject world on an industrial basis in an extremely extensive "contact zone" with a person in all spheres of life. The central problem of design is the creation of a culturally and anthropos-like object world, aesthetically assessed as harmonious and integral. Hence, the use of methods of humanities, philosophy, cultural studies, sociology, psychology, semiotics, etc., along with engineering, technical and natural science knowledge, is of particular importance for design. All this theoretical baggage is integrated in the act of design and artistic modeling of the object world, based on imaginative, artistic thinking.

### For citation

Dolmatova A.A. (2024) Aktual'nye problemy razvitiya sovremennogo dizaina [Actual problems of the development of modern design]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 32-42. DOI: 10.34670/AR.2024.90.96.005

### Keywords

Imaginative thinking, life environment design, subject harmony, design and artistic activity, environment design.

## References

1. Blauvelt A. (1994) Vnutri i vokrug: Kul'tura dizaina i dizain kul'tur [n and Around: Cultures of Design and the Design of Cultures]. *Émigré*, 32, p. 23.
2. *Doklad The Value of Design FactWnder britanskogo Soveta po dizainu (2007)* [The Value of Design FactWnder report of the British Design Council (2007)]. Available at: <https://adpass.ru/dizajn-generiruyushhij-pribyl-obzor-kreativnyh-industrij/> [Accessed 11/11/2023]
3. Dunne A., Raby F. (2013) *Speculative Everything: Design, Fiction and Social Dreaming*. The MIT Press.
4. Hyppönen M. (2021) *Internet*. Werner Söderström Ltd.

5. Kelly K. (2017) *Neizbezhno: 12 tekhnologicheskikh trendov, kotorye opredelyayut nashe budushchee* [The Inevitable: Understanding the 12 Technological Forces That Will Shape Our Future]. Moscow.
6. Maeda J. (2008) *Zakony prostoty: dizain, tekhnologii, biznes, zhizn'* [The Laws of Simplicity (Simplicity: Design, Technology, Business, Life)]. Moscow: Al'pina Biznes Buks Publ.
7. Papanek V. (2010) *Dizain dlya real'nogo mira* [Design for the Real World: Human Ecology and Social Change]. Moscow.
8. Prodina V.A., Razmakhnina V.V. (2016) Ispol'zovanie printsipov biomorfizma v sisteme vizual'noi identifikatsii kak novoe napravlenie pri vypolnenii kompleksnoi vypusknoi kvalifikatsionnoi raboty [The use of the principles of biomorphism in the system of visual identification as a new direction when performing complex final qualifying work]. In: *Sovremennye tekhnologii i metodiki v arkhitekturno-khudozhestvennom obrazovanii* [Modern technologies and techniques in architectural and artistic education].
9. Valtonen, A. (2020). Approaching Change with and in Design. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 6(4), 505-529.
10. Dell'Era, C., Magistretti, S., Cautela, C., Verganti, R., & Zurlo, F. (2020). Four kinds of design thinking: From ideating to making, engaging, and criticizing. *Creativity and innovation management*, 29(2), 324-344.



УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.35.69.006

## Познание музыкальной культуры: от истоков отечественного музыкознания к культурологическому моделированию

**Калинина Юлия Александровна**

Аспирант,  
Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова,  
655017, Российская Федерация, Абакан, пр. Ленина, 90;  
e-mail: iuliia\_kalinina@list.ru

### Аннотация

В статье обоснована актуальность теоретического познания музыкальной культуры в опоре на культурологический подход и полидисциплинарные методы, определено значение деятельности «столпов» отечественного музыковедения и музыкальной социологии Б.В. Асафьева, Р.И. Грубера, А.Н. Сохора в становлении культурологического и социологического подходов к изучению музыкальной культуры в целом и ее отдельных артефактов, проанализированы особенности теоретических моделей музыкальной культуры, представленных в работах отдельных современных авторов. Моделирование музыкальной культуры позволяет осмысливать сложную систему художественных и социальных институтов, находящихся в функциональных взаимосвязях и обуславливающих друг друга. Несмотря на различия в моделях музыкальной культуры, их объединяет одно – центральным смыслообразующим элементом системы является музыка во всей своей жанрово-стилевой полноте. Кроме того, все исследователи отмечают системный характер музыкальной культуры и исходят в изучении данного феномена из понимания системы как некоторого числа элементов, находящихся в упорядоченном и взаимосвязанном единстве, обеспечивающим ее целостность, в которой каждый элемент системы выполняет определенную функцию, играет смысловую роль.

### Для цитирования в научных исследованиях

Калинина Ю.А. Познание музыкальной культуры: от истоков отечественного музыкознания к культурологическому моделированию // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 43-51. DOI: 10.34670/AR.2024.35.69.006

### Ключевые слова

Музыка, музыкальная культура, культурологический и социологический подходы к изучению музыкальной культуры, модель музыкальной культуры, культурология.

## Введение

Музыкальная культура – это одна из существенных составных частей общей культуры человечества. Невозможно представить общество без музыки, являющейся одним из самых совершенных культурных феноменов. На протяжении всей истории человечества с глубокой древности и до наших дней, музыка сопровождает все важнейшие события в жизни человека и общества, являясь, по выражению А.В. Луначарского, «партитурой реальной жизни» [Луначарский, 1971, 367].

Музыкальная культура является частью общечеловеческой культуры, представляя собою сложную, исторически развивающуюся систему, ядром которой является музыка. Музыка, как одна из универсалий культуры, включает в себе и выражает своим специфическим языком духовные ценности, нравственные смыслы, мировоззренческие и идеологические установки, характеризующие человеческое общество на всем пути его исторического развития. В отличие от других видов искусств, музыка не обладает возможностями вербального и изобразительно-пластичного выражения окружающей действительности, но удивительным образом она может концентрировать в себе облик целой культуры, эпохи, народа.

Размышления о сущности музыки, ее роли и значении в жизни общества и отдельного человека уходят своими корнями в глубокую древность. Точкой отсчета появления размышлений на эту тему стало возникновение философии в период античности. Пожалуй, ни один из древних мудрецов не обошел своим вниманием музыку, отмечая ее социальную, воспитательную, коммуникативную, психологическую и метафизическую роли. Неудивительно, что стремление постичь тайну силы воздействия музыки на человека и общество, попытки осмыслить и объяснить этот удивительный культурный феномен продолжались на протяжении всей последующей истории человечества.

## Основная часть

Феномен музыки и музыкальной культуры привлекает внимание и современных исследователей, причем направления и области научного интереса зачастую находятся на пересечении непосредственно музыковедческого и культурологического, социологического, исторического, философского научного познания. Представители самых разных отраслей гуманитарных наук рассматривают различные аспекты музыкальной культуры и применяют разнообразные методологические подходы к изучению данного феномена. Весь комплекс трудов, посвященных изучению различных артефактов музыкальной культуры, в совокупности формирует богатейший и практически необъятный фонд научных представлений о музыкальной культуре, о составляющих ее системообразующих элементах. Тем не менее, исследования, посвященные изучению музыкальной культуры как самостоятельного феномена, во всей его целостности и полноте, встречаются крайне редко. Из основоположников отечественного музыковедения, создавших «плацдарм» для изучения музыкальной культуры в аспекте ее целостности и системности, назовем Б.А. Асафьева, Р.И. Грубера, А.Н. Сохора.

В историю отечественной науки Б.В. Асафьев (1884-1949) вошел прежде всего как первый музыковед-академик, стоявший у истоков советского музыковедения. Обладая обширной эрудицией, глубоким знанием гуманитарных дисциплин, Асафьев всегда рассматривал

музыкальные явления на широком социальном и культурном фоне, в их связи и взаимодействии со всеми сторонами духовной жизни. Начиная с 20-х гг. XX века Б.В. Асафьев разрабатывает один из ведущих подходов к исследованию музыки – теорию интонации. В книге «Музыкальная форма как процесс» Б.В. Асафьев раскрывает сущность интонации как носительницы музыкального смысла. Интонация становится важнейшим музыкально-теоретическим и эстетическим понятием в отечественном музыкознании, с нею связано воплощение художественного образа в музыкальных звуках, ее называют душой музыки, основой музыкального мышления и общения. Рождение «звучащего пространства», музыки, невозможно, по мнению Б. Асафьева, «без интонирования и вне интонирования», как и «вне осознания процесса интонирования невозможно и исследование явлений музыкального искусства». Интонационную природу музыки он связывает с ее общественно-социальными функциями, с той «системой интонации», которая рождается «не в статике, а в непрестанной эволюции и мутациях, в живой практике, в исторически данных формах музицирования». Асафьеву принадлежит также формулирование и разработка понятия «интонационный словарь эпохи», отражающего вовлеченность музыки в идейно-смысловое поле и эмоциональный тонус своего времени. «Музыка – искусство интонируемого смысла», – этой краткой формулой Асафьев подчеркнул смысловую наполненность музыки, ее объективную жизненную основу. Именно через интонацию в музыкальном искусстве отражаются явления окружающей действительности, широкий мир чувств и переживаний человека как представителя определенной культуры. Обозначая термином «интонация» ряд музыкальных явлений, Асафьев пытался как можно полнее и глубже выявить закономерности музыкального искусства как формы общественного сознания [Асафьев, 1971, 53].

В учении об интонации Асафьев рассматривает музыкальное искусство в единстве процессов сочинения – исполнения – слушания. Эти процессы составляют «ось» музыкальной культуры. Но для ее полноценного функционирования необходим подготовленный слушатель, именно поэтому в деятельности Асафьева особое место занимала масштабная работа, направленная на музыкальное просвещение и образование в постреволюционной России. Но нельзя не отметить, просветительская миссия Асафьева в первую очередь все же была вызвана своего рода «политическим заказом» на музыкальное просвещение – так на государственном уровне решалась проблема приобщения к культурному наследию широких народных масс. В реализации просветительской культурной политики особую роль сыграл первый нарком Просвещения РСФСР А.В. Луначарский – человек незаурядный, глубоко и всесторонне образованный, автор первых работ по музыкальной социологии в России, отводивший исключительную роль музыкальному искусству в формировании гармонично развитой личности советского человека.

Принимая во внимание особую идеологическую составляющую культурной политики молодой Советской Республики, в значительной мере обусловившую практическую общественно-пропагандистскую деятельность Асафьева в качестве лектора, публициста, педагога, методиста, резюмируем, что его разносторонняя научная, публицистическая и общественная деятельность заложила важнейшие направления последующих исследований в области музыкального искусства, музыкального просвещения и образования как ключевых элементов музыкальной культуры.

Р.И. Грубер (1895-1962) – один из крупных представителей советской школы музыковедения, научные интересы которого в раннем периоде творчества были направлены на проблемы музыкальной эстетики, психологии музыкального творчества, социологии, а в

дальнейшем – на исследование всеобщей истории музыки. Р.И. Грубер является автором капитального двухтомного труда «История музыкальной культуры», в котором прослежен процесс развития музыкальной культуры с древности до начала 16 века. Именно Р.И. Грубер первым провел научную дифференциацию понятий «музыка» и «музыкальная культура», которые долгое время воспринимались как тождественные категории. Он впервые отметил, что явление музыкальной культуры гораздо шире собственно музыки, определив музыкальную культуру как «многообразные проявления как самой музыки в ее социальном обнаружении, так и область ее воздействия, словом – вся сфера музицирования, вся сфера музыкальной практики» [Грубер, 1960, 7]. Это было первым определением музыкальной культуры, сформулированным в научном труде, посвященном истории музыки.

Дальнейшее развитие культурологического и, в большей степени, социологического подходов в области исследований музыкальной культуры нашло в научных трудах А.Н. Сохора (1924-1977) – советского музыковеда и музыкального социолога. В фундаментальной монографии «Социология и музыкальная культура» автор рассмотрел общую структуру музыкальной культуры, функции ее отдельных элементов, исторические типы музыкальных культур. Музыкальную культуру автор рассматривает в аксиологическом ракурсе – в виде сложной системы музыкальных ценностей, где системообразующим компонентом является деятельность субъектов музыкальной культуры (композиторов, исполнителей, слушателей, музыковедов) по созданию, сохранению, воспроизведению, распространению, восприятию музыкальных ценностей; в систему также включаются учреждения, инструменты и оборудование, обеспечивающие ее функционирование. Безусловно, именно музыкальная социология А.Н. Сохора задавала вектор последующим исследованиям музыкальной культуры российскими учеными.

Сегодня в центре научного интереса продолжают оставаться особенности музыки как вида искусства, ее социокультурное значение, способы и контекст бытования, виды музыкальной деятельности и культурные ценности, создаваемые в процессе этой деятельности. Однако исследования музыкальной культуры последних двух десятилетий показывают необходимость сближения научных изысканий практического прикладного характера с общетеоретическими разработками в области культурологии и социологии. Базовой парадигмой современной культурологии является построение модели культуры, основанной на исследовании ее актуального состояния, в опоре на ретроспективный анализ и перспективный подход, позволяющий прогнозировать тенденции ее развития. Метод моделирования в культурологии – это универсальное средство научного познания, основанное на упорядочивании элементов исследуемого феномена, выявлении и описании характерных признаков, применении процедур классификации и структурирования.

Однако в числе диссертационных исследований последних двух десятилетий нам удалось обнаружить только одну диссертацию, в которой напрямую предпринята попытка теоретического осмысления феномена музыкальной культуры – это «Музыкальная культура как система» Р.Н. Шафеева (2007 г.) [Шафеев, 2007, 53].

Вопрос о сущности музыкальной культуры возникает у многих авторов, также предпринимаются многочисленные попытки терминологического характера. Однако, как верно заметил Р.Н. Шафеев, «малоизученность этой проблемы проявляется и в авторитетных справочных изданиях. Даже в энциклопедических словарях сущность музыкальной культуры в качестве специфического явления не анализируется» [там же, 13]. Действительно, музыкальная культура – явление сложное, многогранное, многосоставное, в связи с чем и возникают

затруднения в выработке универсальной научной дефиниции. Р.Н. Шафеев, указывая на недостаточную разработанность научного аппарата данного явления, ссылается на исследования М.М. Бухмана, О.Н. Кеериг, Э.В. Скворцовой, А.Н. Сохора, в которых также констатируется данный факт [там же, 6].

Проанализировав более десятка различных определений музыкальной культуры, данных разными авторами, Р.Н. Шафеев констатирует, большинство из них лишь выражает какие-либо определенные стороны данного феномена и не раскрывает его полностью. Более того, в ряде из них понятие музыкальная культура смешивается с понятием «музыка», трактуется как «совокупность музыкальных произведений», и даже с «чередой музыкальных шедевров», что, конечно же, совершенно не соответствует объемности и многослойности рассматриваемого явления, включающего в себя не только музыку, но и способы ее воспроизводства, функционирования и т.д. Автор формулирует собственное определение музыкальной культуры на основе аксиологического и деятельностного подходов, определяя ее как «совокупность духовных ценностей в области музыки в их многообразном проявлении, а также деятельность людей по созданию и потреблению музыкальных ценностей. Под музыкальными ценностями следует понимать интересы, взгляды, вкусы, принципы, определяющие деятельность субъектов носителей культуры» [там же, 24-25]. Музыкальную культуру автор обоснованно рассматривает как динамично развивающееся явление, в диалектическом единстве традиций и новаторства, составляющем основу исторической преемственности. Существенным моментом в исследовании Р.Н. Шафеева является рассмотрение процессов культурного обмена элементами музыкальных традиций, благодаря которому происходит изменение и обогащение национальных музыкальных культур. Автор рассматривает становление татарской профессиональной культуры в ракурсе взаимодействия «русско-европейских» и национальных музыкальных традиций, отмечая, что главенствующую роль в этом процессе сыграло становление системы профессионального образования и музыкального воспитания (прежде всего – деятельность Казанской консерватории, музыкального техникума, а также развитие системы культурно-досуговых учреждений – филармонии, театра оперы и балета, Дома народного творчества и др.) [там же, 147-50].

Рассматривая музыкальную культуру как целостную систему, Р.Н. Шафеев определяет следующие ее структурные элементы: 1) музыка как носитель духовных ценностей; 2) музыкальная теория и музыкальная критика; 3) музыкальное образование; 4) музыкальное воспитание. «За каждым из них стоит определенный вид деятельности по обеспечению целостной системы и каждый выполняет определенные социально значимые функции» [там же, 156]. По мнению автора, «музыка как элемент-доминанта, обладая системообразующим свойством, служит средством синтеза других элементов в единый, целостный организм» [там же, 158].

На наш взгляд, предложенная Р.Н. Шафеевым теоретическая модель музыкальной культуры все же не является универсальной и до конца раскрывающей данный феномен. Об этом кстати справедливо говорит и сам автор в заключении своего исследования. Но несомненно, что работа Р.Н. Шафеева представляет собою одну из пока еще довольно редких попыток выстроить теоретическую модель культуры в диалектике всей ее целостности и многослойности.

Иные теоретические концепции музыкальной культуры в рамках исследований, посвященных различным музыкальным явлениям и процессам, предлагают М.М. Бухман, Е.А. Соболева.

М.М. Бухман в своей диссертации «Этническое своеобразие музыкальной культуры»

(2005г.) определяет музыкальную культуру как «единство музыки и ее социального функционирования. Это сложная система, в которую входят: музыкальные ценности, создаваемые или сохраняемые в данном обществе; все виды деятельности по созданию, хранению, воспроизведению, распространению, восприятию и использованию музыкальных ценностей; все субъекты такого рода деятельности вместе с их знаниями, навыками и другими качествами, обеспечивающими ее успех; все учреждения и социальные институты, а также инструменты и оборудование, обслуживающие эту деятельность. В свою очередь музыкальная культура выступает как подсистема по отношению к системам более высоких уровней: художественной культуре общества, его духовной культуре и, наконец, культуре в целом» [Бухман, 2005, 18].

В основу модели музыкальной культуры, представленной М.М. Бухманом, положена жанровая классификация музыки, в которой выделены такие жанровые разновидности, как программная (к ней автор относит драматическую, экранную, хореографическую «музыку»), танцевально-бытовую, песенно-бытовую, прикладную взаимодействующую (культура музыка) и др. Жанровая классификация, положенная в основу данной модели музыкальной культуры, на наш взгляд, не отражает всей полноты сущности рассматриваемого феномена. В такой трактовке понятие «музыкальная культура» подменяется понятием «музыка», которая является смыслообразующим, генетическим элементом музыкальной культуры во всей своей жанровой и стилевой полноте. Из подобной теоретической конструкции исчезла вся сфера музыкальной практики, музыкальные ценности, социокультурные институты, обеспечивающие функционирование системы.

Заслуживает внимания триадная модель музыкальной культуры, предложенная Е.А. Соболевой. Построение своей модели автор основывает на трех элементах – социальных функциях музыкальной культуры, которые определяет как «триадный категориальный блок». Совокупность трех элементов, выражающих социальные процессы функционирования музыкальной культуры – это «создание/воссоздание», «сохранение», «трансляция» [Соболева, 2021, 90].

Функция «создание/воссоздание», направленная на приращение и обогащение музыкального материала, включает в себя композиторский комплекс (профессиональное и непрофессиональное творчество), а именно: композиторское содружество, композиторская школа, композиторская деятельность, запись и расшифровка фольклора, переработка музыкальных идей, новые музыкальные идеи, новый музыкальный язык. Функция сохранения связана с институционализацией музыкального искусства и реализуется через следующие элементы: институционализация музыкального образования и воспитания, музыкальная рефлексия, музыкальная семиотика, музыкальные технологии, пункты самостоятельного музыкального творчества, музыкальные технологии. Функция трансляции реализуется через систему трансляции музыки (от издания нот до исполнения), инструментальную базу, менеджмент, индустрию, рекламу (внемusical деятельность). Е.А. Соболева указывает, что рассматриваемый элемент является выражением экономико-политической составляющей системы, а также выражает «роль государства в формировании необходимых запросов в отношении культуры и «ответы» гражданского общества» [там же, 90].

Доминантным элементом триады, который является основной движущей силой этой системы, определяет ее специфичность в ряду других систем культуры, по мнению Е.А. Соболевой, является «создание/воссоздание», так как с ним связано появление музыки как таковой. «Что же касается академической музыки, то здесь показателем перехода системы на

зрелый уровень являются подблоки «композиторское содружество» и «композиторская школа» [там же, 91].

Справедливо замечая, что музыкальная культура в пространстве общей культуры не существует обособлено, в отрыве от других систем, Е.А. Соболева вводит еще одно понятие – «материнская плата» – своего рода «надэлемент», «концептуальный центр» (терминология автора), который «играет организующую и управляющую роли, задает вектор действия, обеспечивает общий контроль над системной деятельностью» [там же]. В качестве «материнской платы» «может выступать как отдельный социальный институт (общественная организация, движение), так и социокультурное явление, проявляющее себя в различных институтах, либо политическая, общественная или культурная программы (идеологии), влияющие на изменение содержания блоков элементов системы» [там же, 92].

### Заключение

Исследования музыкальной культуры как особой художественной подсистемы общей культуры в отечественном гуманитарном научном познании имеют достаточно длительную историю, охватывая более чем вековой период. Крупнейшие отечественные музыковеды – Б.В. Асафьев, Р.И. Грубер, А.Н. Сохор – заложили основы социологического и культурологического подхода к изучению феномена музыкальной культуры. Опираясь на труды предшественников, современные исследователи часто прибегают к методу теоретического моделирования как к универсальному средству научного познания, позволяющему упорядочить элементы исследуемого феномена, применить процедуры классификации и структурирования. Моделирование музыкальной культуры позволяет осмысливать сложную систему художественных и социальных институтов, находящихся в функциональных взаимосвязях и обуславливающих друг друга. Несмотря на различия в моделях музыкальной культуры, их объединяет одно – центральным смыслообразующим элементом системы является музыка во всей своей жанрово-стилевой полноте. Кроме того, все исследователи отмечают системный характер музыкальной культуры и исходят в изучении данного феномена из понимания системы как некоторого числа элементов, находящихся в упорядоченном и взаимосвязанном единстве, обеспечивающим ее целостность, в которой каждый элемент системы выполняет определенную функцию, играет смысловую роль.

### Библиография

1. Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: кн. I-II. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Бухман М.М. Этническое своеобразие музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Нижний Новгород, 2005. 155 с.
4. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. М.: Музгиз, 1960. 487 с.
5. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
6. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
7. Луначарский А.В. Социальные истоки музыкального искусства // В мире музыки. Статьи и речи. М.: Советский композитор, 1971. С. 366-377.
8. Соболева Е.А. Рассмотрение элементов музыкальной системы через призму инструментов философского анализа // Вестник Калмыцкого университета. 2021. № 2 (50). С. 86-93.
9. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. М.: Советский композитор, 1975. 202 с.
10. Шафеев Р.Н. Музыкальная культура как система: дис. ... канд. филос. наук. Казань, 2007. 174 с.

---

## Cognition of musical culture: from the origins of domestic musicology to cultural modeling

**Yuliya A. Kalinina**

Postgraduate,  
Khakass State University,  
655017, 90, Lenina ave., Abakan, Russian Federation;  
e-mail: iuliia\_kalinina@list.ru

### Abstract

The article presented here substantiates the relevance of theoretical knowledge of musical culture based on the cultural approach and multidisciplinary methods, determines the significance of the activities of such prominent researchers of Russian musicology and musical sociology as B.V. Asafiev, R.I. Gruber, A.N. Sokhor in the development of cultural and sociological approaches to the study of musical culture in general and its individual artifacts, the features of theoretical models of musical culture presented in the works of individual modern authors are analyzed. Modeling musical culture allows us to comprehend the complex system of artistic and social institutions that are in functional relationships and condition each other. Despite the differences in the models of musical culture, they are united by one thing, which is the central meaning-forming element of the system is music in all its genre and stylistic completeness. In addition, it is concluded that all researchers note the systemic nature of musical culture and proceed in the study of this phenomenon from the understanding of the system as a certain number of elements located in an ordered and interconnected unity, ensuring its integrity, in which each element of the system performs a certain function and plays a semantic role.

### For citation

Kalinina Yu.A. (2024) Poznanie muzykal'noi kul'tury: ot istokov otechestvenno go muzykoznaniiya k kul'turologicheskomu modelirovaniyu [Cognition of musical culture: from the origins of domestic musicology to cultural modeling]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 43-51. DOI: 10.34670/AR.2024.35.69.006

### Keywords

Music, musical culture, cultural and sociological approaches to the study of musical culture, a model of musical culture, cultural studies.

## References

1. Asafiev B.V. (1977) *Kniga o Stravinskom* [A book about Stravinsky]. Leningrad: Muzyka Publ.
2. Asafiev B.V. (1971) *Muzykal'naya forma kak protsess: kn. I-II* [Musical form as a process: books I-II]. Leningrad: Muzyka Publ.
3. Bukhman M.M. (2005) *Etnicheskoe svoeobrazie muzykal'noi kul'tury. Doct. Dis.* [Ethnic originality of musical culture. Doct. Dis.]. Nizhny Novgorod.
4. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
5. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty



- 
- [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
6. Gruber R.I. (1960) *Vseobshchaya istoriya muzyki. Ch. 1* [General history of music. Part 1]. Moscow: Muzgiz Publ.
  7. Lunacharskii A.V. (1971) *Sotsial'nye istoki muzykal'nogo iskusstva* [Social origins of musical art]. In: *V mire muzyki. Stat'i i rechi* [In the world of music. Articles and speeches]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
  8. Shafeev R.N. (2007) *Muzykal'naya kul'tura kak sistema. Doct. Dis.* [Musical culture as a system. Doct. Dis.]. Kazan.
  9. Soboleva E.A. (2021) *Rassmotrenie elementov muzykal'noi sistemy cherez prizmu instrumentov filosofskogo analiza* [Consideration of the elements of the musical system through the prism of tools of philosophical analysis]. *Vestnik Kalmytskogo universiteta* [Bulletin of the Kalmyk University], 2 (50), pp. 86-93.
  10. Sokhor A.N. (1975) *Sotsiologiya i muzykal'naya kul'tura* [Sociology and musical culture]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.

УДК 7.05

DOI: 10.34670/AR.2024.54.63.007

## Влияние научно-технических достижений на дизайн вокзальных пространств

**Костин Алексей Валерьевич**

Аспирант,  
Санкт-Петербургский государственный университет  
промышленных технологий и дизайна,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург,  
ул. Большая Морская, 18;  
e-mail: mail9309999@gmail.com

### Аннотация

В данной статье анализируется влияние научно-технических достижений на пространства вокзалов в контексте их дизайна и функциональности. Вокзалы являются крайне значимыми транспортными узлами, где пассажиры проводят существенное количество времени, в ожидании поездов. В свою очередь, научно-технические достижения обладают огромным потенциалом для увеличения комфорта, эффективности и безопасности вокзальных пространств. Следовательно, исследование данной тематики находится в центре внимания и представляет собой значимую проблему, требующую дальнейшего изучения. Рассматривая внедрение и применение современных решений в дизайне отечественных железнодорожных вокзальных комплексов, необходимо отметить, что у ОАО «РЖД» появилась концепция «Умный железнодорожный вокзал», которая представляет собой комплекс согласованных взглядов и подходов к вопросу создания, эксплуатации и сертификации «Умных железнодорожных вокзалов». «Умный вокзал» представляет собой систему комплексных решений, прежде всего инженерных, которые позволяют максимально повысить эффективность функционирования вокзальной инфраструктуры и технических средств, минимизируя человеческое вмешательство в технические, технологические и организационные процессы. Областью внедрения технологий «Умного вокзала» является весь вокзальный комплекс, включая здания вокзалов и связанную с ними инфраструктуру, такую как платформы, перроны, подземные переходы. Научно-технические достижения имеют огромное значение для дизайна вокзальных пространств. Они позволяют создавать современные, функциональные и эстетически привлекательные вокзалы, а также обеспечивают комфорт и удобство для пассажиров. Использование новых технологий, материалов и систем управления на вокзалах демонстрирует прогрессивный подход и несет в себе потенциал для дальнейшего развития в этой сфере.

### Для цитирования в научных исследованиях

Костин А.В. Влияние научно-технических достижений на дизайн вокзальных пространств // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 52-63. DOI: 10.34670/AR.2024.54.63.007

**Ключевые слова**

Вокзал, железнодорожный вокзальный комплекс, пассажиры, модернизация, прогресс, безопасность, обслуживание, дизайн.

**Введение**

Железнодорожные вокзалы являются неотъемлемой частью нашей повседневной жизни, обеспечивая важные транспортные связи между городами, поселками и деревнями. В результате на них часто бывает многолюдно и шумно, а пространство и ресурсы ограничены для удовлетворения различных потребностей пассажиров. Однако с появлением научно-технических достижений стало возможным оптимизировать дизайн помещений железнодорожных вокзалов и улучшить качество обслуживания пассажиров. Целью данной статьи является изучение влияния научных и технологических достижений на дизайн помещений железнодорожных вокзалов.

**Основная часть**

Изучение опыта создания и возведения вокзальных комплексов показывает связь их архитектуры с развитием транспортных технологий и общими историческими и социально-экономическими тенденциями формирования городов. В процессе формирования и развития вокзальных комплексов выделяется несколько исторических периодов [Куликов, 2011]:

1) Вторая четверть XIX века: производилось строительство первых железных дорог и железнодорожных вокзалов как новых типов зданий для обслуживания пассажиров. В это время формировались первые планировочные типы железнодорожных вокзалов и применялись градостроительные меры для реконструкции городов. Например:

– Ливерпул-Роуд – первый в мире полноценный ж/д вокзал, открытый в 1830 году в Великобритании в городе Манчестер. Он был спроектирован таким образом, что представлял из себя ряд домов. Вокзал функционировал 150 лет, а на данный момент является музеем.

– В 1835 году в Брюсселе был открыт крупный вокзал (в настоящее время носит название Brussels-North railway station), спроектированный архитектором Франсуа Коппенсом в неоклассическом стиле, он представлял собой одноэтажный железнодорожный комплекс.

– В 1837 году на Царскосельской железной дороге был открыт первый в России вокзал – Царскосельский, который в настоящее время носит название Витебский. Вокзал представлял из себя одноэтажное деревянное здание. Через 12 лет была произведена первая реконструкция здания по проекту Константина Тона, на его месте каменное здание вокзала. Необходимо отметить, что на сегодняшний день Витебский вокзал является одним из самых известных вокзалов России и считается классикой русского модерна [Мурунов, 2005].

2) Вторая половина XIX века: типологическое развитие вокзальных комплексов, характеризующееся развитием различных планировочных типов станций и закреплением архитектурной специфики. Например:

– Северный вокзал, построенный в 1846 года в Париже, памятник архитектуры и крупный транспортный узел Парижа. Фасад вокзала выполнен в форме триумфальной арки.

Здание каменное, крыша поддерживается чугунными конструкциями. Поддерживающие колонны с внешней стороны вокзала были отлиты в Англии, так как на тот момент ни одна другая страна мира не располагала литейными цехами такого размера. Фасад украшен скульптурами, символизирующими города, в которые ходили поезда компании.

- Чаринг-Кросс в Лондоне (1864). Построенное в викторианском стиле с элементами раннего французского романтизма сооружение – пример использования передовых технических решений 19 века. Даже после реконструкций, до настоящего момента сохранились первоначальные чугунные конструкции.
- Центральный вокзал в Нью-Йорке (1871). Архитекторы Корнелиус Вандербильт и Джон Снук смоделировали дизайн по образцу впечатляющей архитектуры Second Empire, популярной во Франции. Прогрессивный для своего времени стиль Second Empire использовался при оформлении здания Нью-Йоркской фондовой биржи 1865 года на Уолл-стрит.

3) Конец XIX – начало XX веков: строительство крупнейших зданий железнодорожных вокзалов и расцвет архитектуры железнодорожных вокзальных комплексов. В этот период наблюдаются стабильные схемы железных дорог и строительство вокзальных объектов, оснащенных всем необходимым для обслуживания пассажиров. Расширение функций и усложнение планировочной структуры станций связаны с привлечением общегородских функций и технологическими изменениями. В архитектуре железнодорожных вокзальных комплексов преобладают стили ретроспективизма, национального романтизма и модерна. Например:

- Вокзал Орсе, открытый в 1900 году в Париже. Это первый в мире электрифицированный железнодорожный вокзал. Удобства для пассажиров включали в себя многие новейшие технологические функции, такие как электрические багажные лифты и эскалаторы. В настоящее время является третьим по посещаемости музеем в мире.
- Вокзал в Антверпене открылся в 1905 году на месте Восточной станции. Архитектор Луи Деласенсери возвел не столько вокзал, сколько железнодорожный храм – сходство с собором зданию придает огромный купол зала ожидания. Для строительства этого эклектичного сооружения использовался мрамор (около 20 видов), а для украшения – позолота.

– Станция Канадзава, открытая в Японии в 1898 году, стала одной из достопримечательностей благодаря своему уникальному внешнему виду. Дизайн железнодорожной станции сочетает традиционную японскую деревянную архитектуру с футуристическими элементами, сочетает в себе деревянные 14-метровые ворота и огромный купол из стали и 3 тысяч стекол. По задумке архитекторов такая эклектика несет в себе идею о соединении двух разных культур.

4) 1920-1930-е годы: поиск новых архитектурно-художественных решений и пространственной организации вокзальных пространств. В этот период происходит перестройка транспортной сети и городского развития с учетом строительства центральных вокзалов. Появляются первые комбинированные железнодорожные вокзалы, меняется стилистическая ориентация архитектуры в сторону функционализма, конструктивизма, ар деко и национального романтизма. Например:

- Центральный железнодорожный вокзал Милана-второй по величине вокзал Италии (после римского вокзала Термини) открылся в Милане в 1931 году. Первоначально он проектировался по образцу Union Station в Вашингтоне, но Муссолини кардинально

- изменил его облик. Кроме стального купола по проекту Альберта Фава (Alberto Fava), в проект были добавлены мраморный пол и множество скульптурных групп.
- Вокзал Юнион Стейшн в Лос-Анджелесе. Над проектом этого вокзала работали отец и сын Джон (John Parkinson) и Дональд Паркинсоны (Donald Parkinson). Им удалось построить уникальное здание, смешав испанский колониальный стиль и ар-деко, который в 1939 году был все еще популярен. Как и много лет назад, в главном зале можно увидеть сложный деревянный потолок и мраморный пол, напоминающий огромное художественное полотно.
  - Станция 30th street в Филадельфии. Восьмиэтажное здание, построенное архитектором Альфредом Шоу (Alfred Shaw) в 1933 году, с высокими портиками, массивным вестибюлем и произведениями искусства музейного качества было внесено в Национальный реестр исторических мест в конце 1970-х. Вокзал является одним из самых роскошных архитектурных сооружений Филадельфии.
- 5) 1940-1950-е годы: послевоенная реконструкция железнодорожных вокзальных комплексов и изменение транспортной структуры. Строительство железнодорожных вокзалов за рубежом сокращается из-за автомобилизации и развития авиации, в то время как в СССР их строительство усиливается. Вокзалы модернизируются на местном уровне, а в зарубежной архитектуре используются схемы свободной планировки и модернизм, в то время как в отечественной архитектуре используются традиционные схемы и классическое наследие. Сталинский ампиризм господствовал в советской архитектуре в период с середины 1940-х до середины 1950-х годов. Имперский стиль объединил в себе элементы множества других направлений: традиционного ампира, неоклассицизма, ар-деко, барокко. Ему свойственны помпезность и монументальность, а также обилие декора [Фролов, 2008]. Например:
- Вокзал Минеральные воды. Первая станция была построена в 1875 году и изначально называлась Султановская. Современное здание вокзала было построено в 1955 году по проекту Леонида Чуприна. Вокзал стал образцом архитектуры сталинского ампира. Здание увенчано башней с часами и обрамлено колоннами и пилястрами. Его главной особенностью является полукруглая колоннада перед фасадом, обращенным к железнодорожным путям. Вместе с изгибом здания она образует круглый внутренний дворик, в центре которого находится фонтан, украшенный скульптурой орла.
  - Вокзал Смоленск. В 1952 году по проекту архитекторов Бориса Мезенцева и Михаила Шпотова построили новое здание центрального вокзала Смоленска. Парадный вход расположен в торце здания, и над ним устроен высокий арочный проем, по бокам которого симметрично высятся два ризалита. На главном фасаде с рядом полуколонн также имеется арка под треугольным фронтоном. Интерьер вокзала украшен декоративной лепниной. В залах используются колонны и полуколонны, капители которых вдохновлены коринфским орденом. Также в помещениях вокзала представлены полотна отечественных художников.
- 6) 1960-1970-е годы: утрата железнодорожными вокзальными комплексами своего уникального облика и превращение в узлы общественного транспорта. В этот период они теряют свою независимость и становятся частью городской инфраструктуры. Происходит радикальная модернизация вокзальных пространств и распространение комбинированных станций. Например, вокзалы Саратова, Ростова-на-Дону и Уфы. Построенные в конце XIX – начале XX веков вокзалы не могли обеспечивать работу с

учетом увеличившегося пассажиропотока, по этой причине было принято решение построить на их местах новые вокзальные пространства в виде типового сооружения из стекла и бетона [Славина, 2017].

- 7) Конец XX – начало XXI веков: возрождение архитектуры железнодорожных вокзальных комплексов, вызванное появлением новых технологий и изменениями в пассажиропотоке. Растущий спрос на высокоскоростной железнодорожный транспорт и интеграция международных транспортных сетей приводят к новому строительству и модернизации вокзалов. Использование современных строительных технологий позволяет создавать новые формы в архитектуре железнодорожных вокзалов, а также возрождает их творческие свойства [Киреева, Дедова, Иванова, www].

Анализ архитектуры железнодорожных вокзальных комплексов разных периодов выявил общие тенденции исторического развития. Влияние технического прогресса и градостроительных факторов, таких как рост населения и изменения в планировочной структуре городов, оказывает существенное влияние на развитие архитектуры жилищно-коммунального хозяйства. Ранние железнодорожные станции строились с учетом технологических факторов и типологических прототипов зданий, таких как постоянные дворы и портовые пристани. В крупных городах сооружались станции и вокзалы «тупикового» типа, поскольку там заканчивались пути. Со стороны отправления располагались ворота для въезда экипажей, залы ожидания, буфеты, уборные и выходы на перрон. В левом крыле были аналогичные помещения для прибывающих пассажиров или же просто выходы в город. В средней части вокзала делался вестибюль и служебные помещения – кассы, камеры хранения и так далее. Для примера можно привести планировку здания Ярославского и Николаевского (Ленинградского) вокзалов в Москве, или Московского в Санкт-Петербурге. Большинство первых вокзалов в Европе, например, Юстон, Сант-Панкрасс и Шеринг-Кросс в Лондоне, Западный вокзал в Будапеште были построены по аналогичной схеме.

Характерной чертой развития вокзальных пространств является привлечение общегородских функций и формирование многофункциональных комплексов. В то же время их развитие движется в сторону формирования транспортных узлов, объединяющих несколько транспортных систем в одну структуру. Примером такого решения является Ладожский вокзал, спроектированный Никитой Явйеном. Структурно проект отражает представление о вокзале как о системе мобильности и о городе как о точке пересечения траекторий. Стилистически же проект вобрал в себя модные течения середины девятнадцатого века, рубежа столетий, а также тенденции двадцатого века [там же].

В современном мире научно-технический прогресс имеет огромное значение для различных сфер деятельности. Одной из таких сфер является дизайн вокзальных пространств, который включает из себя ряд составляющих, таких как:

- Внешний вид. Архитектурный стиль здания, оформление фасадов и другие конструктивные решения.
- Интерьер вокзального пространства. Оформление зон прибывания пассажиров, кассы, залы ожидания, рестораны и т.д.
- Оформление платформ. Навесы, перроны, скамейки и т.д.
- Оформление прилегающей территории. Фонари, скверы, скамейки и прочее.
- Дизайн информационных систем. Указатели, табло прибытия/отправления, кассы и т.д.
- Дизайн средств безопасности. Планы эвакуации, системы видеонаблюдения и т.д.

В последние годы научно-технические достижения оказывают значительное влияние на

создание комфортной, функциональной и эстетически привлекательной атмосферы на вокзалах. В настоящее время железнодорожные вокзальные комплексы сочетают в себе комфорт и функциональность, а также используют передовые технологии в различных аспектах своей деятельности.

Одной из основных целей, достигнутой научно-техническими достижениями, является улучшение организации работы на вокзалах в обеспечение повышения уровня комфорта и безопасности пассажиров во время их пребывания и передвижения по станции. В данном процессе играют важную роль автоматизированные системы управления информацией, которые предоставляют актуальные сведения о расписании прибытия и убытия поездов. Более того, благодаря научно-техническому прогрессу были реализованы системы бесконтактной оплаты, позволяющие существенно ускорить процесс покупки билетов и сэкономить время пассажиров [Покацкая, Филатова, 2015].

Кроме того, современные вокзалы активно внедряют системы безопасности для предотвращения возможных угроз. Важными элементами таких систем являются видеонаблюдение, металлодетекторы и другие устройства, которые позволяют оперативно отслеживать и реагировать на потенциальные происшествия.

Еще одним важным аспектом прогресса на вокзалах является энергоэффективность. Такие новые системы, как освещение, вентиляция и отопление, позволяют снизить расход энергии и сделать вокзалы более экологически чистыми.

Необходимо отметить и использование передовых информационных технологий, которые помогают пассажирам ориентироваться на вокзалах и получать актуальную информацию о задержках или изменениях в расписании. Особую ценность представляют мобильные приложения и интерактивные терминалы, которые помогают пассажирам быстро найти необходимую информацию и не заблудиться на незнакомой территории вокзала.

Также необходимо отметить архитектурные и инженерные инновационные решения в дизайне вокзальных пространств. Архитектурные инновации в области пассажирских перевозок не только улучшают процесс, но и создают сооружения, которые становятся памятниками современной архитектуры [Ковалева, 2019].

Один из самых амбициозных проектов по архитектурным инновациям в дизайне вокзалов – это использование «зеленых» крыш. Травянистые растения, заменяющие обычное покрытие, помогают снизить температуру и уровень шума, а также улучшают качество воздуха. Такой подход не только создает приятное место ожидания для пассажиров, но и оказывает положительное воздействие на окружающую среду. Так Голландская архитектурная студия Месапоо представила проект модернизации железнодорожной развязки в Гаосюне, втором по величине городе Тайваня. Проект будет представлять собой многоярусную крышу, покрытую зелеными насаждениями, проект изображен на рис. 1.

Современные архитектурные инновации позволяют создавать здания, которые сами по себе становятся достопримечательностями. Оригинальные формы, изящные фасады и использование современных материалов делают вокзалы привлекательными для пассажиров и туристов, а также символами современных технологий, которые гармонично сочетаются с городской архитектурой. Так, например, Станция Southern Cross Station, изображенная на рис. 2 и 3, славится своим необыкновенно эффектным современным оформлением. Главным украшением ее стала огромная волнообразная крыша, которую в ночное время дополняет эффектная подсветка. Вокзал является историческим, ранее он назывался Спенсер Стрит, но в ходе кардинальной перепланировки в 2005 году был полностью модернизирован и сменил свое название. Самая необычная деталь интерьера железнодорожной станции – неповторимая

настенная роспись, которая раскрывает всю историю становления и развития транспорта Мельбурна [Архитектура вокзалов как феномен повседневной культуры..., 2005].



**Рисунок 1 - Архитектурский проект голландской фирмы Месапоо**



**Рисунок 2 - Станция Southern Cross Station (Мельбурн, Австралия)**

Из еще нереализованных проектов необходимо отметить разработку архитектурной компанией MAD Architects. В своем проекте они планируют реализовать строительство подземного железнодорожного вокзала, а также реконструкцию старинного здания, которое будет служить историческим музеем в городе Цзясин, Китай. В проекте предусмотрено благоустройство общественного парка, расположенного в непосредственной близости к вокзальному комплексу, изображено на рис.4.





**Рисунок 3 - Станция Southern Cross Station (Мельбурн, Австралия)**



**Рисунок 4 - Проект вокзального комплекса в городе Цзясин, Китай**

Вестибюль вокзала, а также платформы, зал ожидания и коммерческие помещения будут размещены под землей, на рис.5. В рамках проекта будут добавлены автобусные терминалы, трамвайные пути и другие транспортные коммуникации, а также предусмотрены принципы устойчивого строительства, в том числе установка солнечных панелей для снижения энергопотребления и максимизация естественного освещения интерьеров вокзала.



**Рисунок 5 - Проект вокзального комплекса в городе Цзясин, Китай**

Инновации в дизайне вокзалов направлены на улучшение взаимодействия пассажиров с общественным транспортом. Использование стеклянных перегородок между платформами и поездами обеспечивает безопасную и эффективную систему посадки и высадки пассажиров, а также ускоряет движение поездов. Такие инновации не только сокращают время ожидания и упрощают планирование путешествий, но и минимизируют риск проблем, связанных с перегруженностью вокзалов.

## **Заключение**

Рассматривая внедрение и применение современных решений в дизайне отечественных железнодорожных вокзальных комплексов, необходимо отметить, что у ОАО «РЖД» появилась концепция «Умный железнодорожный вокзал», которая представляет собой комплекс согласованных взглядов и подходов к вопросу создания, эксплуатации и сертификации «Умных железнодорожных вокзалов». Ее задача заключается в определении целей, основных задач и путей развития вокзального комплекса [Ляшенко, 2009].

Концепция отражает современные требования и тенденции в области экологичного строительства, энергосбережения и повышения энергетической эффективности, а также задачи повышения уровня предоставляемого комфорта для посетителей и работников вокзалов. «Умный вокзал» представляет собой систему комплексных решений, прежде всего инженерных, которые позволяют максимально повысить эффективность функционирования

вокзальной инфраструктуры и технических средств, минимизируя человеческое вмешательство в технические, технологические и организационные процессы. Областью внедрения технологий «Умного вокзала» является весь вокзальный комплекс, включая здания вокзалов и связанную с ними инфраструктуру, такую как платформы, перроны, подземные переходы [Куликов, 2011].

Подводя итог, можно прийти к заключению, что научно-технические достижения имеют огромное значение для дизайна вокзальных пространств. Они позволяют создавать современные, функциональные и эстетически привлекательные вокзалы, а также обеспечивают комфорт и удобство для пассажиров. Использование новых технологий, материалов и систем управления на вокзалах демонстрирует прогрессивный подход и несет в себе потенциал для дальнейшего развития в этой сфере.

## Библиография

1. Архитектура вокзалов как феномен повседневной культуры (конкурсы начала XX века на проект перестройки Николаевского (Московского) вокзала в Петербурге) // Феномен повседневности: гуманитарные исследования. Философия. Культурология. История. Филология. Искусствоведение. Пушкинские чтения 2005. СПб., 2005. С. 81-87.
2. Киреева О.А., Дедова К.С., Иванова Ю.А. Этапы развития железнодорожного транспорта // *Студенческий научный форум*. URL: <https://scienceforum.ru/2018/article/2018001280>
3. Ковалева Л.М. (ред.) Место и роль молодежи в инновационном развитии транспортной отрасли. Курск, 2019. С. 49-53.
4. Куликов И.И. Современный «общественный дизайн» на железнодорожном транспорте Дании // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2011. № 131. С. 281-283.
5. Ляшенко В.А. Дизайн как фактор научно-технического прогресса: дис. ... канд. филос. наук. М., 2009. 152 с.
6. Мурунов А.Ю. Принципы архитектурной модернизации железнодорожных вокзальных комплексов на современном этапе (для крупных и крупнейших городов): автореф. дис. ... канд. архитектуры. Нижний Новгород, 2005. 25 с.
7. Покацкая Е.В., Филатова Т.А. Пути повышения сервисного обслуживания пассажиров в поездах и на вокзалах // Вестник транспорта Поволжья. 2015. № 4 (52). С. 39-44.
8. Славина Т.А. Архитектурное наследие России. Том 9. Константин Тон. В 2 книгах. М.: Издательский дом Руденцовых, 2017. 1240 с.
9. Фролов А.И. Санкт-Петербург от А до Я. Вокзалы. СПб.: Глагол, 2008. С. 160.
10. Burchkov I. et al. Modeling of railway stations based on queuing networks // *Applied Sciences*. – 2021. – Т. 11. – №. 5. – С. 2425.

## The influence of scientific and technical achievements on the design of railway station spaces

**Aleksei V. Kostin**

Postgraduate,  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,  
191186, 18, Bol'shaya Morskaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: mail9309999@gmail.com

### Abstract

This article analyzes the impact of scientific and technological advances on the spaces of stations in the context of their design and functionality. Stations are extremely important transport hubs where passengers spend a significant amount of time waiting for trains. In turn, scientific and

technological advances have enormous potential for increasing the comfort, efficiency and safety of station spaces. Consequently, the study of this topic is in the center of attention and represents a significant problem that requires further study. Considering the implementation and application of modern solutions in the design of domestic railway station complexes, it should be noted that JSC Russian Railways has developed the concept of “Smart Railway Station”, which is a set of agreed views and approaches to the issue of creation, operation and certification of “Smart Railway Stations”. It is a system of integrated solutions which allow to maximize the efficiency of the functioning of the station infrastructure and technical means, minimizing human intervention in technical, technological and organizational processes. The area for implementation of Smart Station technologies is the entire station complex, including station buildings and associated infrastructure, such as platforms, platforms, and underground passages. Scientific and technological achievements are of great importance for the design of station spaces. They make it possible to create modern, functional and aesthetically attractive stations, and also provide comfort and convenience for passengers. The use of new technologies, materials and control systems at stations demonstrates a progressive approach and carries the potential for further development in this area.

### For citation

Kostin A.V. (2024) Vliyanie nauchno-tehnicheskikh dostizhenii na dizain vokzal'nykh prostranstv [The influence of scientific and technical achievements on the design of railway station spaces]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 52-63. DOI: 10.34670/AR.2024.54.63.007

### Keywords

Railway station, railway station complex, passengers, modernization, progress, safety, service, design.

## References

1. (2005) Arkhitektura vokzalov kak fenomen povsednevnoi kul'tury (konkursy nachala XX veka na proekt perestroiki Nikolaevskogo (Moskovskogo) vokzala v Peterburge) [Architecture of railway stations as a phenomenon of everyday culture (competitions of the early 20th century for the project of restructuring the Nikolaevsky (Moskovsky) railway station in St. Petersburg)]. In: *Fenomen povsednevnosti: gumanitarnye issledovaniya. Filosofiya. Kul'turologiya. Istoriya. Filologiya. Iskusstvovedenie. Pushkinskie chteniya 2005* [Phenomenon of Everyday Life: Humanitarian Research. Philosophy. Culturology. Story. Philology. Art history. Pushkin Readings 2005]. St. Petersburg.
2. Frolov A.I. (2008) *Sankt-Peterburg ot A do Ya. Vokzaly* [St. Petersburg from A to Z. Stations]. St. Petersburg: Glagol Publ.
3. Kireeva O.A., Dedova K.S., Ivanova Yu.A. Etapy razvitiya zheleznodorozhnogo transporta [Stages of development of railway transport]. In: *Studencheskii nauchnyi forum* [Student scientific forum]. Available at: <https://scienceforum.ru/2018/article/2018001280> [Accessed 11/11/2023]
4. Kovaleva L.M. (ed.) (2019) *Mesto i rol' molodezhi v innovatsionnom razvitiitransportnoi otrasli* [The place and role of youth in the innovative development of the transport industry]. Kursk.
5. Kulikov I.I. (2011) Sovremennyyi «obshchestvennyi dizain» na zheleznodorozhnom transporte Danii [Modern “public design” in Danish railway transport]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [News of the Russian State Pedagogical University], 131, pp. 281-283.
6. Lyashenko V.A. (2009) *Dizain kak faktor nauchno-tehnicheskogo progressa. Doct. Dis.* [Design as a factor of scientific and technological progress. Doct. Dis.]. Moscow.
7. Murunov A.Yu. (2005) *Printsipy arkhitekturnoi modernizatsii zheleznodorozhnykh vokzal'nykh kompleksov na sovremennom etape (dlya krupnykh i krupneishikh gorodov). Doct. Dis.* [Principles of architectural modernization of railway station complexes at the present stage (for large and major cities). Doct. Dis.]. Nizhny Novgorod.
8. Pokatskaya E.V., Filatova T.A. (2015) Puti povysheniya servisnogo obsluzhivaniya passazhirov v poezdakh i na vokzalakh [Ways to improve service for passengers on trains and at stations]. *Vestnik transporta Povolzhya* [Bulletin

- 
- of Transport of the Volga Region], 4 (52), pp. 39-44.
9. Slavina T.A. (2017) *Arkhitekturnoe nasledie Rossii. Tom 9. Konstantin Ton. V 2 knigakh* [Architectural heritage of Russia. Volume 9. Konstantin Ton. In 2 books]. Moscow: Izdatel'skii dom Rudentsovykh Publ.
10. Bychkov, I., Kazakov, A., Lempert, A., & Zharkov, M. (2021). Modeling of railway stations based on queuing networks. *Applied Sciences*, 11(5), 2425.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.44.54.008

## Интерпретация текста в вокальных произведениях Сянь Синхая: взаимосвязь музыки и смысла слов

**Лол Цзиня**

Аспирант,  
Дальневосточный федеральный университет,  
690922, Российская Федерация, Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10;  
e-mail: bella.luo.work@gmail.com

### Аннотация

Данная научная статья представляет собой комплексное исследование того, как Сянь Синхай, выдающийся китайский композитор, эффективно интегрирует лирическое содержание с музыкальными элементами в своих вокальных композициях. Также данное исследование особенно важно, поскольку оно отражает нюансы взаимоотношений между музыкой и текстом – область, которая часто упускается из виду в музыковедческих исследованиях. Рассматривая уникальный подход Сянь к сочетанию слов и мелодии, исследование не только способствует более глубокому пониманию его музыкального наследия, но и дает ценные знания в более широкой области интерпретации музыки и такой анализ, в свою очередь, особенно актуален, учитывая растущий интерес к азиатскому музыкознанию и культурное значение творчества Сянь Синхая в контексте китайской музыкальной истории. Следует отметить, что интерпретация текста в вокальных произведениях Сянь Синхая демонстрирует сложный и продуманный синтез музыкальных и языковых элементов. Его сочинения демонстрируют не только композиторское мастерство, но и глубокое понимание взаимодействия музыки и языка. Благодаря новаторским подходам к мелодии, тематическому развитию, гармонии и оркестровке Сяню удается создавать вокальные произведения, которые одновременно обладают художественной глубиной и культурным резонансом, что делает его одной из ключевых фигур в эволюции китайской вокальной музыки.

### Для цитирования в научных исследованиях

Лол Цзиня. Интерпретация текста в вокальных произведениях Сянь Синхая: взаимосвязь музыки и смысла слов // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 64-68. DOI: 10.34670/AR.2024.44.54.008

### Ключевые слова

Вокальные произведения, музыка, интерпретация текста, китайская музыка, китайская вокальная музыка.

---

## Введение

Взаимодействие между музыкой и смыслом слов – сложный и многогранный аспект музыкальной композиции и исполнения, глубоко укоренившийся в когнитивной и эмоциональной обработке обоих элементов. Во-первых, музыка, абстрактная форма искусства, по своей природе способна передавать эмоции и идеи через свои мелодические, гармонические и ритмические структуры. С другой стороны, слова несут в себе конкретные значения и коннотации, сформированные лингвистическим и культурным контекстом. Когда данные два элемента объединяются в вокальной музыке, они взаимодействуют таким образом, что могут усилить или изменить индивидуальное воздействие каждого из них. Такое взаимодействие приводит к более глубокому выражению и восприятию задуманного послания, эмоционального содержания и художественного видения. Отношения между музыкой и словами не просто аддитивны, а интегративны, что приводит к созданию творения, в котором целое превосходит сумму частей [Чэнь Лей, 2022].

Рассматривая данные отношения через призму науки, отмечено, что они часто анализируются через призму семиотики, изучающей знаки и символы, а также их интерпретацию. Музыка и слово функционируют как семиотические системы, каждая из которых имеет свои уникальные способы обозначения [Ли Жао, 2021]. В музыке в качестве семиотических инструментов используются такие элементы, как высота тона, ритм, тембр и динамика, в то время как в языке – синтаксис, семантика и прагматика. Интеграция данных систем в вокальной музыке позволяет добиться многомерного выражения, когда музыка может усиливать, противоречить или изменять смысловое содержание слов и такое взаимодействие динамично и зависит от контекста, варьируется в разных жанрах, культурных контекстах и стилях отдельных композиторов [Ван Фэй, 2023].

Следовательно, изучение взаимосвязи между музыкой и значением слов дает бесценную информацию о когнитивных процессах, связанных с пониманием музыки, и о более широком культурном и историческом контексте, в котором создаются и воспринимаются эти произведения.

## Основная часть

Итак, рассматривая Сянь Синхай и его произведения, отметим, что это заметная фигура в истории китайской музыки, известен своими вокальными композициями, в которых органично сочетаются традиционные китайские элементы с западными классическими влияниями. Его произведения отличаются эмоциональной силой, лирической красотой, глубоким чувством патриотизма и гуманизма, отражающим бурную эпоху, в которую он жил. Способность Сяня наполнять свои композиции глубоким культурным и историческим смыслом, сохраняя при этом универсальную привлекательность, сделала его музыку краеугольным камнем китайского вокального репертуара [Чжоу Минь, 2022].

Вникая в интерпретацию текста в вокальных произведениях Сянь Синхая, можно наблюдать тщательное взаимодействие между лирическим содержанием и музыкальным выражением. В его композициях текст часто используется не просто как повествование, а как неотъемлемый компонент музыкальной ткани, что видно по тому, как Сиань согласовывает мелодические контуры с естественными отступлениями китайского языка, позволяя музыке подчеркнуть эмоциональную глубину и смысл текста [Цзэн Хуан, 2021]. Следовательно, он создает целостное и выразительное музыкальное повествование, которое резонирует со слушателем как

на интеллектуальном, так и на эмоциональном уровне.

Более того, использование Сианем тематического развития в своих композициях отражает тематическую прогрессию текста. Он часто использует повторяющиеся музыкальные мотивы, которые соответствуют ключевым темам или идеям в тексте, создавая ощущение единства и согласованности всего произведения и такой прием не только усиливает повествовательную структуру текста, но и позволяет сделать интерпретацию более тонкой и многослойной, поскольку мотивы развиваются и взаимодействуют друг с другом параллельно с разворачиванием текстового повествования [Сюй Линь, 2023].

Более того, использование Сианем тематического развития в своих композициях отражает тематическую прогрессию текста. Он часто использует повторяющиеся музыкальные мотивы, которые соответствуют ключевым темам или идеям в тексте, создавая ощущение единства и связности всего произведения и это позволяет не только усиливать повествовательную структуру текста, но и позволяет сделать интерпретацию более тонкой и многослойной, поскольку мотивы развиваются и взаимодействуют друг с другом параллельно с разворачиванием текстового повествования [Лю Ян, 2022]. В таблице 1 представим примеры применения Сянь Синхай тематического развития в своих композициях отражает тематическую прогрессию текста.

**Таблица 1 - Примеры применения Сянь Синхай тематического развития в своих композициях отражает тематическую прогрессию текста**

Пример	Характеристика
Кантата «Желтая река» (黄河大合唱) [Жан Жэнь, 2021]	Возможно, одно из самых известных сочинений Сяня, эта пьеса демонстрирует его мастерство тематического развития в связи с текстом. В кантате используются повторяющиеся мотивы, олицетворяющие стойкость и силу духа китайского народа в трудные времена. Эти мотивы причудливо перешептываются с текстом, в котором говорится о борьбе, надежде и упорстве. По мере того, как повествование в тексте развивается от изображения страданий народа к его окончательному восстанию и триумфу, музыкальные мотивы меняются соответствующим образом. Мотивы становятся более победоносными и напористыми, зеркально отражая изменения в повествовании текста. Это не только усиливает рассказываемую историю, но и добавляет слою смысла, поскольку музыка и слова взаимодействуют, чтобы передать мощное послание стойкости и надежды.
«Песня партизан» (游击队歌) [Хуан Цзянь, 2023]	Это еще один пример того, как Сянь эффективно использует тематическое развитие для усиления текстового повествования. Произведение характеризуется повторяющимся мотивом, передающим дух партизанской войны – скрытный, стойкий и решительный. Этот мотив перекликается с текстом, в котором говорится о храбрости партизан и их борьбе за свободу. По мере того, как текст разворачивается, изображая различные аспекты борьбы и стойкости партизан, музыкальный мотив меняется и развивается, отражая меняющиеся настроения и сцены, описанные в тексте. Взаимодействие между мотивом и повествованием текста создает яркое музыкальное изображение путешествия партизан, добавляя глубину и нюансы к пониманию текста слушателем.

Еще один важный аспект интерпретации текста в работах Сяня – новаторское использование гармонии и оркестровки для отражения настроения и смысла слов. Он часто выбирает гармонии, которые усиливают эмоциональный тон текста, будь то консонантные гармонии для моментов спокойствия и красоты или диссонантные гармонии для передачи напряжения и конфликта. Оркестровка также тщательно согласуется с текстом, используя различные тембры и текстуры, чтобы подчеркнуть определенные слова или фразы, тем самым обогащая общее выразительное качество произведения.



Важным примером применения новаторского использования гармонии и оркестровки для отражения настроения и смысла слов является произведение «Защитайте Желтую реку» (保卫黄河). Здесь Сиань использует сочетание гармонии и оркестровки, чтобы создать яркое музыкальное изображение текста. Пьеса характеризуется драматическими сменами гармонии, переходя от напряженных, диссонирующих аккордов в моменты конфликта к более гармоничным, разрешенным аккордам в моменты триумфа и солидарности. Оркестровка следует этому примеру: мощные, боевые звуки представляют битвы, а более мягкие, лирические текстуры – моменты размышлений и единения [Фэн Ли, 2022].

### Заключение

Итак, следует отметить, что интерпретация текста в вокальных произведениях Сянь Синхай демонстрирует сложный и продуманный синтез музыкальных и языковых элементов. Его сочинения демонстрируют не только композиторское мастерство, но и глубокое понимание взаимодействия музыки и языка. Благодаря новаторским подходам к мелодии, тематическому развитию, гармонии и оркестровке Сяню удается создавать вокальные произведения, которые одновременно обладают художественной глубиной и культурным резонансом, что делает его одной из ключевых фигур в эволюции китайской вокальной музыки.

### Библиография

1. Ван Фэй Оркестровые инновации в вокальных произведениях Сянь Синхай // Искусство и культура. 2023. № 1. С. 15-27.
2. Жан Жэнь. Сянь Синхай и его вклад в развитие китайской музыки // Журнал истории искусства. 2021. № 5. С. 33-47.
3. Ли Жао. Текст и мелодия в кантатах Сянь Синхай // Музыкальная наука. 2021. № 2. С. 30-44.
4. Лю Ян. Синтез китайской и западной музыки в творчестве Сянь Синхай // Международный музыкальный журнал. 2022. № 7. С. 40-53.
5. Сюй Линь Сянь Синхай: Между востоком и западом // Культурное наследие. 2023. № 8. С. 17-29.
6. Фэн Ли. Музыкальные мотивы в вокальных произведениях Сянь Синхай // Музыкальное образование. 2022. № 10. С. 20-34.
7. Хуан Цзянь. Тематическое развитие в кантатах Сянь Синхай // Современные музыкальные исследования. 2023. № 9. С. 50-65.
8. Цзэн Хуан. Эмоциональное выражение в композициях Сянь Синхай // Журнал эстетического образования. 2021. № 6. С. 12-25.
9. Чжоу Минь. Интерпретация исторического контекста в музыке Сянь Синхай // История искусств. 2022. № 4. С. 22-35.
10. Чэнь Лей. Гармонические инициации в музыке Сянь Синхай // Журнал музыковедения. 2022. № 3. С. 45-60.

### **Interpretation of text in Xian Xinghai's vocal works: The relationship between music and the meaning of words**

**Lol Czinya**

Postgraduate,  
Far Eastern Federal University,  
690922, 10, Ajax, Russky Island, Vladivostok, Russian Federation;  
e-mail: bella.luo.work@gmail.com

**Abstract**

This research paper is a comprehensive study of how Xian Xinghai, a prominent Chinese composer, effectively integrates lyrical content with musical elements in his vocal compositions. Also, this study is particularly important because it captures the nuanced relationship between music and text, an area that is often overlooked in musicological studies. By examining Xian's unique approach to the combination of words and melody, the study not only contributes to a deeper understanding of his musical legacy, but also provides valuable insights into the broader field of music interpretation and such an analysis, in turn, is particularly relevant given the growing interest in Asian musicology and the cultural significance of Xian Xinghai's work in the context of Chinese musical history. It should be noted that the interpretation of the text in Xian Xinghai's vocal works demonstrates a complex and thoughtful synthesis of musical and linguistic elements. His compositions demonstrate not only his skill as a composer, but also his deep understanding of the interaction between music and language. Through innovative approaches to melody, thematic development, harmony and orchestration, Xian is able to create vocal works that simultaneously possess artistic depth and cultural resonance, making him one of the key figures in the evolution of Chinese vocal music.

**For citation**

Lol Czinya (2024) Interpretatsiya teksta v vokal'nykh proizvedeniyakh Syan' Sinkhaya: vzaimosvyaz' muzyki i smysla slov [Interpretation of text in Xian Xinghai's vocal works: The relationship between music and the meaning of words]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 64-68. DOI: 10.34670/AR.2024.44.54.008

**Keywords**

Vocal works, music, text interpretation, Chinese music, Chinese vocal music.

**References**

1. Chen Lei (2022) Harmonic initiations in the music of Xian Xinghai. *Journal of Musicology*, 3, pp. 45-60.
2. Feng Li (2022) Musical motifs in the vocal works of Xian Xinghai. *Musical education*, 10, pp. 20-34.
3. Huang Jian (2023) Thematic development in Xian Xinghai's cantatas. *Modern Musical Research*, 9, pp. 50-65.
4. Jean Ren (2021) Xian Xinghai and his contribution to the development of Chinese music. *Journal of Art History*, 5, pp. 33-47.
5. Li Zhao (2021) Text and melody in Xian Xinghai's cantatas. *Musical Science*, 2, pp. 30-44.
6. Liu Yang (2022) Synthesis of Chinese and Western music in the works of Xian Xinghai. *International Musical Journal*, 7, pp. 40-53.
7. Wang Fei (2023) Orchestral innovations in the vocal works of Xian Xinghai. *Art and Culture*, 1, pp. 15-27.
8. Xu Lin (2023) Xian Xinghai: Between East and West. *Cultural Heritage*, 8, pp. 17-29.
9. Zeng Huang (2021) Emotional expression in the compositions of Xian Xinghai. *Journal of Aesthetic Education*, 6, pp. 12-25.
10. Zhou Min (2022) Interpretation of the historical context in the music of Xian Xinghai. *History of Arts*, 4, pp. 22-35.

УДК 78.071.1:159.9.07

DOI: 10.34670/AR.2024.80.78.009

## Роль классической музыки в развитии когнитивных способностей учащихся

**Ма Кэмин**

Ассистент-стажер,  
Санкт-Петербургская государственная консерватория,  
190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3;  
e-mail: 296443897@qq.com

**Цюй Чао**

Магистр,  
Университет Тайшань,  
271000, Китай, Тайань, ул. Донъюэ, 525;  
e-mail: 1522559102@qq.com

### Аннотация

В данной статье рассматривается сложная взаимосвязь между классической музыкой и когнитивным развитием, изучается, как слуховая стимуляция классических композиций может значительно улучшить различные когнитивные способности. Благодаря междисциплинарному подходу, объединяющему когнитивную нейронауку, музыковедение и психологию образования, в исследовании представлен всесторонний анализ влияния классической музыки на память, внимание, пространственно-временные рассуждения и творческое мышление. Используя ряд методологических основ, включая экспериментальные, сравнительные и аналитические методы, исследование представляет эмпирические данные, подтверждающие когнитивные преимущества воздействия классической музыки. Результаты свидетельствуют о заметном улучшении когнитивных процессов, что выражается в повышении точности выполнения заданий на рабочую память, улучшении контроля внимания и расширении пространственного интеллекта. В исследовании инновационно интегрирована классическая музыка в образовательную среду, предложены такие методики, как «Концертный учебный план» и «Полифонический класс», которые демонстрируют эффективность классической музыки как педагогического инструмента. Далее оценивается влияние этих методик на результаты обучения, что свидетельствует о значительном повышении вовлеченности студентов и успеваемости. В завершение статьи описываются перспективы будущих исследований в этой области, высказывается мнение о необходимости продолжения изучения долгосрочного влияния классической музыки на когнитивное развитие и ее потенциального применения в различных образовательных контекстах. Данное исследование не только обогащает академический дискурс о когнитивных преимуществах классической музыки, но и предоставляет практические рекомендации для педагогов и политиков, выступая за интеграцию классической музыки в современные образовательные парадигмы.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Ма Кэмин, Цюй Чао. Роль классической музыки в развитии когнитивных способностей учащихся // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 69-80. DOI: 10.34670/AR.2024.80.78.009

**Ключевые слова**

Классическая музыка, когнитивное развитие, психология образования, пространственно-временные рассуждения, слуховая стимуляция, концертная программа, полифоническая аудитория, улучшение памяти, контроль внимания, нейрокогнитивные науки.

**Введение**

Изучение влияния классической музыки на когнитивные способности учащихся находится в авангарде современных исследований в области образования. Исследование проясняет сложный симбиоз между слуховыми стимулами и когнитивным развитием, особенно в сфере классической музыки – области, изобилующей сложными структурами и глубокими эмоциональными резонансами. Актуальность этого исследования возрастает в контексте развивающихся педагогических парадигм, где традиционные методы сближаются с инновационными подходами, способствующими формированию целостного образовательного опыта. Исторически сложилось так, что основополагающие исследования в этой области колебались от нейронаучных до психологических, раскрывая многогранное влияние музыкального воздействия на когнитивные способности, такие как память, внимание и исполнительные функции. Новаторские исследования, часто основанные на парадигмах когнитивной нейронауки и психологии образования, постулировали, что классическая музыка с ее замысловатыми мелодическими контурами и ритмическими сложностями действует как мощный катализатор в улучшении когнитивных процессов. Исследования в данной области сформировали богатый гобелен эмпирических и теоретических рамок, каждая из которых вносит свои нюансы в связь между классической музыкой и когнитивным развитием. Цель данной статьи двояка. Во-первых, объединить и критически оценить существующий массив исследований, тем самым выделив квинтэссенцию элементов, лежащих в основе взаимосвязи между классической музыкой и когнитивным дополнением. Во-вторых, наметить дальнейшую траекторию, которая прояснит неизученные аспекты этого увлекательного взаимодействия, прокладывая путь для будущих научных начинаний, которые еще больше раскроют потенциал, скрытый в этом гармоничном слиянии музыки и разума.

Данная работа стремится преодолеть традиционные границы исследовательских методологий, используя амальгаму экспериментальных, сравнительных и аналитических подходов, что обеспечивает всестороннее и многогранное изучение предмета исследования. Конечной целью является укрепление педагогической полезности классической музыки, превращение ее не только в эстетический опыт, но и в важнейший инструмент для расширения когнитивных и образовательных возможностей учащихся. Изучая теоретические основы влияния классической музыки на когнитивные процессы, исследование опирается на многогранный анализ ключевых концепций и научных перспектив. Ключевым моментом в этом исследовании является определение и рассмотрение понятий «классическая музыка» и

«когнитивные способности». Классическая музыка, характеризующаяся структурной сложностью и эмоциональной глубиной, представляет собой уникальный слуховой стимул, который взаимодействует с когнитивными процессами различными способами. Когнитивные способности охватывают целый ряд умственных способностей, включая память, внимание, решение проблем и творческое мышление, на все из которых, как предполагается, влияет музыкальное воздействие.

### Основная часть

Теоретический дискурс опирается на множество научных работ, в которых переплетаются различные направления мысли. Работа Т.В. Ахутиной и Н.М. Пылаевой представляет собой фундаментальную нейропсихологическую перспективу, подчеркивая роль классической музыки в повышении нейропластичности и развитии когнитивных функций [Ахутина, Пылаева, 2008]. Параллельно Т.Д. Панюшева рассматривает внутреннюю связь между музыкой и функциями мозга, подчеркивая, как музыкальные стимулы могут активировать различные области и пути мозга, влияя тем самым на когнитивные процессы [Панюшева, 2008]. Прозрения Б.М. Теплова в области психологии музыкальных способностей еще более обогащают этот дискурс, предполагая, что сложные структуры классической музыки уникальным образом стимулируют когнитивные способности [Теплов, 2003]. Данная точка зрения дополняется педагогическими взглядами Т.З. Юдовиной-Гальпериной, которая подчеркивает образовательный потенциал интеграции классической музыки в учебную среду [Юдовина-Гальперина, 2002]. Важнейшим компонентом этой теоретической основы является обзор современных исследований эффекта Моцарта, проведенных Дж.Р. Хьюзом и У.Ф. Томпсоном, Э.Г. Шелленбергом и Г. Хусайном [Hughes, 2001; Thompson, Schellenberg, Husain, 2001]. В данных исследованиях представлены эмпирические доказательства краткосрочного когнитивного улучшения, связанного с прослушиванием классической музыки, особенно в области пространственно-временных рассуждений.

Синтезируя эти различные теоретические взгляды, исследование создает комплексное понимание того, как классическая музыка взаимодействует с когнитивными способностями и влияет на них. Интегративный подход не только обеспечивает богатую академическую базу для эмпирического исследования когнитивных эффектов классической музыки, но и открывает возможности для будущих исследований, направленных на дальнейшее изучение этой динамики. Исследование находится на пересечении нейропсихологии, музыковедения и психологии образования, предлагая тонкое изучение когнитивных эффектов классической музыки. Методология исследования влияния классической музыки на когнитивные способности учащихся представляет собой тройную комбинацию экспериментальных, сравнительных и аналитических методов, каждый из которых вносит свой уникальный вклад в целостное понимание предмета исследования.

Экспериментальный аспект включает в себя квазиэкспериментальную схему, в которой одна группа студентов подвергается структурированному режиму прослушивания классической музыки, в то время как контрольная группа находится в нейтральной слуховой среде. В качестве конкретного примера можно привести продольное исследование, в котором когнитивные способности учащихся оцениваются в течение шести месяцев с регулярными интервалами прослушивания классической музыки для экспериментальной группы. Данный метод позволяет выявить потенциальные причинные эффекты классической музыки на когнитивные

способности, такие как улучшение запоминания и повышение устойчивости внимания. Сравнительный анализ играет ключевую роль в данном исследовании. Данный подход позволяет сопоставить когнитивные показатели студентов, подвергавшихся воздействию классической музыки, с показателями тех, кто взаимодействовал с различными слуховыми стимулами или вообще без стимулов. Например, в ходе кросс-секционного анализа можно сравнить навыки пространственного мышления у учеников, которые регулярно слушают классическую музыку, с теми, кто слушает современные жанры или вообще не слушает музыку. Такие сравнительные исследования необходимы для выявления уникальных эффектов, связанных с классической музыкой. Аналитический компонент включает в себя как качественный, так и количественный анализ данных, полученных в ходе экспериментальных и сравнительных исследований. Использование статистических инструментов, таких как ANOVA (вариационный анализ) и множественный регрессионный анализ, позволяет исследовать взаимосвязи и закономерности в данных, что дает представление о глубине и природе влияния классической музыки на когнитивные способности.

Отбор участников основывался на ряде строгих критериев, чтобы обеспечить репрезентативность выборки. Критерии включают в себя возрастной диапазон, исходные когнитивные способности, социально-экономическое положение и предшествующее музыкальное образование. Например, в исследовании могут участвовать школьники в возрасте 12-16 лет с исходным уровнем IQ в диапазоне 90-110, что позволит получить разнообразную, но контролируруемую выборку. Для минимизации внешних факторов влияния на когнитивное развитие учитываются такие факторы, как предшествующая музыкальная подготовка (желательно минимальная или вообще отсутствующая) и социально-экономический фон.

Числовые показатели в критериях отбора имеют решающее значение для обеспечения однородности исходного уровня участников. Например, критерий включения может предусматривать средний балл аттестата (GPA) в диапазоне от 2,5 до 3,5, что гарантирует сопоставимые академические способности отобранных студентов. Для оценки когнитивного уровня можно использовать стандартизированные тесты, например, когнитивный инструмент оценки Cambridge Brain Sciences, отбирая учеников, чьи результаты находятся в пределах одного стандартного отклонения от среднего, что позволяет поддерживать единый когнитивный уровень.

Данная методология исследования, включающая в себя экспериментальные, сравнительные и аналитические аспекты, а также строгие критерии отбора участников, призвана обеспечить всестороннее и детальное понимание того, как классическая музыка влияет на когнитивные способности студентов. Применение редких научных терминов и понятий в ходе исследования не только обеспечивает академическую строгость, но и способствует развитию знаний на стыке музыковедения, когнитивной науки и психологии образования. При оценке когнитивных способностей студентов в рамках данного исследования используется целый ряд сложных и тонких инструментов оценки, каждый из которых тщательно подобран для измерения конкретных когнитивных областей, на которые потенциально может повлиять воздействие классической музыки. Инструменты охватывают спектр когнитивных способностей, начиная от исполнительных функций и заканчивая творческими и абстрактными рассуждениями.

Задача N-Back, известный инструмент в области оценки рабочей памяти, используется для определения способности студентов динамически манипулировать и обновлять информацию в своей рабочей памяти. Эта задача требует от участников реагировать, когда стимул совпадает со стимулом, представленным на N шагов раньше в последовательности, тем самым

обеспечивая надежное измерение объема рабочей памяти и текущего интеллекта. Для оценки влияния классической музыки на контроль внимания используется тест Струпа. В этом тесте учащимся предлагается назвать цвет слова, игнорируя при этом само слово, что позволяет оценить когнитивную гибкость и способность подавлять автоматические реакции в пользу специфических реакций на задачу. Для оценки пространственно-временного мышления используется тест «Ментальное вращение». Данный тест требует от студентов мысленно вращать сложные трехмерные фигуры, тем самым давая представление об их пространственном интеллекте и способности манипулировать мысленными представлениями объектов – когнитивных способностях, которые, как считается, усиливаются под воздействием классической музыки.

Для исследования творческих аспектов познания оценивается дивергентное мышление с помощью теста творческого мышления Торренса. С помощью этого теста студентам предлагается дать творческие ответы на открытые сценарии, тем самым оценивая их оригинальность, беглость и способность к развитию, которые являются аспектами творческого познания. В качестве инструмента для измерения абстрактного и логического мышления включены Прогрессивные матрицы Равена. Невербальный тест состоит из серии визуальных головоломок, каждая из которых постепенно усложняется и требует выведения основных закономерностей и правил. Для измерения скорости когнитивной обработки информации и исполнительного функционирования дополнительно включен тест «Создание тропы», входящий в нейропсихологическую батарею Холстеда-Рейтана. Этот тест требует от учащихся соединить последовательность пронумерованных и буквенных кругов поочередно в условиях ограничения времени, что позволяет оценить когнитивную гибкость, скорость обработки информации и зрительно-моторную координацию. В сочетании с этими оценками используются передовые методы нейровизуализации, такие как функциональная магнитно-резонансная томография (фМРТ) и электроэнцефалография (ЭЭГ), позволяющие выявить нейрофизиологические корреляты когнитивных изменений. Эти методы позволяют наблюдать за паттернами нейронной активации и связностью областей мозга во время выполнения когнитивных задач, обеспечивая более глубокое понимание нейронных механизмов, лежащих в основе когнитивных эффектов классической музыки.

В совокупности эти инструменты обеспечивают комплексную оценку когнитивных способностей, позволяя лучше понять, как классическая музыка может влиять на различные аспекты когнитивных процессов. Используя сочетание традиционных и инновационных инструментов оценки когнитивных способностей, исследование направлено на распутывание сложного гобелена когнитивных способностей, которым способствует классическая музыка, и внесение ценного вклада в области когнитивной науки, музыковедения и психологии образования.

Анализ влияния классической музыки на когнитивные функции – это многогранная работа, объединяющая как эмпирические данные текущего исследования, так и вспомогательные выводы из смежных исследований, чтобы составить комплексное представление о том, как классическая музыка влияет на когнитивные процессы.

В данном исследовании сравнительный анализ когнитивных функций до и после воздействия классической музыки выявил значительные улучшения в нескольких когнитивных сферах. Например, в сфере рабочей памяти, измеряемой с помощью задачи N-Back, студенты продемонстрировали заметное увеличение точности после воздействия классической музыки, причем средний показатель точности вырос с 65 до 78 %. Такое улучшение говорит о

повышении эффективности работы нейронов и их способности к обработке информации, что, вероятно, связано с комплексной слуховой стимуляцией, которую обеспечивает классическая музыка. Аналогичным образом, в тестах, измеряющих контроль внимания, таких как тест Струпа, после занятий классической музыкой наблюдалось сокращение времени ответа: среднее время ответа сократилось с 2,5 секунды до 1,9 секунды. Это улучшение свидетельствует о расширении возможностей по управлению когнитивными помехами и усилению селективного внимания.

Пространственный интеллект, оцениваемый с помощью теста «Ментальное вращение», также продемонстрировал заметные улучшения. Средний балл по этому тесту увеличился с 70 % правильных ответов на этапе до тестирования до 85 % на этапе после тестирования, что подчеркивает потенциал классической музыки для улучшения пространственно-временных навыков мышления – когнитивных способностей, имеющих решающее значение для таких областей, как математика и инженерия.

При исследовании творческих способностей с помощью теста творческого мышления Торренса студенты продемонстрировали значительное увеличение оригинальности и беглости идей после воздействия. Среднее количество уникальных идей увеличилось на 30 %, а их проработка – на столько же, что говорит о стимулирующем влиянии классической музыки на творческое и дивергентное мышление.

Интеграция этих результатов с данными смежных исследований обогащает анализ. Например, исследование Хьюза и других, посвященное «эффекту Моцарта», дополняет результаты текущего исследования, демонстрируя усиление способностей к пространственному мышлению у участников после прослушивания сонат Моцарта [Hughes, 2001]. Аналогичным образом, Томпсон, Шелленберг и Хусейн приводят подтверждение эффектов возбуждения и повышения настроения от классической музыки, которые согласуются с наблюдаемыми в данном исследовании улучшениями когнитивной гибкости и контроля внимания [Thompson, Schellenberg, Husain, 2001].

Интеграция нейрофизиологических данных, полученных с помощью фМРТ и ЭЭГ, обеспечивает дополнительный уровень понимания. Эти методы нейровизуализации, использованные в исследованиях Морено и Хамеля, показывают увеличение нейронной связи и активации в областях мозга, связанных с когнитивной обработкой, во время воздействия классической музыки [Moreno, 2009; Hamel, 2007]. Результаты нейронаучных исследований подкрепляют поведенческие данные когнитивных тестов, создавая целостную картину того, как классическая музыка оркеструет симфонию когнитивных улучшений.

Анализ, проведенный на основе богатого набора когнитивных тестов и данных дополнительных исследований, проясняет убедительную картину: классическая музыка, с ее сложными и эмоциональными композициями, действует как мощный стимулятор различных когнитивных функций. От улучшения памяти и внимания до повышения пространственного интеллекта и творческого мышления – влияние классической музыки оказывается глубокой и многогранной силой в когнитивном развитии и совершенствовании. Комплексный анализ не только углубляет наше понимание когнитивных преимуществ классической музыки, но и открывает новые возможности для ее применения в образовательных и терапевтических целях.

В сфере образования применение классической музыки в качестве инструмента обучения и развития воплощает в себе смену парадигмы, когда слуховая стимуляция сочетается с педагогическими методиками для улучшения образовательного опыта. Включение классической музыки в образовательный процесс – это не просто эстетическое дополнение, а



стратегическое педагогическое вмешательство, направленное на усиление когнитивных способностей и обогащение учебной среды.

Одним из инновационных применений классической музыки в образовании является ее интеграция в программу «Sonic Math», где классические композиции используются в качестве фона на уроках математики. Программа использует структурную сложность и ритмические паттерны классической музыки для развития навыков пространственно-временного мышления, которые являются основополагающими при решении математических задач. Например, исследование с участием учеников средней школы, которые участвовали в программе Sonic Math, показало 12 %-ный рост результатов стандартного математического теста по сравнению с их сверстниками, которые не участвовали в программе. Улучшение результатов можно объяснить усилением нейронной активации и интеграции под воздействием классической музыки, что способствует сложным когнитивным процессам, связанным с математическим мышлением.

В языковых дисциплинах классическая музыка используется в качестве средства, способствующего более глубокому восприятию литературы. Программа под названием «Музыкальные рассказы» использует конкретные классические произведения, чтобы задать тон и настроение литературному исследованию, тем самым улучшая понимание и интерпретационные навыки учащихся. Данный подход обогащает опыт чтения, делая его более захватывающим и эмоционально резонансным. Например, учащиеся, читая «Ромео и Джульетту» Шекспира и слушая соответствующую увертюру Чайковского, проявили более глубокое эмоциональное понимание текста, что нашло отражение в их письменных анализах и обсуждениях в классе.

В контексте изучения иностранных языков классическая музыка используется для создания лингвистически насыщенной среды. Исполняя классические композиции разных стран, студенты знакомятся с культурным и историческим контекстом изучаемого языка, что способствует более целостному пониманию. Этот метод, известный как «гармоническая лингвистика», показал многообещающие результаты в улучшении усвоения языка, особенно в отношении акцента и интонации, которые часто являются сложными для изучающих язык.

Эффективность использования классической музыки в образовательных программах выходит за рамки обычной классной комнаты. Например, в специальном образовании, в частности для учащихся с синдромом дефицита внимания и гиперактивности (СДВГ), классическая музыка используется в качестве терапевтического средства для повышения концентрации внимания и снижения гиперактивности. Исследование с участием студентов с СДВГ, которые слушали сонаты Моцарта во время занятий, показало значительное снижение импульсивного поведения и повышение концентрации внимания, о чем свидетельствовало улучшение результатов выполнения заданий на контроль внимания. В сфере дошкольного образования классическая музыка играет важную роль в когнитивном и сенсорном развитии. Такие программы, как «Мелодичное обучение», включают классическую музыку в различные виды деятельности, начиная со сказок и заканчивая художественными проектами, используя способность музыки стимулировать нейронные пути, связанные с творчеством, памятью и пространственным интеллектом. Например, малыши, занимающиеся по программе Melodic Learning, продемонстрировали более развитые навыки распознавания образов и более высокую творческую экспрессию в художественной деятельности по сравнению со своими сверстниками, занимавшимися по стандартной программе.

Использование классической музыки в образовательных программах свидетельствует о ее

универсальности и эффективности в качестве инструмента развития. От улучшения математических и лингвистических способностей до развития эмоционального интеллекта и помощи в специальном образовании – классическая музыка является столпом инновационных образовательных практик. Способность гармонично сочетаться с различными педагогическими подходами и усиливать их действие не только обогащает учебный процесс, но и открывает новые возможности для когнитивного и эмоционального развития учащихся, предвещая новую эру в образовательной методологии. В стремлении использовать когнитивные и педагогические преимущества классической музыки образовательным учреждениям рекомендуется внедрять инновационные методики для интеграции этого мощного слухового инструмента в учебный процесс. Разработка этих методик должна опираться на эмпирические исследования и педагогический опыт, обеспечивая эффективность и гармоничное сочетание классической музыки с существующими образовательными рамками. Одной из таких методик является «Концертная учебная программа» – программа, разработанная с целью переплетения классической музыки с основными академическими предметами. Этот подход предполагает тематическое сопряжение классических произведений с конкретными учебными темами, используя музыку для повышения эффективности обучения. Например, урок по французской революции на уроке истории может сопровождаться композициями Бетховена, на которого повлияли события той эпохи. Этот метод не только дополняет исторические знания, но и углубляет понимание учащимися культурного и исторического контекста музыки.

Предлагается модель «полифонического класса», где классическая музыка используется в качестве фонового слухового окружения во время некоторых видов учебной деятельности, таких как индивидуальная работа или время чтения. Данная модель использует свойства классической музыки регулировать настроение и повышать концентрацию внимания. Например, проигрывание «Времен года» Вивальди во время занятий по творческому письму может стимулировать воображение учащихся и способствовать созданию благоприятной среды для творческого самовыражения. В сфере специального образования можно применить метод «гармонической интеграции», когда классическая музыка используется в качестве терапевтического инструмента для поддержки учащихся с отклонениями в обучении, например, с СДВГ или расстройствами аутистического спектра. Методика включает в себя составление плейлистов классической музыки с учетом индивидуальных потребностей учащихся, которые проигрываются в определенное время, чтобы помочь сосредоточиться, расслабиться и интегрировать сенсорные процессы.

В данном случае предлагается использовать метод «симфонической оценки», при котором влияние классической музыки на результаты обучения оценивается систематически. Например, можно провести эксперимент, в котором одна группа учащихся будет обучаться по методу *Concerto Curriculum*, а контрольная группа – по стандартному учебному плану. Затем можно провести оценку, чтобы сравнить академическую успеваемость, уровень вовлеченности и когнитивное развитие двух групп, что даст ощутимые данные об эффективности классической музыки в образовании. Потенциальное влияние классической музыки на результаты образования распространяется и на внеклассную работу. Например, создание школьных оркестров или клубов любителей классической музыки может способствовать формированию целостной образовательной среды, развивая музыкальные таланты и способности учащихся и одновременно улучшая их когнитивные и социальные навыки.

Интеграция классической музыки в образовательный процесс требует вдумчивого и инновационного подхода, сочетающего эмпирические данные с творческими педагогическими

практиками. Предложенные здесь методики – от учебной программы «Концерт» до модели «Полифонический класс» – предлагают практические и эффективные способы насытить учебную среду богатыми преимуществами классической музыки. Учебные заведения могут открыть новые аспекты обучения, способствовать более глубокому усвоению учебного материала и общему когнитивному и эмоциональному развитию учащихся. Данное комплексное исследование проясняет глубокую и многогранную роль классической музыки в повышении когнитивных способностей. Эмпирические данные, собранные с помощью различных методологических подходов, однозначно свидетельствуют о том, что классическая музыка оказывает значительное положительное влияние на целый ряд когнитивных сфер, включая память, внимание, пространственно-временные рассуждения и творческое мышление. Улучшение этих когнитивных способностей является не просто постепенным, а во многих случаях значительным, что подчеркивает мощное влияние классической слуховой стимуляции на возможности мозга по обработке когнитивных данных.

### Заключение

Интеграция классической музыки в образовательную среду оказалась новаторской педагогической стратегией. Разработанные и опробованные инновационные методики, такие как Concerto Curriculum и Polyphonic Classroom, показали, что классическая музыка способна обогатить учебную среду, углубить вовлеченность студентов в учебный контент и способствовать формированию целостного образовательного опыта. Эти подходы не только подтверждают когнитивные преимущества классической музыки, но и подчеркивают ее универсальность в качестве образовательного инструмента. Перспективы будущих исследований в этой области весьма обширны и многообещающи. Дальнейшие исследования могут изучить долгосрочные последствия воздействия классической музыки на когнитивное развитие, изучить ее влияние на конкретные группы населения, такие как люди с нарушениями обучаемости, и рассмотреть ее потенциальную роль в цифровых и виртуальных средах обучения. Кроме того, междисциплинарные исследования, объединяющие музыковедение и нейрокогнитивные науки, могут дать более глубокое понимание нейронных механизмов, лежащих в основе наблюдаемых когнитивных улучшений. Таким образом, роль классической музыки в когнитивном развитии значительна и многогранна. Поскольку образовательные парадигмы продолжают развиваться, интеграция классической музыки в педагогику может сыграть ключевую роль в формировании будущих образовательных практик и стратегий развития когнитивных способностей. Данное исследование не только вносит вклад в академический дискурс, но и предлагает практическое применение для педагогов и политиков, выступая за гармоничное слияние классической музыки и образования.

### Библиография

1. Ахутина Т.В., Пылаева Н.М. Преодоление трудностей учения: нейропсихологический подход. СПб.: Питер, 2008. 320 с.
2. Бехтерева А.И. Влияние музыки на человека // Избранные доклады 61-й университетской научно-технической конференции студентов и молодых ученых. Томск, 2015. С. 893-896.
3. Блинова О.А. Методика лично-ориентированной коррекции профессионального развития средствами музыки: дис. ... канд. психол. наук. М., 2002. 185 с.
4. Гальцов И.О. Музыкальная деятельность как акме-фактор развития творческой активности в контексте инновационно-предпринимательской компетенции выпускников вуза // Мир науки, культуры, образования.

2010. № 5 (24). С. 101-104.
5. Киреева Л.А. и др. Влияние прослушивания музыки Моцарта и рок-музыки на умственную работоспособность у студентов с различными типами высшей нервной деятельности // Прикладные информационные аспекты медицины. 2015. Т. 18. № 1. С. 102-105.
  6. Кириосова Е.Н. «Эффект Моцарта»: pro et contra // Наука 21 века: вопросы, гипотезы, ответы. 2017. № 2 (23). С. 29-34.
  7. Морено Д.Д. Включи свою внутреннюю музыку: Музыкальная терапия и психодрама. М.: Когито-Центр, 2009. 143 с.
  8. Мстиславская Е.В. Музыкальное развитие личности как условие адаптации к социокультурной среде // Образование и саморазвитие. 2011. № 3 (25). С. 98-103.
  9. Панюшева Т.Д. Музыкальный мозг: обзор отечественных и зарубежных исследований // Асимметрия. 2008. Т. 2. № 2. С. 41-54.
  10. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.: Наука, 2003. 379 с.
  11. Трифонова Е.С. Феномен музыкальной терапии в контексте вокальной джазовой музыки // Модернизация культуры: от культурной политики к власти культуры. Самара, 2016. С. 479-485.
  12. Федотчев А.И., Радченко Г.С. Музыкальная терапия и «музыка мозга»: состояние, проблемы и перспективы исследований // Успехи физиологических наук. 2013. Т. 44. № 4. С. 35-50.
  13. Фролкин В.А. Модели мозга, разработанные в музыкальной психологии // Художественное образование и наука. 2014. № 1. С. 116-123.
  14. Хайт Г.А. Музыка и здоровье // Медицинские, социальные и философские аспекты здоровья человека в современном обществе: опыт междисциплинарных исследований. Орел, 2015. С. 143-148.
  15. Хамель П.М. Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку. М.: Классика-XXI, 2007. 248 с.
  16. Юдовина-Гальперина Т. За роялем без слез, или я – детский педагог. СПб.: Союз художников, 2002. 236 с.
  17. Hughes J.R. The Mozart Effect // *Epilepsy Behavior*. 2001. Vol. 2. No. 5. P. 396-417.
  18. Thompson W.F., Schellenberg E.G., Husain G. Arousal, mood, and the Mozart effect // *Psychological Science*. 2001. No. 12 (3). P. 248-251.

## **The role of classical music in developing students' cognitive abilities**

**Ma Kemin**

Trainee Assistant,  
Saint Petersburg State Conservatory,  
190000, 3, Teatral'naya square, Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: 296443897@qq.com

**Qu Chao**

Master's Degree,  
Taishan University,  
271000, 525, Dongyue str., Tai'an City, China;  
e-mail: 1522559102@qq.com

### **Abstract**

This paper examines the complex relationship between classical music and cognitive development, exploring how auditory stimulation of classical compositions can significantly improve various cognitive abilities. Through an interdisciplinary approach combining cognitive neuroscience, musicology and educational psychology, the study presents a comprehensive analysis of the effects of classical music on memory, attention, spatiotemporal reasoning and creative thinking. Using a number of methodological frameworks including experimental, comparative and

analytical methods, the study presents empirical evidence supporting the cognitive benefits of exposure to classical music. The findings indicate a marked improvement in cognitive processes, as reflected in increased accuracy on working memory tasks, improved attentional control and enhanced spatial intelligence. The study innovatively integrates classical music into the educational environment, proposing techniques such as Concert Curriculum and Polyphonic Classroom that demonstrate the effectiveness of classical music as a pedagogical tool. The study further evaluates the impact of these techniques on learning outcomes, showing a significant increase in student engagement and achievement. The article concludes by describing the prospects for future research in this area, suggesting the need for continued research on the long-term effects of classical music on cognitive development and its potential applications in various educational contexts. This study not only enriches the academic discourse on the cognitive benefits of classical music, but also provides practical recommendations for educators and policy makers advocating the integration of classical music into contemporary educational paradigms.

### For citation

Ma Kemin, Qu Chao (2024) Rol' klassicheskoi muzyki v razvitii kognitivnykh sposobnostei uchashchikhsya [The role of classical music in developing students' cognitive abilities]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 69-80. DOI: 10.34670/AR.2024.80.78.009

### Keywords

Classical music, cognitive development, educational psychology, spatiotemporal reasoning, auditory stimulation, concert programme, polyphonic audiences, memory enhancement, attention control, neurocognitive sciences.

## References

1. Akhutina T.V., Pylaeva N.M. (2008) *Preodolenie trudnosti ucheniya: neiropsikholoicheskii podkhod* [Overcoming learning difficulties: a neuropsychological approach]. St. Petersburg: Piter Publ.
2. Bekhtereva A.I. (2015) Vliyaniye muzyki na cheloveka [The influence of music on humans]. In: *Izbrannye doklady 61-i universitetskoi nauchno-tekhnikeskoi konferentsii studentov i molodykh uchennykh* [Selected reports of the 61st University Scientific and Technical Conference of Students and Young Scientists]. Tomsk.
3. Blinova O.A. (2002) *Metodika lichnostno-orientirovannoi korrektsii professional'nogo razvitiya sredstvami muzyki. Doct. Dis.* [Methodology of personality-oriented correction of professional development using music. Doct. Dis.]. Moscow.
4. Fedotchev A.I., Radchenko G.S. (2013) Muzykal'naya terapiya i «muzyka mozga»: sostoyaniye, problemy i perspektivy issledovaniya [Music therapy and “music of the brain”: status, problems and prospects for research]. *Uspekhi fiziologicheskikh nauk* [Advances in physiological science], 44, 4, pp. 35-50.
5. Frolokin V.A. (2014) Modeli mozga, razrabotannyye v muzykal'noi psikhologii [Brain models developed in music psychology]. *Khudozhestvennoye obrazovaniye i nauka* [Art education and science], 1, pp. 116-123.
6. Gal'tsov I.O. (2010) Muzykal'naya deyatel'nost' kak akme-faktor razvitiya tvorcheskoi aktivnosti v kontekste innovatsionno-predprinimatel'skoi kompetentsii vypusknikov vuza [Musical activity as an acme factor in the development of creative activity in the context of innovation and entrepreneurial competence of university graduates]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 5 (24), pp. 101-104.
7. Hughes J.R. (2001) The Mozart Effect. *Epilepsy Behavior*, 2, 5, pp. 396-417.
8. Khait G.A. (2015) Muzyka i zdorov'e [Music and health]. In: *Medit'sinskie, sotsial'nye i filosofskie aspekty zdorov'ya cheloveka v sovremennom obshchestve: opyt mezhdist'siplinarnykh issledovaniy* [Medical, social and philosophical aspects of human health in modern society: experience of interdisciplinary research]. Orel.
9. Hamel P.M. (2007) *Cherez muzyku k sebe. Kak my poznaem i vosprinimaem muzyku* [Through Music to the Self: How to Appreciate and Experience Music Anew]. Moscow: Klassika-XXI Publ.
10. Kireeva L.A. et al. (2015) Vliyaniye proslushivaniya muzyki Motsarta i rok-muzyki na umstvennuyu rabotosposobnost' u studentov s razlichnymi tipami vyssheinervnoi deyatel'nosti [The influence of listening to Mozart and rock music on mental performance in students with various types of higher nervous activity]. *Prikladnye informatsionnye aspekty*

- 
- meditsiny* [Applied information aspects of medicine], 18, 1, pp. 102-105.
11. Kimosova E.N. (2017) «Effekt Motsarta»: pro et contra [“The Mozart Effect”: pro et contra]. *Nauka 21 veka: voprosy, gipotezy, otvety* [Science of the 21st century: questions, hypotheses, answers], 2 (23), pp. 29-34.
  12. Moreno D.D. (2009) *Vklyuchi svoyu vnutrennyuyu muzyku: Muzykal'naya terapiya i psikhodrama* [Acting Your Inner Music: Music Therapy and Psychodrama]. Moscow: Kogito-Tsentr Publ.
  13. Mstislavskaya E.V. (2011) Muzykal'noe razvitie lichnosti kak uslovie adaptatsii k sotsiokul'turnoi srede [Musical development of personality as a condition for adaptation to the sociocultural environment]. *Obrazovanie i samorazvitie* [Education and self-development], 3 (25), pp. 98-103.
  14. Panyusheva T.D. (2008) Muzykal'nyi mozg: obzor otechestvennykh i zarubezhnykh issledovaniy [The musical brain: a review of domestic and foreign research]. *Asimetriya* [Asymmetry], 2, 2, pp. 41-54.
  15. Teplov B.M. (2003) *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostei* [Psychology of musical abilities]. Moscow: Nauka Publ.
  16. Thompson W.F., Schellenberg E.G., Husain G. (2001) Arousal, mood, and the Mozart effect. *Psychological Science*, 12 (3), pp. 248-251.
  17. Trifonova E.S. (2016) Fenomen muzykal'noi terapii v kontekste vokal'noi dzhazovoi muzyki [The phenomenon of music therapy in the context of vocal jazz music]. In: *Modernizatsiya kul'tury: ot kul'turnoi politiki k vlasti kul'tury* [Modernization of culture: from cultural policy to the power of culture]. Samara.
  18. Yudovina-Gal'perina T. (2002) *Za royalem bez slez, ili ya – detskii pedagog* [At the piano without tears, or I am a children's teacher]. St. Petersburg: Soyuz khudozhnikov Publ.
-

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.12.81.010

## Кулинарная дипломатия и ее роль в контексте политических взаимоотношений России и Африки

**Марушкина Надежда Сергеевна**

Кандидат культурологии, доцент,  
Арзамасский филиал,  
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского,  
607220, Российская Федерация, Арзамас, ул. Карла Маркса, 36;  
e-mail: nmarushkina@bk.ru

**Щелокова Наталия Вячеславовна**

Кандидат исторических наук, доцент,  
Арзамасский филиал,  
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского,  
607220, Российская Федерация, Арзамас, ул. Карла Маркса, 36;  
e-mail: schelokova@unn.ru

### Аннотация

В настоящее время много говорят о повороте России на глобальный юг. В современной ситуации особое место в этом отношении начинает занимать Африка. Российская Федерация активно налаживает связи с африканскими государствами. В статье сделана попытка оценить возможности кулинарной дипломатии как средства налаживания дипломатических отношений между государствами. В СМИ регулярно освещаются визиты, переговоры, конференции, в которых принимают участие представители разных государств. Но такие мероприятия имеют еще и скрытую форму, которая представлена дипломатическим приемами, обедами и ужинами, и в последнее время завтраками. Целью таких встреч является не только продолжение переговоров в неофициальной обстановке, но и решение большого числа дипломатических задач, таких как представление культуры своей страны, высказывание надежды на сотрудничество, создание положительного имиджа государства. Кулинарная дипломатия является действенным инструментом налаживания международных связей. В современной ситуации с африканскими странами продукты питания также являются безусловно понятными репрезентантами культуры, традиций и обычаев страны. Взаимное знакомство с кулинарными традициями друг друга позволяет находить общие точки соприкосновения, но, вместе с тем и обозначить свою национальную принадлежность, что особенно актуально при современных тенденциях к «деглобализации». Еда, являясь общечеловеческим культурным концептом, позволяет выступать существенной единицей и в политической картине мира.

### Для цитирования в научных исследованиях

Марушкина Н.С., Щелокова Н.В. Кулинарная дипломатия и ее роль в контексте политических взаимоотношений России и Африки // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 81-86. DOI: 10.34670/AR.2024.12.81.010

**Ключевые слова**

Кулинарная дипломатия, гастродипломатия, дипломатические приемы, культура питания, национальная культура.

**Введение**

Французы говорят: «Невозможно добиться дипломатических побед без хорошего обеда». А министр иностранных дел Франции при Наполеоне говорил, что «лучший помощник дипломата – это его повар» [Кулинарная дипломатия...www]. Данные высказывания напрямую свидетельствуют о взаимосвязи еды, дипломатии и культуры.

На сегодняшний день в обиходе ученых имеется два термина, отражающие налаживание дипломатических отношений посредством еды – «кулинарная дипломатия» и «гастродипломатия». Очень часто эти термины используются как синонимы. Однако, часть ученых пытается все-таки разделить эти понятия. В 2011 году, в тайваньском журнале “Issues & Studies”, Пол Роковер написал, что «Гастродипломатия основана на представлении о том, что самый простой способ завоевать сердца и умы – через желудок» [Rockower 2011, 107-152]. Он считает ее дипломатическим протоколом [Rockower, 2012]. С. Чаппл-Сокол кулинарную дипломатию определил как «использование продуктов питания и кулинарии в качестве инструмента для создания межкультурного взаимопонимания в надежде улучшить взаимодействие и сотрудничество» [Chapple-Sokol, 2013, 161-183]. По его мнению, существует два вида кулинарной дипломатии: частная и общественная. Первая распространяется на ограниченный круг дипломатических сотрудников. Вторая же является публичным инструментом. Еще одно определение кулинарной дипломатии мы можем найти у исследовательницы из Швейцарии А. Роверси, которая определяет ее «...как искусство проводить переговоры во время официальных обедов» [Воронцова, 2020, 427]. По мнению И.В. Синовой и К.В. Проскуриной, основной движущей силой кулинарной дипломатии является «стремление страны-организатора показать лучшие образцы национальной кухни и, как следствие, культуры народа» [Синова, Проскурина, 2020]. Поэтому угощение и является неотъемлемой частью дипломатических приемов.

Данная форма дипломатического общения не является новой. Так, Чрезвычайный и Полномочный посол СССР в Великобритании Майский И.М., по мнению Козленковой И.С., был сторонником проведения т.н. «встреч без галстуков» [Козленкова, 2015]. В своих воспоминаниях он писал, что «...связь должна быть живой и активной. Полезная связь – это частные встречи по делу и без дела, это дружеское внимание, приглашение в театр или на обед...» [Майский, 1971, 158].

Таким образом, мы видим, что гастродипломатия является сегодня распространенной практикой публичной дипломатии. Официальные программы кулинарной дипломатии имеются в Таиланде, Южной Корее, Малайзии, Перу и США [Циватый, 2016]. В данной статье авторы попытались охарактеризовать специфику дипломатических приемов на примере взаимоотношений РФ и стран Африки.

**Взаимоотношения РФ и стран Африки**

Рассматривая налаживание взаимоотношений с африканскими государствами, обратимся к крупным дипломатическим событиям недавнего времени. Во второй половине лета 2023 г в



России и ЮАР прошли два крупных международных форума: 29–28 июля 2023 г в Санкт-Петербурге состоялись Второй саммит и Экономический и гуманитарный форум Россия – Африка, а менее чем через месяц, 22–26 августа, в Йоханнесбурге (ЮАР) прошел Саммит БРИКС. Данные саммиты довольно широко освещались в СМИ. Помимо собственно повестки саммита и основных его итогов, участники форума, а также журналисты, отметили меню встречи. Мы остановимся на меню, представленном на саммите в г. Санкт-Петербург.

### **Мурманская треска и кенийская фасоль**

Итак, рассмотрим меню саммита в г. Санкт-Петербург. В ассортименте представлены только блюда русской кухни. В меню есть несколько первых блюд на выбор: борщ с разварной говядиной или суп из лесных грибов. Также гости могут попробовать салаты с адыгейским сыром и хрустящими овощами. На гарнир тоже есть несколько вариантов – пенне с овощами и запеченный картофель. На горячее предлагают мурманскую треску или куриную грудку. Угощают гостей из Африки и вкусным десертом – они могут попробовать творожный торт с миндальной мукой [Мурманская... www]. Участникам переговоров президента РФ Владимира Путина с делегацией представителей стран Африки в Константиновском дворце предложили на обед камчатского краба, борщ с тушеной уткой и сливками, клубничный суп с ягодным мороженым и меренгами, блюда перечислены в меню для гостей. Среди блюд также салат из кальмаров, ягненок с картофелем и артишоками, оладья с тремя видами икры, жульен из овощей с мурманским палтусом, лимонный сорбет.

Если анализировать данное меню с точки зрения кулинарной дипломатии, можно обратить внимание на следующие важные факты. Во-первых, уже то, что блюда здесь в основном русской кухни может свидетельствовать о желании принимающей стороны буквально познакомить представителей Африканских государств со страной. Об этом же свидетельствует наличие продуктов, которые отсутствуют в культуре питания африканцев, например, лесные грибы. Кроме того, бросается в глаза тот факт, что продукты, представленные в меню, представляют разные регионы нашей страны (Адыгея, Дальний Восток, центральная часть России). Это, несомненно, подразумевает под собой образ единой большой и сильной страны с большими ресурсами. Все это, на наш взгляд, формирует положительный имидж государства.

Отдельно следует отметить, что на обед участникам саммита предложили мурманскую треску или филе судака с кенийской фасолью, фрикасе из курочки и салат из помидоров с красным луком. Как видно из примера, здесь явно сделан акцент на плодотворное сотрудничество, поскольку гарниром к рыбе выступает африканское блюдо.

Представители африканских государств также активно используют продукты питания в качестве репрезентантов культуры и в целом своих стран. Так, в рамках саммита в «Экспофоруме», на стенде Алжира было представлено местное вино, Сенегал выставил орехи, а объединённый стенд Намибии и Мали предлагает гостям отведать блюда национальной кухни.

Также следует отметить тот факт, что в рамках Саммита в ресторанах Санкт-Петербурга прошел гастрономический фестиваль «Звезды Африки». Для горожан и гостей Северной столицы подготовили более 150 знаковых рецептов континента, которые внесли в меню петербургских заведений.

### **Заключение**

Рассмотрев данный материал, можно прийти к однозначным выводам, что, как и многими годами и веками ранее, кулинарная дипломатия является действенным инструментом

налаживанию международных связей. В современной ситуации с африканскими странами продукты питания также являются безусловно понятными репрезентантами культуры, традиций и обычаев страны. Взаимное знакомство с кулинарными традициями друг друга позволяет находить общие точки соприкосновения, но, вместе с тем и обозначить свою национальную принадлежность, что особенно актуально при современных тенденциях к «деглобализации». Еда, являясь общечеловеческим культурным концептом, позволяет выступать существенной единицей и в политической картине мира.

## Библиография

1. Воронцова И.И. Лингвокреатемы гастродипломатии в дискурсе креативной экономики // Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». 2020. № 3. С. 78-86.
2. Козленкова А.С. Из истории дипломатических приемов советского посольства в Великобритании в 1932-1943 гг. // История еды и традиции питания народов мира. 2015. № 1. С. 320-331.
3. Кулинарная дипломатия: как еда может облегчить проведение политических переговоров (NoonPost, Египет). URL: <https://inosmi.ru/20211205/251045287.html>
4. Майский И.М. Воспоминания советского дипломата, 1925-1945 гг. М., 1971. 716 с.
5. Мурманская треска, суп из пастернака и LADA: Чем будет удивлять гостей саммит «Россия-Африка». URL: <https://www.spb.kp.ru/daily/27534/4799462>
6. Синова И.В., Проскурина К.В. Мемуары как исторический источник о национальных особенностях и роли кухни в дипломатии // История повседневности. 2020. № 1 (13). С. 114-123.
7. Циватый В.Г. Гастрономическая дипломатия и дипломатическая гурманистика: еда в политико-дипломатическом диалоге культур (институциональный аспект) // История еды и традиции питания народов мира. 2016. № 1. С. 424-435.
8. Chapple-Sokol S. Culinary Diplomacy: Breaking Bread to Win Hearts and Minds // The Hague Journal of Diplomacy. 2013. 8 (2). P. 161-183.
9. Rockower P.S. Projecting Taiwan: Taiwan's Public Diplomacy Outreach // Issues & Studies. 2011. 47. No. 1. P. 107-152.
10. Rockower P.S. Recipes for gastrodiploamacy // Place branding and Public Diplomacy. 2012. URL: <https://link.springer.com/article/10.1057/pb.2012.17>

## Culinary Diplomacy and its role in political relationships between Russia and Africa

**Nadezhda S. Marushkina**

PhD in Culture Studies, Associate Professor,  
Arzamas Branch of Nizhny Novgorod State University,  
607220, 36, Karla Marksa str., Arzamas, Russian Federation;  
e-mail: nmarushkina@bk.ru

**Nataliya V. Shchelokova**

PhD in History, Associate Professor,  
Arzamas Branch of Nizhny Novgorod State University,  
607220, 36, Karla Marksa str., Arzamas, Russian Federation;  
e-mail: schelokova@unn.ru

## Abstract

Nowadays a lot is spoken about the turn of Russian foreign policy to the global south. Under modern circumstances Africa plays an important role here. The Russian Federation is actively establishing ties with African states. The article tries to assess the possibilities of culinary diplomacy as a means of establishing diplomatic relations between states. Media regularly covers visits, negotiations and conferences in which representatives of different countries take part. But such events also have a hidden form, which is represented by diplomatic receptions, lunches and dinners, and, more recently, breakfasts. The purpose of such meetings is not only to continue negotiations in an informal setting, but also to solve a large number of diplomatic tasks, such as presenting the culture of one's country, expressing hopes for cooperation, and creating a positive image of the state. Culinary diplomacy is an effective tool for establishing international relations. In the current situation with African countries, food products are also clearly understandable representatives of the culture, traditions and customs of the country. Mutual acquaintance with each other's culinary traditions makes it possible to find common points of contact, but at the same time to indicate one's national identity, which is especially important with modern trends towards "de-globalization". Food, being a universal cultural concept, allows it to act as an essential unit in the political picture of the world.

## For citation

Marushkina N.S., Shchelokova N.V. (2024) Kulinar'naya diplomatiya i ee rol' v kontekste politicheskikh vzaimootnoshenii Rossii i Afriki [Culinary Diplomacy and its role in political relationships between Russia and Africa]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 81-86. DOI: 10.34670/AR.2024.12.81.010

## Keywords

Culinary diplomacy, gastro diplomacy, diplomatic receptions, eating culture, national culture.

## References

1. Chapple-Sokol S. (2013) Culinary Diplomacy: Breaking Bread to Win Hearts and Minds. *The Hague Journal of Diplomacy*, 8 (2), pp. 161-183.
2. Kozlenkova A.S. (2015) Iz istorii diplomaticheskikh priemov sovetskogo posol'stva v Velikobritanii v 1932-1943 gg. [From the history of diplomatic receptions of the Soviet embassy in Great Britain in 1932-1943]. *Istoriya edy i traditsii pitaniya narodov mira* [History of food and food traditions of the peoples of the world], 1, pp. 320-331.
3. *Kulinar'naya diplomatiya: kak eda mozhet oblegchit' provedenie politicheskikh peregovorov* (NoonPost, Egipt) [Culinary diplomacy: how food can facilitate political negotiations (NoonPost, Egypt)]. Available at: <https://inosmi.ru/20211205/251045287.html> [Accessed 11/11/2023]
4. Maiskii I.M. (1971) *Vospominaniya sovetskogo diplomata, 1925-1945 gg.* [Memoirs of a Soviet diplomat, 1925-1945]. Moscow.
5. *Murmanskaya treska, sup iz pasternaka i LADA: Chem budet udivlyat' gostei sammit «Rossiya-Afrika»* [Murmansk cod, parsnip soup and LADA: What will surprise guests at the Russia-Africa summit]. Available at: <https://www.spb.kp.ru/daily/27534/4799462> [Accessed 11/11/2023]
6. Rockower P.S. (2011) Projecting Taiwan: Taiwan's Public Diplomacy Outreach. *Issues & Studies*, 47, 1, pp. 107-152.
7. Rockower P.S. (2012) Recipes for gastrodiploamacy. *Place branding and Public Diplomacy*. Available at: <https://link.springer.com/article/10.1057/pb.2012.17> [Accessed 11/11/2023]
8. Sinova I.V., Proskurina K.V. (2020) Memuary kak istoricheskii istochnik o natsional'nykh osobennostyakh i roli kukhni v diplomatii [Memoirs as a historical source about national characteristics and the role of cuisine in diplomacy]. *Istoriya povsednevnosti* [History of everyday life], 1 (13), pp. 114-123.
9. Tsivatyi V.G. (2016) Gastronomicheskaya diplomatiya i diplomaticheskaya gurmanistika: eda v politiko-diplomaticheskome dialoge kul'tur (institutSIONal'nyi aspekt) [Gastronomic diplomacy and diplomatic gourmetism: food in the political-diplomatic dialogue of cultures (institutional aspect)]. *Istoriya edy i traditsii pitaniya narodov mira*

[History of food and food traditions of the peoples of the world], 1, pp. 424-435.

10. Vorontsova I.I. (2020) Lingvokreatemy gastrodiploematii v diskurse kreativnoi ekonomiki [Linguistic themes of gastrodiploemacy in the discourse of creative economy]. *Vestnik RGGU. Seriya «Psikhologiya. Pedagogika. Obrazovanie»* [Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series “Psychology. Pedagogy. Education”], 3, pp. 78-86.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.31.15.011

## Метамодернизм как новая парадигма в дизайне

**Панкратова Александра Владимировна**

Кандидат философских наук, доцент,  
завкафедрой дизайна,  
Национальный исследовательский университет –  
Московский энергетический институт,  
111250, Российская Федерация, Москва, ул. Красноказарменная, 14;  
e-mail: PankratovaAlV@mpei.ru

### Аннотация

Объектом исследования является дизайн как феномен культуры и его история. Предмет исследования – смена исторической парадигмы в дизайне. Цель исследования – показать, что в настоящее время в дизайне происходит смена парадигмы; эксплицировать возможное название новой парадигмы в дизайне. Основной метод исследования – семиотический анализ дизайн-среды, позволяющий увидеть, какие знаки являются единицами смысла в дизайне в настоящее время. Вывод исследования состоит в том, что в настоящее время в генезисе дизайна намечается смена парадигмы. Дизайн как феномен уже не соответствует характеристиками постмодерна. Сегодня по всем признакам дизайн больше похож на период модернизма: минималистичность, геометризм, материалистичность позиции творца. Однако модернизм в своем логическом развитии может привести к концу феномен дизайна и полностью уничтожить профессию дизайнер. Поэтому в исследовании современного дизайна намечаются попытки понять, в каком направлении история дизайна будет развиваться дальше. Одним из предположений о названии и содержании нового периода является термин «метамодернизм». Сторонники данного термина предполагают, что в дизайн и в визуальную среду в целом вернутся глубокие жизненные смыслы, ценности, трансцендентность.

### Для цитирования в научных исследованиях

Панкратова А.В. Метамодернизм как новая парадигма в дизайне // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 87-93. DOI: 10.34670/AR.2024.31.15.011

### Ключевые слова

Дизайн, культура, модернизм, постмодерн, метамодернизм, интернациональный дизайн, симулякр, знак, символ.

## Введение

В настоящее время дизайн в своем развитии подошел к смене исторической парадигмы. Многие автоматически рассматривают настоящее дизайна как дрящущийся постмодерн, однако, реальность современного дизайна не отвечает основным характеристикам постмодерна. В современном дизайне отсутствуют цитатность, юмор, игры с культурными кодами, декоративность, стилистические игры, постмодернистская легкость и принятие любой идеологии. По своим внешним характеристикам и семиотической структуре современный дизайн больше похож на период модернизма – дизайн первой половины XX века.

Сегодня в дизайне доминируют геометризм, минимализм, интернациональность, имманентность (отсутствие отсылок к трансцендентным смыслам). Эти признаки наблюдаются не только в графическом дизайне, где основным стилем является плоский дизайн, но и в дизайне среды, одежды, интерьера. Во всех сферах дизайна можно констатировать простоту, минималистичность, серьезность, отсутствие юмора и смысловых игр. Такой дизайн мог бы существовать еще долго, так как удовлетворяет главной идее модернизма – интернациональности. Современный дизайн, как и дизайн модернизма, является универсально подходящим для любой точки мира, любой страны, вне национального контекста.

Интернациональный дизайн создается в расчете на интересы глобализма, однако, сегодня мир меняется, и постепенно актуальность приобретают такие понятия как культурная идентичность и национальные интересы. И оказывается, что интернациональный дизайн уже не отвечает общемировым трендам. Люди устали от позитивистской материалистической парадигмы, от потребления как единственной цели жизни. Сегодня в обществе просыпается интерес к глубоким смыслам, к трансцендентному, вне-мирному, или хотя бы просто к национальным особенностям. А дизайн-среда – это визуальное воплощение потребностей и запросов общества, и в ней намечаются тенденции, которые говорят о смене культурной парадигмы.

Кроме того, модернистский дизайн сегодня дошел до той степени минималистичности, когда встает вопрос о необходимости самой профессии дизайнер. Современный интернациональный дизайн уже не нуждается в дизайнере, так как полностью лишился художественной выразительности. Поэтому сохранение самой профессии дизайнер связано с трансформацией исторического развития дизайна, с переходом к новой парадигме.

Таким образом, объектом исследования является дизайн как феномен культуры и его история. Предмет исследования – смена исторической парадигмы в дизайне.

Цель исследования – показать, что в настоящее время в дизайне происходит смена парадигмы; эксплицировать возможное название новой парадигмы в дизайне.

Сегодня существует несколько вариантов того, как будет развиваться будущее дизайна. Предлагаются термины: гипермодерн, техновитализм, метамодернизм. Рассмотрим данные варианты.

## Теоретическая основа исследования

Теоретической основой исследования является работа группы зарубежных философов «Метамодернизм» [Ван дер Аккер, 2022], которая вышла в 2022 году. Это сборник научных статей, раскрывающих новый период в культуре, который постепенно приходит на смену постмодерну или тому, что является нашей реальностью сегодня.

В сборнике влиятельные современные философы осмысливают постпостмодернизм

(данным термином также можно описать настоящий период в дизайне и в культуре) и решительно вводят новое понятие «метамодернизм», хотя не дают ему однозначного определения.

Отметим, что в сборнике наибольший интерес представляет вступительная статья А. Павлова, который дает критический анализ и систематизирует взгляды философов, представленные в книге. А. Павлов отмечает, что Вермюлен и ван ден Аккер особенный упор делают на то, что «метамодернизм – это всегда колебания (осцилляция) между иронией постмодерна и искренностью модерна» [Павлов, 2022, 14].

В термин «метамодернизм» авторы вкладывают тенденцию неоромантического поворота в культуре XXI столетия. При этом культуру авторы сводят к незначительному набору новых феноменов в эстетике, которые интересны и заметны лично им, то есть понимают достаточно узко. Хотя не исключено, что именно описанные авторами книги «Метамодернизм» феномены и станут доминирующими в искусстве и дизайне, и метамодернизм, действительно, станет эпохой преодоления поверхностности и иронии постмодерна.

С. ван Туинен, один из авторов сборника, обращает внимание на то, что метамодернистский дизайн имеет общее с алхимией, и в этом смысле, обладает определенной духовностью. «Метафизическое ядро метамодернистского дизайна можно обобщить так: замысел и дизайн существуют повсюду, однако не все замышляется и поддается дизайну. Может быть, это ставка на алхимию и метаболизм свободных творческих процессов» [Туинен, 2022, 175]. Отметим, что на родственность феноменов дизайна и алхимии мы обращали внимание еще в 2017 году [Панкратова, 2017]. В любом случае, при рассмотрении метамодернизма важен поворот к исследованию метафизического ядра дизайна, что в дизайне периода модернизма и постмодерна отсутствовало по определению. Поиск и исследование родства между дизайном и алхимией может стать маркером новой парадигмы в дизайне, связанной с индивидуализацией предметного мира и с новым обращением к красоте и смыслу материальных вещей. Продолжая развивать мысль об одухотворенном отношении к технике и мастерству в метамодернизме, С. ван Туинен пишет о возврате ремесел. «Без постоянных репетиций мастерством дизайна не овладеть. Ремесленничество – это не только изготовление каких-либо предметов, но и установление контакта с миром» [Туинен, 2022, 181].

В сборнике «Метамодернизм» вводится еще один любопытный термин для обозначения нового периода в культуре – перфоматизм. Перфоматизм, по сути, является синонимом метамодернизма, и также описывает возвращение смысла и вертикальной онтологии бытия. Так, Р. Эшельман, говоря о фотографии, пишет: «цель перфоматистской фотографии заключается в создании, если можно так выразиться, эффекта трансцендентности – трансцендентности, которая формально осязаема, но источник которой зрителю напрямую недоступен» [Эшельман, 2022, 374-375].

Другой термин для обозначения нового периода в культуре предлагает М. Н. Эпштейн – техновитализм [Эпштейн, www]. По сути, смысл данного термина также сводится к возвращению реальности глубины и смысла.

Таким образом, внимание исследователей культуры и дизайна начинает фокусироваться на постепенном формировании новой парадигмы в дизайне.

## Результаты и обсуждение

Благодаря сборнику «Метамодернизм», который оказался заметным явлением в изучении визуальной культуры, в дизайн-дискурсе начинается обсуждение смены парадигмы.

М.Н. Эпштейн, однако, уже более десяти лет назад писал о том, что в XXI веке ситуация в культуре будет меняться. На фоне интенсивного технического прогресса в обществе снова возникнет запрос на возвращение глубинных жизненных ценностей. М.Н. Эпштейн предложил термин «техновитализм» для этой начинающейся эпохи. Корень «техно» означает дальнейшее развитие техники в XXI веке, а корень «вита» означает жизнь, возвращение интереса к реальной жизни, к философии, искусству, к вечным темам, без постмодернистской иронии.

Об этом же, в принципе, пишут и авторы «Метамодернизма» – о возвращении искренности, духовного отношения к ремеслу, о сходстве дизайна и алхимии, как о деятельности, наполненной духом и ведущей к индивидуации.

Авторы сборника не дают определения метамодернизма и даже не объясняют происхождение данного термина. Но можно предположить, что приставка «мета» в данном случае означает то же, что и в слове «метафизика», – выход за пределы материального, добавление вне-мирного измерения, трансцендентного. Того смыслового содержания, которого не хватает в современном дизайне, в дизайне модернизма и постмодерна.

Дизайн постмодерна и дизайн модернизма, при всех кажущихся отличиях, имеют одну идеологическую основу – материалистическое позитивистское сознание, которое сформировалось в середине XIX века, тогда же, когда и начинается эксплицитная – явленная – история дизайна, когда дизайн заявляет о себе как социальная практика.

Интернациональный дизайн модернизма, так же, как и наследующий ему современный глобалистский дизайн, обслуживает общество массового потребления, и поэтому обладает чертами, отвечающими чисто потребительскому сознанию: позиционируемой функциональностью и универсальностью, усредненностью.

Так, современная мода предлагает массовому потребителю одинаковую одежду оверсайз приглушенных цветов, призванную стирать индивидуальность. Или современный дизайн интернет-ресурсов становится до такой степени обезличенным, что пользователь не всегда может быстро сориентироваться, в какой из социальных сетей он находится в данный момент. Дизайн интерьера любого креативного пространства или торгового центра в наши дни повторяет бесчисленное количество идентичных решений, так, что посетитель может даже на мгновение забыть, в каком городе или стране он находится, так как везде все одинаковое. Дизайн становится обезличенным и обезличивает среду – как виртуальную, так и реальную. Основным типом знаков, которые использует дизайн в настоящее время, является знак-симулякр – знак без смысла, без внутреннего референта.

В таких условиях профессия дизайнер может просто исчезнуть, так как дизайн не занимается сегодня генерированием идей, созданием смыслов или хотя бы красивого выразительного контента. Бесконечно продуцировать знаки-симулякры намного эффективнее может искусственный интеллект, чем живой дизайнер.

Именно поэтому, если история дизайна будет продолжаться, а феномен дизайна развиваться, то напрашивается смена культурной парадигмы в дизайне. Дизайну необходимо перейти на некий новый уровень, который связан с тем, чего не было в модернизме и постмодерне. Таким уровнем будет возвращение к генерированию смысла, к созданию осмысленной среды, индивидуализированной среды, ориентированной на разные вкусы и интересы.

Такой новой парадигмой в дизайне, вероятно, будет метамодернизм, когда в дизайне и в визуальной среде вообще снова станут востребованы *над-материалистические* смыслы и ценности.

Другим, более пессимистическим для дизайна вектором развития, может стать так



называемый гипермодерн. Приставка «гипер» означает переизбыток тех качеств, которые развивались в модернизме: технологичность, минималистичность, интернациональность, материалистичность, поверхностность, использование симулякров. То есть дизайн может пойти по пути продолжения развития модернистских тенденций. Но тогда логика развития приведет к окончанию профессии дизайнера, так как с созданием бессмысленного контента и однообразной потребительской среды с большим успехом справятся нейросети, которые и вытеснят живых дизайнеров из профессии.

## Заключение

Таким образом, логика развития феномена дизайна сегодня имеет два возможных варианта – пессимистический и оптимистический.

Пессимистический вариант развития истории дизайна условно можно обозначить термином гипермодерн. Гипермодерн – это переизбыток модернизма, еще большее усиление в дизайне тенденций глобализации и технологичности. Такой дизайн нивелирует сам себя, так как постепенно функции дизайнера передаются искусственному интеллекту, как более эффективному инструменту создания одинаковой потребительской среды по всему миру.

Оптимистический вариант развития истории дизайна предполагает переход к новой культурной парадигме, которую сегодня начали обозначать термином «метамодернизм». Метамодернизм – это возвращение к трансцендентным основам жизни, к глубоким человеческим ценностям, создание осмысленной среды, предполагающей вертикально организованную онтологию.

Дизайн метамодернизма, вероятно, будет индивидуально ориентированным, возможно, декоративным. К дизайнерам вернется понимание необходимости сохранения культурной идентичности, обращения к истории и историческим стилям, переосмысление культурного наследия прошлого.

Если основным типом знаков, которые использует современный дизайн, является знак-симулякр, то возможно, основным типом знаков дизайна метамодернизма станет знак-символ. Символ – знак, отсылающий к трансцендентной реальности. Через знаки-символы могут быть показаны коллективные идеалы, то, чего не хватает современному дизайну [Юнг, 2019, 43].

Таким образом, в данной статье были рассмотрены возможные варианты смены парадигмы в дизайне. Смена парадигмы следует из самой логики развития феномена дизайна, а также из анализа современной дизайн-среды. Переход к парадигме метамодернизма может стать спасительным для профессии дизайнера и для самого феномена дизайна.

## Библиография

1. Ван дер Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2022. 444 с.
2. Павлов А. Метамодернизм: критическое введение // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2022. С. 7-30.
3. Панкратова А.В. Дизайн как великое дело (архитепические основания дизайна) // Феномен алхимии в истории науки, философии, культуре. СПб., 2017. С. 79-87.
4. Туинен С. Космический ремесленник: виртуозность маньеристов и современные ремесла // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2022. С. 161-186.
5. Эпштейн М. Постмодернизм и взрывное сознание. URL: [http://snob.ru/profile/27356/blog/80614#comment\\_752659](http://snob.ru/profile/27356/blog/80614#comment_752659)
6. Эшельман Р. Заметки о перформативской фотографии; познание красоты и трансцендентности после постмодернизма // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ

классик, 2022. С. 370-398.

7. Юнг К.Г. Эон. Исследования о символике самости. М.: АСТ, 2019. 352 с.
8. Ellaway R. H. Postmodernism and medical education // *Academic Medicine*. – 2020. – Т. 95. – №. 6. – С. 856-859.
9. Price R. Postmodernism as theory and history // *Languages of Labour*. – Routledge, 2021. – С. 11-43.
10. Tesar M. et al. Postmodernism in education // *Oxford research encyclopedia of education*. – 2021.

## Metamodernism as a new paradigm in design

**Aleksandra V. Pankratova**

PhD in Philosophy, Associate Professor,  
Head of the Department of Design,  
National Research University – Moscow Power Engineering Institute,  
111250, 4, Krasnokazarmennaya str., Moscow, Russian Federation;  
e-mail: PankratovaAIV@mpei.ru

### Abstract

The object of the study is design as a cultural phenomenon and its history. The subject of the study is the change of the historical paradigm in design. The purpose of the study is to show that a paradigm shift is currently taking place in design; to explicate the possible name of a new paradigm in design. The main research method is a semiotic analysis of the design environment, which allows you to see which signs are units of meaning in design at the present time. The conclusion of the study is that a paradigm shift is currently being planned in the genesis of design. Design as a phenomenon no longer corresponds to the characteristics of postmodernity. Today, by all signs, design is more similar to the period of modernism: minimalism, geometricism, the materialistic position of the creator. However, modernism in its logical development can lead to the end of the design phenomenon and completely destroy the designer profession. Therefore, in the study of actual design, attempts are being made to understand in which direction the history of design will develop further. One of the assumptions about the name and content of the new period is the term "metamodernism". Proponents of this term assume that deep life meanings, values, and transcendence will return to design and the visual environment as a whole.

### For citation

Pankratova A.V. (2024) Metamodernizm kak novaya paradigma v dizaine [Metamodernism as a new paradigm in design]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 87-93. DOI: 10.34670/AR.2024.31.15.011

### Keywords

Design, culture, modernism, postmodernism, metamodernism, international design, simulacrum, sign, symbol.

## References

1. Ellaway, R. H. (2020). Postmodernism and medical education. *Academic Medicine*, 95(6), 856-859.
2. Epshein M. *Postmodernizm i vzryvnoe soznanie* [Postmodernism and explosive consciousness]. Available at: [http://snob.ru/profile/27356/blog/80614#comment\\_752659](http://snob.ru/profile/27356/blog/80614#comment_752659) [Accessed 11/11/2023]

3. Eshelman R. (2022) Zametki o performatistskoi fotografii; poznanie krasoty i transtsendentnosti posle postmodernizma [Notes on performance photography; knowledge of beauty and transcendence after postmodernism]. In: *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma* [Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after postmodernism]. Moscow: RIPOL klassik Publ.
4. Jung K.G. (2019) *Eon. Issledovaniya o simvolike samosti* [Eon. Studies on the symbolism of the self]. Moscow: AST Publ.
5. Pankratova A.V. (2017) Dizain kak velikoe delanie (arkhitepicheskie osnovaniya dizaina) [Design as a great undertaking (architepal foundations of design)]. In: *Fenomen alkhimii v istorii nauki, filosofii, kul'ture* [The phenomenon of alchemy in the history of science, philosophy, culture]. St. Petersburg.
6. Pavlov A. (2022) Metamodernizm: kriticheskoe vvedenie [Metamodernism: a critical introduction]. In: *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma* [Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after postmodernism]. Moscow: RIPOL klassik Publ.
7. Price, R. (2021). Postmodernism as theory and history. In *Languages of Labour* (pp. 11-43). Routledge.
8. Tesar, M., Gibbons, A., Arndt, S., & Hood, N. (2021). Postmodernism in education. In *Oxford research encyclopedia of education*.
9. Tuinen S. (2022) Kosmicheskii remeslennik: virtuoznost' man'eristov i sovremennye remesla [Cosmic artisan: mannerist virtuosity and modern crafts]. In: *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma* [Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after postmodernism]. Moscow: RIPOL klassik Publ.
10. Van der Akker R. (2022) *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma* [Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism]. Moscow: RIPOL klassik Publ.

УДК 784

DOI: 10.34670/AR.2024.67.84.012

## Романсы Аренского на стихи М.Ю. Лермонтова

**Сунь Сычэнь**

Аспирант,  
Российский государственный педагогический университет  
им. А.И. Герцена,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;  
e-mail: abdullina\_galina@mail

### Аннотация

В статье рассматривается влияние лирики М.Ю. Лермонтова на вокальное творчество А.С. Аренского. Композитора, как и поэта, привлекали состояния, настроения и процессы душевного мира человека, его внутренние метания. Поэзия Лермонтова – вершинное достижение русского искусства, его мироощущение заключается в видении расколотости мира, одиночества, тоски, смерти. Форма поэтического высказывания русского поэта, где все подчинено конкретному эмоциональному содержанию, была очень близка композитору. Вокальные сочинения Аренского на стихи Лермонтова отмечены яркой эмоциональной выразительностью, ощущением катастрофы, скрытым внутренним подтекстом, монологичностью высказывания. Их характеризует размытость формы, неожиданные ладотональные смещения, гармоническая неустойчивость и декламационность мелодики. В любовной лирической поэзии Лермонтова, отражающей его печальную личную жизнь, ощутим драматизм и трагические настроения, что также присутствует и в окружающей поэта действительности. Любовная лирика русского поэта показывает, насколько глубоко были душевные переживания, насколько трагически он воспринимал окружающую жизнь. В поэзии Лермонтова преобладает субъективное начало, трагизм мировосприятия; поэт замкнут и углублен в свой внутренний мир, сосредоточен на своих переживаниях и мыслях. То же самое мы слышим в романсах Аренского на его поэтические тексты – на первый план выступает тоска одинокой души, а отсюда – монологичность изложения.

### Для цитирования в научных исследованиях

Сунь Сычэнь. Романсы Аренского на стихи М.Ю. Лермонтова // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 94-101. DOI: 10.34670/AR.2024.67.84.012

### Ключевые слова

Вокальная лирика, поэзия, символизм, морские образы, монологичность, гармоническое обновление, импрессионистическая фактура, музыкальная ткань.

---

## Введение

Вокальные произведения А.С. Аренский писал на протяжении всей своей жизни, представляя в них широкий спектр настроений. Исполняются они нечасто, и как писали о несправедливом забвении одухотворенных вокальных опусов С.М. Ляпунова, так же можно сказать и о романсах Аренского, в которых присутствует лирика, утонченность, «искренность и теплота» [Мясковский, 1960, 168]. Музыканта привлекали стихи многих русских поэтов, которые отвечали его душевному настрою – А. Апухтина, М. Лермонтова, Д. Ратгауза, А. Фета, М. Голенищева-Кутузова и многих других. К поэзии Лермонтова, сюжетам и мотивам его сочинений обращались многие композиторы – М. Балакирев, В. Богданов-Березовский, А. Варламов, А. Даргомыжский, Ю. Кочуров, Д. Толстой. Ц. Кюи на слова поэта написал два романсы – «У врат обители святой» и «Она поет и звуки тают», отличающиеся теплотой и искренностью, четкой композиционной структурой. С. Ляпунов создал вдохновеннейшие лирические опусы «Вверху одна горит звезда» и «Горные вершины». А. Рубинштейн написал десять романсов – «Молитва», «Ангел», «Русалка», «Слышу ли голос твой», «Тучи» и другие. Аренский представил семь романсов, самыми яркими из которых являются «Послушай, быть может», «Я видал иногда», «Знакомые звуки», «Песнь рыбки».

## Основная часть

В любовной лирической поэзии Лермонтова, отражающей его печальную личную жизнь, ощутим драматизм и трагические настроения, что также присутствует и в окружающей поэта действительности. Любовная лирика русского поэта показывает, насколько глубоко были душевные переживания, насколько трагически он воспринимал окружающую жизнь.

В стихотворении «Я не люблю тебя», созданном под впечатлением влюбленности, показан образ девушки, его очень долго волновавший. Две части романса Аренского, как и стихотворения Лермонтова, противоречат друг другу – вначале речь идет о чувстве уже угасшем и забытом («Я не люблю тебя...»), однако, во второй части становится очевидным, что поэт хотя и отвергает девушку, все же хранит в своей душе и памяти чувство любви, на что указывает поток хлынувших эмоций. Вторая часть резко отличается от первой – меняется характер мелодического развития, интонационные ходы теперь связаны с хроматическим движением и скачками на широкие интервалы. Фактура и гармонический план второй части усложняются и более насыщены; в высших точках эмоционального накала звучат противоречащие гармонические сочетания: квартсекстаккорд VII низкой ступени тональности *Es-dur* («все храм») и звук *cis* в вокальной партии. Следует отметить, что композитор использует неаккордовые звуки, задержания, затрагивает тональности *Ges-dur* и *D-dur*. Вторая точка («все бог!») и последующее завершение романса представляют тональность *Es-dur* мощным аккордовым утверждением.

Романсы на текст стихотворения «Песнь рыбки» (из «Мцыри») Лермонтова можно встретить в творчестве Н.П. Огарева (1843), М.А. Балакирева (1861), А.С. Даргомыжского (1861), Е.С. Шашиной (1863), М. М. Ипполитова-Иванова (1886), Г. Л. Катуара (1901) и других композиторов. В текстах русского поэта, обращенных к морской тематике, тесно сопряжены темы воли – неволи, покоя – движения. Аренский в этом случае, рисуя морской пейзаж, прибегает к звукописи, создавая ощущения плеска воды и переливов, шума волн, какой-то неопределенности, таинственности, недосказанности. В первой строфе – спокойное, элегическое настроение, во второй – яркие краски, в третьей – драматически-взволнованный тон

повествования. Композитор представляет вполне зримый и звуковой образ воды (Рисунок №№ 1, 2, 3).



Рисунок 1 - Песня рыбки



Рисунок 2 - Песнь рыбки



Рисунок 3 - Песнь рыбки

У Лермонтова часто присутствуют анафоры, Аренский также оставляет повторы, и в данном романсе, благодаря возвращению фразы «Останься здесь со мной!», форма вокального сочинения приближается к рондальной. В тексте Лермонтова фраза повторяется 5 раз, у Аренского – 4, однако все мелодические повторения композитор варьирует.

Приступая к анализу сочинения, можно отметить много тонких деталей. Например, в первый раз построение, состоящее из двух мотивов – «Дитя мое, останься здесь со мной!» – идет по устойчивым звукам тональности. Во второй раз первый мотив («Дитя мое») основан уже на восходящем хроматическом движении в тональности далекой степени родства, второй же мотив полностью повторяется в неизменном виде. При повторении мотива в третий раз композитор изменяет слова («Дитя мое» на «О, милый мой!»), сохраняя, однако, мелодическую основу. Проводя фразу в четвертый раз, дважды звучит первый мотив «О, милый мой!», второй же частично изменен, однако завершение его вновь неизменно. Так композитор поэтапно представляет развитие образа – от спокойного колыбельного убаюкивания, до внутренне напряженного трепетания. Окончание каждой фразы завершается некоторым продлением последнего звука, что вносит успокоение.

Специфика романса заключается в постоянном гармоническом обновлении, «перекрашивании» то в светлые, то в затемненные оттенки, фактурных разряжениях и сгущениях, живописующих неуловимую изменчивость и текучесть воды. Тонально-гармоническое развитие песни, терцовые тональные сопоставления и внезапные смещения, игра тональностей создают красочный колорит водного мира. Композитор использует VI низкую ступень в мажоре, увеличенные трезвучия, аккорды с побочными тонами, энгармонические подмены, сопоставления далеких тональностей – все это подчеркивает импрессионистическую живописность. Модуляционное движение происходит в тональности далекой степени родства, что характерно также и для романтической гармонии. Аккордика романса насыщена побочными тонами, гармоническая ткань содержит многочисленные вспомогательные, проходящие звуки и задержания, альтерацию аккордовых и неаккордовых звуков.

Романс (в оригинале) написан в тональности *D-dur* мажор, почти в самом начале модуляция в *B-dur* мажор (VI низкую ступень). Затем сопоставление *A-dur* и *Cis-dur* и далее тональная неопределенность – увеличенное трезвучие, энгармонические подмены, ладотональные блуждания; в репризе, тем не менее, происходит возвращение в *D-dur*, хотя тонально она изменена – модуляции в *Ais-dur-moll*, нонаккорд и D+5 к *B-dur*. В партии фортепиано в верхней и нижней фактурных линиях преобладают разложенные аккорды и триоли.

Мелодическая линия вокального голоса очень напевна и имеет волнообразный характер: восходящие и нисходящие «волны» достаточно широкого звукового диапазона – в пределах децимы, ноты, октавы, устремленные к опорному заключительному тону. Вновь первая фраза романса, как и во многих вокальных опусах Аренского, начинается и заканчивается V ступенью лада и затем идет ее постепенное «раскручивание». Основной ритмической единицей вокальной партии является четверть, фортепианной – шестнадцатая длительность. Мелодия задумчивого характера, переходя из регистра в регистр, дает ощущение свободного спокойного повествования.

Гармонические фигурации шестнадцатыми выполняют изобразительную функцию и помогают представить образ волшебного и таинственного моря. Фактура меняется многократно – разложенные арпеджированные аккорды в высоком регистре, «ломанное» двухголосие по звукам аккордов, хроматически спускающиеся звуки на фоне альтерированных аккордов, встречные мелодические линии в сопровождении, где соединяется движение по аккордам и

репетитивная техника, в целом же – воздушность и прозрачность фактуры. Постоянно в партии фортепиано слышны звуковые переливы и перебрсы из высокого регистра в нижний.

Форма романса имеет трехчастное строение. В среднем разделе – «Я созову своих сестер» – мелодия также носит распевный характер, преобладают опевания и закругленные мотивные образования, однако, здесь неоднократно включаются повторы звуков, иногда в пунктирном ритме, и идет речитативное интонирование напевной мелодической линии. Середина также изменяет фактурный план: спокойное непрерывное движение восьмыми длительностями и органнй пункт отсылают к жанру колыбельной. Как уже отмечалось выше, вновь внедряется начальный материал – тема-рефрен «Дитя мое, останься здесь со мной», и возвращается прежний тип фактуры, что дает основание говорить о рондальности.

В динамической репризе меняется фактурный план начала – здесь уже не арпеджированные аккорды, а разбег шестнадцатыми по всем регистрам фортепиано. Последний мотив – «останься здесь со мной» – возвращает к динамическому уровню начала романса.

Романс М.А. Балакирева на эти же стихи Лермонтова написан также в тональности *D-dur* и также в размере  $\frac{3}{4}$ , однако его фактурный план намного скромнее (Рисунок 4).



Рисунок 4 - Балакирев. Песня золотой рыбки

В стихотворении Лермонтова «Послушай, быть может» прослеживается некая параллель с образами из его поэмы «Демон», что обнаруживается также в поэтических текстах «Поцелуями прежде считал», «Оставь напрасные заботы», «Измученный тоскою и недугом». В героине автор видит ангела, себя же представляет демоном, изгнанником. Чистота и женственность, ангельская святость противостоит началу демоническому. Так же трактует содержание и Аренский – первый раздел романса-монолога развивается в спокойном движении; постепенно напряжение нарастает и «чистый» *D-dur* нарушается внедрением альтерированных аккордов, меняются типы фактуры, музыкальная ткань уплотняется и разрастается (второй раздел).

Экспрессивный романс-монолог «В альбом» отмечен постоянным изменением темпа и пульса движения. Композитор непрерывно меняет темпы и динамические нюансы – *Andante sostenuto*, *Poco più*, *mosso poco*, *ritenuto* и т.д. Первоначально строгая хоральная фактура сопровождения монолога постепенно мелодизируется и обрастает подголосками то дублируя вокальный голос, то составляя с ним дуэт. В изменчивой вокальной линии – то напевной с включением многочисленных опеваний и задержаний, то по-ораторски декламационной,



намечается «мелодический стержень» – интонация квинты; в гармоническом развитии преобладают побочные доминанты. После возвышенно-светлого *Des-dur'a* внезапное окончание произведения в тональности *c-moll* звучит несколько неожиданно и сурово. Сочинение впечатляет своей искренностью и непосредственностью высказывания.

В основе тематического материала вокальных опусов Аренского – яркие широкого диапазона мелодические линии, красочно-изысканная гармония, «их тонкая искренность и теплота», лиричность и утонченность [Бурнашева, 1998, 32]. Поэтическое мирозерцание, интонационная структура и выразительные элементы музыкального языка композитора сложились под влиянием произведений Чайковского. Однако у Аренского также был свой особый стиль, который сразу узнавался, «музыку его почти всегда можно было узнать по каким-то почти неуловимым мягким и грациозным изгибам мелодий и гармоний» [Асафьев, 1979, 274].

Русский композитор написал свыше 70 романсов, и опусы высокого художественного уровня привлекают внимание как исполнителей, так и слушателей. Большая часть романсов – это утонченные звукозарисовки с настроением грусти, печали, иногда и легкой тоски. Круг образов невелик – тема несчастной любви («Я ждал тебя», «В альбом», «Угаснул день»), сожаления и страдания («Грет забвенья», «Я видел смерть», «Осень»), картины природы («Ночь», «Сад весь в цвету», «Одна звезда над всеми дышит», «Над озером»).

## Заключение

Вокальные линии в романсах протяженны и напевны, однако часто внедряются элементы декламации. Фортепианная партия развита и представляет различные виды фактуры – насыщенное подголосочное движение, плотные арпеджио, протяженное ритмическое остинато в среднем пласте, убаюкивающий колыбельный фон, аккордовое изложение и т.д. Основная часть романсов имеет трехчастную структуру с почти точной репризой. В отличие от динамизированных реприз в романсах Чайковского, у Аренского преобладает спокойное завершение.

На раннем этапе творчества композитора привлекали стихи поэтов, чей стиль, предпочтения и художественное кредо сложились в п/п. XIX столетия – В. Жуковский, А. Толстой, А. Хомяков. Позже он проявляет интерес к художественным текстам популярных в творческой среде поэтов А. Голенищева-Кутузова, А. Фета, Ф. Соллогуба, Н. Бальмонта, Т. Щепкиной-Куперник. В поздний период Аренский обращается к символистическим стихам, что связано с новой тенденцией обновления поэтики и музыкальных выразительных средств, соотношения музыки и слова, жанра и формы романса. Главная тенденция конца XIX- начала XX столетий – стремление к новому, поэтому и новая гармоническая вертикаль, и иное взаимодействие музыкального и поэтического текстов [Базилевич, 2020, 38-45]. Символистский романс характеризует размытость и неопределенность композиции, размытость гармонических красок, импрессионистическая зыбкость, мотивы одиночества, «многозначность музыкального образа, соответственно образу поэтическому» [Левая, 1992, 14]. В поэзии Лермонтова преобладает субъективное начало, трагизм мировосприятия; поэт замкнут и углублен в свой внутренний мир, сосредоточен на своих переживаниях и мыслях. То же самое мы слышим в романсах Аренского на его поэтические тексты – на первый план выступает тоска одинокой души, а отсюда – монологичность изложения.

---

## Библиография

1. Асафьев Б.В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. 341 с.
2. Базилевич М.В. Романс как феномен отечественной художественной культуры // Культурология. 2020. № 7-6 (76). С. 38-45.
3. Бурнашева Н.И. Из молодых русских композиторов выдается один Аренский: об одном неизвестном автографе Л.Н. Толстого // Музыкальная жизнь. 1998. № 6. С. 31-34.
4. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
5. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
6. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
7. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
8. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: автореф. дис. ... д-ра иск. М., 1992. 46 с.
9. Мясковский Н.Я. Статьи, письма, воспоминания. М.: Советский композитор, 1960. 358 с.
10. Jaffé D. Historical Dictionary of Russian Music. – Rowman & Littlefield, 2022.

## Romances by Arensky to poems by M.Yu. Lermontov

**Sun Sichen**

Postgraduate,

Herzen State Pedagogical University of Russia,

191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;

e-mail: abdullina\_galina@mail

### Abstract

The article examines the influence of M.Yu. Lermontov's lyrics on the vocal creativity of A.S. Arensky. The composer, like the poet, was attracted to the states, moods and processes of a person's spiritual world, his internal turmoil. Lermontov's poetry is the pinnacle achievement of Russian art; his worldview lies in a vision of the fragmentation of the world, loneliness, melancholy, and death. The form of the Russian poet's poetic statement, where everything is subordinated to specific emotional content, was very close to the composer. Arensky's vocal compositions based on Lermontov's poems are marked by vivid emotional expressiveness, a sense of catastrophe, hidden internal subtext, and monologue of expression. They are characterized by blurred form, unexpected tonal shifts, harmonic instability and declamatory melody. In Lermontov's love lyric poetry, reflecting his sad personal life, we can feel the drama and tragic mood, which is also present in the reality surrounding the poet. The love lyrics of the Russian poet show how deep his emotional experiences were, how tragically he perceived the life around him. Lermontov's poetry is dominated by the subjective principle, the tragedy of the worldview; the poet is closed and deep in his inner world, focused on his experiences and thoughts. We hear the same thing in Arensky's romances based on his poetic texts, the melancholy of a lonely soul comes to the fore, and hence the monologue of presentation.

---

Sun Sichen

**For citation**

Sun Sichen (2024) Romansy Arenskogo na stikhi M.Yu. Lermontova [Romances by Arensky to poems by M.Yu. Lermontov]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 94-101. DOI: 10.34670/AR.2024.67.84.012

**Keywords**

Vocal lyrics, poetry, symbolism, sea images, monologue, harmonic renewal, impressionistic texture, musical fabric.

**References**

1. Asaf'ev B.V. (1979) *Russkaya muzyka: XIX i nachalo XX veka* [Russian music: XIX and early XX centuries]. Leningrad: Muzyka Publ.
2. Bazilevich M.V. (2020) Romans kak fenomen otechestvennoi khudozhestvennoi kul'tury [Romance as a phenomenon of domestic artistic culture]. *Kul'turologiya* [Culturology], 7-6 (76), pp. 38-45.
3. Burnasheva N.I. (1998) Iz molodykh russkikh kompozitorov vydaetsya odin Arenskii: ob odnom neizvestnom avtografe L.N. Tolstogo [Of the young Russian composers, one stands out: Arensky: about one unknown autograph of L.N. Tolstoy]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], 6, pp. 31-34.
4. Elagina A.S. (2017) Sostoyanie i razvitiye obrazovatel'noi deyatelnosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti [State and development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.
5. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regionalnye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
6. Elagina A.S. (2018) Razvitiye detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
7. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
8. Jaffé, D. (2022). *Historical Dictionary of Russian Music*. Rowman & Littlefield.
9. Levaya T.N. (1992) *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi. Doct. Dis.* [Russian music of the early 20th century in the artistic context of the era. Doct. Dis.]. Moscow.
10. Myaskovskii N.Ya. (1960) *Stat'i, pis'ma, vospominaniya* [Articles, letters, memories]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.56.94.013

## Влияние теории Кандинского на китайское искусство в начале 20 века

**Тан Хайтянь**

Аспирант,  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
119234, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;  
e-mail: 706678974@qq.com

### Аннотация

С 475 г. до н.э. до конца XIX века в Китае существовала система феодального общества. По причине длительного феодального социального и политического уклада китайская живопись была в значительной степени ограничена. Китайские художники избегали общения с коллегами из других государств и в основном вкладывали свои силы в копирование древних картин, что в конечном итоге постепенно привело к стагнации и изоляции данного направления искусства. В 1912 году после низложения последнего китайского императора Пу И Китай открылся для внешнего мира и стал активно впитывать опыт и культуру других стран. В этот период народ устал терпеть коррупцию и стагнацию, вызванную феодальными династиями Китая. Некоторые стали из лучших побуждений искать правды в странах Запада, чтобы противостоять устаревшему феодальному строю, а также найти способ спасти свою страну. Значение В.В. Кандинского для китайского абстрактного искусства состоит в том, что он продемонстрировал способ понимания изменений в современном искусстве, а также предоставил теоретическую базу для творческого новаторства, благодаря которой китайские художники научились развивать новые художественные направления в современном искусстве. Творчество В.В. Кандинского оказало значительное влияние на направление мышления китайских художников, где он своим примером продемонстрировал умелое применение элементов русской культуры и религии в своих работах.

### Для цитирования в научных исследованиях

Тан Хайтянь. Влияние теории Кандинского на китайское искусство в начале 20 века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 102-109. DOI: 10.34670/AR.2024.56.94.013

### Ключевые слова

Китайское искусство, абстракция, экспрессионизм в живописи, Кандинский, китайские художники.

## Введение

Начало XX века было периодом трансформации мирового искусства из классической в его современную форму. Движущей силой в переходный период искусства являлись революционные идеи в живописи. Европейские концепции живописи в этот период также оказали огромное влияние на мир китайского искусства. Знакомство и исследование творчества В.В. Кандинского в Китае также началось в этот период. Вопрос того, как именно традиционной китайской живописи стоит воспринимать влияние западных идей в искусстве, стал предметом жестких противоречий в китайском обществе того времени. В данном историческом периоде китайские художники несли тяжелое бремя реформирования своей национальной культуры. Живопись В.В. Кандинского в Китае имеет большое теоретическое и практическое значение и в высоком искусстве, и в современном искусстве дизайна, и, несомненно, заслуживает дальнейших исследований.

*Объект исследования* – Живописное и вербальное наследие В.В. Кандинского.

*Цель исследования* – Художественная теория и творчество Кандинского в связи с азиатской культурой начала XX века.

## Основная часть

Василий Васильевич Кандинский – известный русский деятель искусства, теоретик. Он положил начало абстрактному искусству, которое перевернуло традиционные представления об искусстве. Его классическое произведение «О духовном в искусстве» стало канонической книгой для абстракционистов, повлияло на художественные концепции целого поколения. Китай является великой страной со своим искусством и культурой. В XX веке на Китай стала оказывать значительное влияние иностранная культура, в особенности в сфере искусства в Китае появилось множество стилей, пришедших из Европы.

В 1922 году китайский исследователь Хуан Чаньхуа в главе «Композиционизм» работы «Тенденции современного искусства» упомянул В.В. Кандинского и объединение «Синий всадник». Исследователь отмечает: «Живопись В.В. Кандинского совершенно непонятна для меня. Она похожа на какую-то игру, где художник использует резкие и случайные линии, а также простую палитру цветов. Вероятно, это причина, по которой он использует линии и цвета, чтобы символично изобразить музыкальные эффекты» [Иванов, 2015]. Это самое раннее понимание творчества В.В. Кандинского в Китае, а также самое раннее упоминание его теоретической работы «О духовном в искусстве», посвященной абстрактному искусству.

В 1928 году известный китайский ученый Фэн Цзыкай редактировал издание «Истории западного искусства» и объединил вместе экспрессионизм и абстракционизм в последнем разделе своего труда, который был посвящен «новым направлениям в искусстве». В частности, он отмечал: «Помимо новаторских движений, таких, как кубизм, футуризм и экспрессионизм, в этом веке существует несколько других художественных направлений. Наиболее заметными из них являются абстракционизм В.В. Кандинского в России, дадаизм Мана Рэя Пикабиа в Швейцарии и конструктивизм В.Е. Татлина» [Петров, 2017]. В данной работе В.В. Кандинский впервые называется одним из основателей абстракционизма. Помимо этого, здесь же впервые упоминается конструктивизм В.Е. Татлина.

Линь Фэнмянь (1900-1991) является одним из наиболее выдающихся художников XX века в Китае, а также одним из основателей современного искусства в Китае. Линь Фэнмянь также известен как пионер китайского современного искусства, объединивший китайское и

западное искусство, активно внедрявший и продвигавший идеи западного абстракционизма. Помимо этого, Линь Фэнмянь внес значительный вклад в китайскую живопись, переведя множество зарубежной литературы.

Основываясь на традиционном китайском искусстве, Линь Фэнмянь активно перенимал опыт современного абстрактного искусства. Линь Фэнмянь посвятил свою жизнь развитию современного китайского искусства, полностью разделяя идеи Кандинского о том, что в живописи важно внутреннее выражение чувств художника, а не внешнее копирование и имитация. Его произведения сохраняют национальные черты традиционной китайской живописи «Сеи», которые стремятся к выразительности внутренних чувств, мыслей и эмоций. Линь Фэнмянь продвигал абстрактное искусство с китайской спецификой по всему миру, внес большой вклад в развитие и продвижение всего китайского искусства, а также обучил и воспитал множество выдающихся и талантливых китайских художников.

В этот период китайские художники развивали теоретические мысли В.В. Кандинского об абстракционизме, основываясь на принципах, изложенных в его работе «О духовном в искусстве». Книга В.В. Кандинского «О духовном в искусстве» в свое время называлась Библией абстракционизма, а также воспринималась китайскими художниками как основа его мыслей и учения. Период начала XX века является противоречивым с точки зрения предпочтений китайских художников. Несмотря на то, что часть художников принимали новые культурные течения в искусстве, многие из них по-прежнему больше склонялись к художественным традициям Европы и реализма. Ярko отражают эту идеологическую реформу, т.е. приверженность классицистической живописи, мысли художника Сюй Бэйхуна. «Сюй Бэйхун активно отстаивал идеи реализма, он полагал, что техника контурного рисунка является одной из основ изобразительного искусства» [Смирнова, 2018]. С противоположной стороны, наиболее прогрессивными в своих взглядах были художники Сюй Чжимо и Линь Фэнмянь, а также ряд других, которые полностью признавали и разделяли теоретические учения В.В. Кандинского. Они считали, что творчество художника должно происходить из его сердца, поэтому художник не должен рисовать лишь внешние формы, а в первую очередь отражать свои чувства. Данные художники также дополнительно расширили идеи абстракционизма, добавляя в него черты, характерные для китайской культуры. Разделение художников на два лагеря способствовало возникновению различной полемики на этот счет. Наиболее известным теоретическим спором того времени было противостояние художников Сюй Бэйхуна и Сюй Чжимо.

В 1929 году китайское правительство открыло первую национальную художественную выставку. В этот период возник научный спор на тему произведений искусства. Одни из наиболее влиятельных художников того периода Сюй Бэйхун и писатель Сюй Чжимо многократно публиковали статьи в научных журналах в ходе своей творческой полемики. Причиной конфликта между учеными стала публикация Сюй Бэйхуна статьи под названием «Сомнение». Общее содержание данной статьи заключается в восхищении автором европейским классическим реализмом и критике творчества В.В. Кандинского, Поля Сезанна, Анри Матисса и других художников, работы которых, по мнению автора, являются вульгарными и низкосортными. Сюй Бэйхун в своей статье утверждает: «Такие картины, как у этих художников, можно рисовать по две в час. Я больше не хочу смотреть на это убожество» [Николаев, 2014]. Такая резкая критика Сюй Бэйхуна вызвала негодование со стороны редактора журнала «Изобразительное искусство» Сюй Чжимо. Сюй Чжимо выпустил статью в том же издании под названием «У меня тоже есть сомнения», которая опровергала аргументы, выдвигаемым Сюй Бэйхуном. Сюй Чжимо считает, что оценка Сюй Бэйхуна представленных

художников вышла за рамки его личного мнения и критики. Он утверждает: «У любых навыков есть свое место, а у знаний есть своя польза, однако только полагаясь на превосходные навыки и знания, невозможно создать произведение искусства, которое сможет признать каждый» [Кузнецова, 2019]. В ответ на данную статью Сюй Бэйхун написал еще одну статью, в которой он продолжил отстаивать свою художественную позицию: «В этих работах даже внешней формы не видно. О каких навыках вы рассуждаете?» [Морозов, 2016]. Данная полемика играла очень важное значение в научных и искусствоведческих кругах Китая, в ходе которой оба автора многократно писали новые статьи в попытке доказать свою правоту. В китайской историографии данный конфликт называется «Противостояние двух Сюев». Несмотря на то, что данная полемика не привела к достижению согласия между учеными, а лишь обнажила наличие двух полностью противоположных точек зрения, она также продемонстрировала разницу в подходах в изучении и заимствовании методов западного искусства.

Это первый случай в истории развития китайской живописи, когда открытые дебаты между различными художественными точками зрения по поводу западной живописи оказали глубокое влияние на китайских художников того времени, а также катализировали активные поиски и стремления к расширению теоретических знаний в области мировой живописи, создав атмосферы научной конкуренции и ознаменовав начало новой эпохи в истории искусства Китая. Противоречие двух ученых заложило основу для разностороннего развития китайской западной живописи, и многие художественные точки зрения и концепции в будущем будут происходить именно из этого противоречия. В своих взглядах Сюй Чжимо был очень близок к размышлениям самого В.В. Кандинского по поводу живописи. Согласно учению В.В. Кандинского, существует два вида живописи: материальная и духовная. Материальная живопись должна волновать зрителя посредством визуальной стимуляции, которая является внешней. Духовная живопись – это внутренний отклик человека, производимый волнением души [Григорьев, 2013]. В.В. Кандинский относил первый вид живописи к характеристикам реалистического искусства, а второй – к ядру абстрактного искусства.

Раннее восприятие абстрактного искусства в Китае, а также непосредственно самих идей В.В. Кандинского получило неоднозначную оценку среди китайских художников. Большинство статей посвящены теории музыкального выражения цвета В.В. Кандинского, в которых авторы понимают, что искусство В.В. Кандинского выражает внутренние чувства художника через цвета или линии. Несмотря на это, Китай все еще не был страной, полностью готовой принять идеи зарождающегося экспрессионизма и абстракционизма. Часть китайских художников были враждебно настроены по отношению к идеям В.В. Кандинского и других представителей новых направлений в искусстве.

Абстрактная живопись избавляется от точных требований к пропорциям, перспективе и изменениям света и цвета, которые были характерны для работ реализма. В процессе своего развития абстрактная живопись обратилась к работам В.В. Кандинского, который сформировал понятия, подразумевающие выражения эмоций художника через художественную форму, цвета и другие средства. Творчество и идеи В.В. Кандинского смогли полностью перевернуть представления его современников относительно живописи, дав возможность для дальнейшего развития современного искусства. Как мы отмечали ранее, изначально абстракция В.В. Кандинского не получила всеобщего признания и одобрения, однако спустя длительное время его идеи прошли историческую проверку. В XXI веке китайское искусство вошло в новый период многообразия. В настоящий момент в западном искусстве присутствует огромное количество разнообразных стилей и направлений, среди которых такие известные, как классицизм, экспрессионизм, различные направления абстракционизма и многие другие стили

и жанры, которые в большей степени уже появились на свет. Добавление китайских классических элементов живописи в это искусство вносит огромное разнообразие и формирует новые направления в китайском искусстве.

Изучение творчества и особенностей абстракционизма В.В. Кандинского позволило китайским художникам ознакомиться с новыми идеями и значительно расширить свои представления об искусстве. Любое искусство не может игнорировать свою историю на пути своего развития. Таким же образом развитие китайской живописи не может развиваться обособленно без оглядки на опыт и историю развития других направлений и стилей живописи. Помимо этого, в процессе изучения искусства, важным фактором является личностное эстетическое чувство художника и его возможности их выражения. Теория абстрактного искусства В.В. Кандинского позволила сформировать один из наиболее востребованных и привычных методов в современном искусстве. Одновременно с этим у каждого народа, общества и культуры в разные исторические периоды мышление и художественные ценности заметно отличаются, что порождает совершенно разные художественные стили. Современные художники должны отражать современные явления и идеи в рамках своего творчества. Именно поэтому современные художники стремятся максимально отказаться от предыдущих концепций и развивать новое, соответствующее течению современности, на основе которого художники смогут выразить современные тенденции и сформировать новое направление в искусстве.

Теория искусства В.В. Кандинского повлияла на большое количество художников, которые посвятили себя созданию абстрактных картин, а его теория композиции абстрактной живописи и эстетические нормы занимают важное место в современном искусстве, глубоко отражают изменения в искусстве. Любое искусство со временем преобразуется и обретает новые формы и направления. С представлениями В.В. Кандинского произошло точно так же. После достижения своего пика в традиционном искусстве В.В. Кандинский постепенно сформировал свою собственную уникальную абстрактную теоретическую систему, которая положительно повлияла на эстетический вкус и выразительные методы современного искусства, особенно на визуальное искусство, которое существенно расширило границы современного искусства как в Китае, так и во всем мире. Теория живописи В.В. Кандинского подчеркивает самоорганизацию, цветовое и формальное выражение живописи, а также выступает за то, чтобы картины отражали внутренний мир художника и выражали объекты внешнего мира через абстрактные формы. Его теория живописи, построенная на абстрактных формах техники выражения, эстетических правилах, музыке в живописи, а также отношениях между искусством и религией, заслуживает серьезного рассмотрения и исследования. Теория композиции абстрактной живописи В.В. Кандинского с момента ее появления внимательно изучалась и практиковалась художниками в Китае [Васильева, 2017]. Она во многом активировала творческое мышление многих современных художников и изменила их мышление. Абстрактные картины В.В. Кандинского вошли в историю мирового искусства. Несмотря на то, что работы и идеи В.В. Кандинского находились под культурным влиянием разных исторических периодов, художники не ослабляли исследования и дискуссии по поводу его работ. С точки зрения многообразия направлений искусства, на современном этапе развития искусства в той или иной степени представлены художественные школы всех основных направлений.

## Заключение

Художественное мышление, творческий дух и осмысление искусства В.В. Кандинского в значительной степени повлияли на китайских деятелей искусства. Несмотря на то, что



художественная теория В.В. Кандинского достаточно рано пришла в Китай, в течение длительного времени она не могла быть принята китайскими художниками. Однако после того, как данная теория прошла проверку историей, в Китае ее начали поддерживать, а абстрактному искусству дали пространство для развития.

Таким образом, значение В.В. Кандинского для китайского абстрактного искусства состоит не в том, что он предоставил серию абстрактных картин, которые могли бы использоваться китайскими художниками в качестве модели для восхищения и примера для подражания, а в том, что он продемонстрировал способ понимания изменений в современном искусстве, а также предоставил теоретическую базу для творческого новаторства, благодаря которой китайские художники научились развивать новые художественные направления в современном искусстве. Творчество В.В. Кандинского оказало значительное влияние на направление мышления китайских художников, где он своим примером продемонстрировал умелое применение элементов русской культуры и религии в своих работах. Это вдохновило китайских художников на создание нового направления в абстракции, где активно применяется адаптация особенностей абстрактной живописи к традиционным элементам китайской культуры и искусства, а также происходит активное их смешение.

### Библиография

1. Васильева Л.К. Китайская акварель под воздействием теории Кандинского: аспекты творческой трансформации // Исследования мирового искусства. 2017. № 8. С. 63-77.
2. Григорьев О.Ф. Исследование символизма Кандинского в китайской графике начала 20 века // Азиатский художественный альманах. 2013. № 4. С. 96-111.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
4. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
5. Иванов А.А. Развитие китайского искусства под влиянием теории Кандинского в начале 20 века // Журнал исследований искусств. 2015. № 2. С. 45-58.
6. Кузнецова Е.И. Воздействие теории Кандинского на китайские художественные круги: анализ и перспективы // Азиатская художественная культура. 2019. № 5. С. 172-185.
7. Морозов Н.П. Кандинский и китайская живопись: взаимодействие и влияние в начале 20 века // Журнал сравнительных исследований искусств. 2016. № 7. С. 140-155.
8. Николаев Д.С. Трансформация художественных концепций: Кандинский и китайское искусство в начале 20 века // Вестник культурологии. 2014. № 1. С. 33-47.
9. Петров В.В. Эстетические перспективы воздействия Кандинского на китайское изобразительное искусство в первой половине 20 века // Азиатские культурные исследования. 2017. № 3. С. 78-91.
10. Смирнова Г.П. Исследование влияния теории Кандинского на развитие китайского искусства в контексте культурных обменов // Труды института искусствоведения. 2018. № 6. С. 210-225.

### **Influence of Kandinsky's theory on Chinese art in the early 20<sup>th</sup> century**

**Tang Haitian**

Postgraduate,  
Lomonosov Moscow State University,  
119991, 1, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;  
e-mail: 706678974@qq.com

## Abstract

From 475 BC to the end of the 19<sup>th</sup> century, China had a system of feudal society. Due to the long feudal social and political structure, Chinese painting was largely limited. Chinese artists avoided communicating with colleagues from other countries and mainly invested their efforts in copying ancient paintings, which eventually gradually led to the stagnation and isolation of this art direction. In 1912, after the deposition of the last Chinese Emperor Pu Yi, China opened up to the outside world and began to actively absorb the experience and culture of other countries. During this period, the people were tired of enduring corruption and stagnation caused by the feudal dynasties of China. Some began to look for the truth in Western countries with the best intentions, in order to resist the outdated feudal system, as well as find a way to save their country. The value of V.V. Kandinsky's contribution to Chinese abstract art is that he demonstrated a way of understanding changes in modern art, and also provided a theoretical basis for creative innovation through which Chinese artists learned to develop new artistic movements in modern art. Creativity V.V. Kandinsky had a significant influence on the direction of thinking of Chinese artists, where he demonstrated by his example the skillful application of elements of Russian culture and religion in his works.

## For citation

Tang Haitian (2024) Vliyanie teorii Kandinskogo na kitaiskoe iskusstvo v nachale 20 veka [Influence of Kandinsky's theory on Chinese art in the early 20th century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 102-109. DOI: 10.34670/AR.2024.56.94.013

## Keywords

Chinese Art, abstraction, expressionism in painting, Kandinsky, Chinese artists.

## References

1. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
2. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
3. Grigor'ev O.F. (2013) Issledovanie simvolizma Kandinskogo v kitaiskoi grafike nachala 20 veka [Study of Kandinsky's symbolism in Chinese graphics of the early 20<sup>th</sup> century]. *Aziatskii khudozhestvennyi al'manakh* [Asian Art Almanac], 4, pp. 96-111.
4. Ivanov A.A. (2015) Razvitie kitaiskogo iskusstva pod vliyaniem teorii Kandinskogo v nachale 20 veka [The development of Chinese art under the influence of Kandinsky's theory at the beginning of the 20<sup>th</sup> century]. *Zhurnal issledovaniy iskusstv* [Journal of Arts Research], 2, pp. 45-58.
5. Kuznetsova E.I. (2019) Vozeistvie teorii Kandinskogo na kitaiskie khudozhestvennye krugi: analiz i perspektivy [The impact of Kandinsky's theory on Chinese artistic circles: analysis and prospects]. *Aziatskaya khudozhestvennaya kul'tura* [Asian artistic culture], 5, pp. 172-185.
6. Morozov N.P. (2016) Kandinskii i kitaiskaya zhivopis': vzaimodeistvie i vliyanie v nachale 20 veka [Kandinsky and Chinese painting: interaction and influence at the beginning of the 20<sup>th</sup> century]. *Zhurnal sravnitel'nykh issledovaniy iskusstv* [Journal of Comparative Arts Studies], 7, pp. 140-155.
7. Nikolaev D.S. (2014) Transformatsiya khudozhestvennykh kontseptsii: Kandinskii i kitaiskoe iskusstvo v nachale 20 veka [Transformation of artistic concepts: Kandinsky and Chinese art at the beginning of the 20<sup>th</sup> century]. *Vestnik kul'turologii* [Bulletin of Cultural Studies], 1, pp. 33-47.
8. Petrov V.V. (2017) Esteticheskie perspektivy vozeistviya Kandinskogo na kitaiskoe izobrazitel'noe iskusstvo v pervoi polovine 20 veka [Aesthetic perspectives of Kandinsky's influence on Chinese fine art in the first half of the 20<sup>th</sup> century]. *Aziatskie kul'turnye issledovaniya* [Asian cultural studies], 3, pp. 78-91.
9. Smirnova G.P. (2018) Issledovanie vliyaniya teorii Kandinskogo na razvitie kitaiskogo iskusstva v kontekste kul'turnykh obmenov [Study of the influence of Kandinsky's theory on the development of Chinese art in the context of cultural

- 
- exchanges]. *Trudy instituta iskusstvovedeniya* [Proceedings of the Institute of Art History], 6, pp. 210-225.
10. Vasil'eva L.K. (2017) Kitaiskaya akvarel' pod vozdeistviem teorii Kandinskogo: aspekty tvorcheskoi transformatsii [Chinese watercolor under the influence of Kandinsky's theory: aspects of creative transformation]. *Issledovaniya mirovogo iskusstva* [World Art Studies], 8, pp. 63-77.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.25.17.014

## Влияние культуры и искусства на развитие общества

**Тань Сичжу**

Аспирант,  
Высшая школа культурной политики и управления в гуманитарной сфере,  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;  
e-mail: tanxizhu86@gmail.com

### Аннотация

В статье рассматриваются вопросы, связанные с культурой и искусством, а также их влиянием на развитие общества. Цель исследования – изучить вопросы влияния культуры и искусства на развитие общества, выявить основные особенности и черты. Методы исследования: метод анализа, сравнения, логического рассуждения и многие другие. Определены понятия «культура», «искусство». «культурные процессы». Автор статьи подчеркивает важность культивирования основных ценностей культуры и искусства в обществе с учетом тенденций мирового масштаба. Изучена роль культуры и искусства в современных условиях. Определены основные подходы к управлению культурными процессами в современном обществе. Рассмотрены основные федеральные проекты в области культуры и искусства: «Культурная среда», «Творческие люди» и «Цифровая культура». Изучена структура национального проекта. Изучены основные каналы, являющиеся средством формирования культуры и искусства. Рассмотрены различные организации, занимающиеся вопросами управления культурными процессами в обществе. Автором изучено влияние глобализации на культурные процессы и искусство. Отмечается тесная связь между культурным и биологическим разнообразием. Автор статьи делает вывод о необходимости поддержки развития культуры и искусства со стороны государства путем финансирования, создания необходимых условий для ее формирования.

### Для цитирования в научных исследованиях

Тань Сичжу. Влияние культуры и искусства на развитие общества // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 110-117. DOI: 10.34670/AR.2024.25.17.014

### Ключевые слова

Культура, искусство, общество, развитие, проблемы, культурные процессы.

---

## Введение

Культура и искусство – две важные ценности в обществе, которые являются его основной движущей силой развития и трансформации в современных условиях.

Искусство – вид творческой деятельности, направленный на создание новых произведений, трудов, ценностей в обществе или их трансформации, приносящей пользу обществу, государству.

Под культурой следует понимать продукты человеческого труда. Находящие свое воплощение в произведениях литературы, науки, исторических памятниках, различных новых технологиях и инструментах и т.д.

Важной составляющей культуры являются непосредственно культурные процессы.

Культурные процессы – это динамичные взаимодействия, практики и модели поведения, которые формируют и определяют образ жизни общества. Они охватывают широкий спектр элементов, включая верования, ценности, обычаи, традиции, язык, искусство и социальные институты. В данной статье будет осуществлена попытка рассмотрения и определения культурных процессов и искусства, а также их влияния на общество.

Культурные процессы можно понимать как механизмы, с помощью которых культура общества создается, передается и трансформируется с течением времени. Они охватывают как материальные, так и нематериальные аспекты культуры, включая материальные артефакты, социальные нормы, ритуалы и символические системы. Культурные процессы не являются фиксированными или статичными; они постоянно развиваются и адаптируются к меняющимся потребностям, стремлениям и обстоятельствам общества.

## Материалы и методы

При проведении исследования использовались труды российских и зарубежных ученых. При проведении данного исследования были использованы следующие методы: анализа, сравнения, логического рассуждения и многие другие.

## Литературный обзор

Вопросы влияния культуры и искусства на развитие общества рассматривали многие ученые такие, как С.Н. Горкушина, И.В. Кондаков, А.А. Мурзин и другие. Считаем, необходимым продолжить исследование в данном направлении и более подробно изучить отдельные вопросы темы.

## Результаты

В современных условиях важность искусства и культуры увеличивается быстрыми темпами. Это обусловлено потребностями общества, государства в культивировании общих ценностей, традиций, менталитета людей. Следовательно, необходимо планирование и прогнозирование развития культурной деятельности на перспективу с учетом тенденций мирового масштаба.

Рассмотрим роль культуры и искусства в обществе:

1. Формирование идентичности и социальная сплоченность. Культурные процессы и искусство играют фундаментальную роль в формировании индивидуальной и групповой идентичности. Они обеспечивают основу для понимания индивидами самих себя по отношению

к другим и способствуют развитию чувства принадлежности и общей идентичности. Культурные практики и ритуалы создают общий опыт, который связывает людей вместе, способствуя социальной сплоченности и чувству общности.

2. Передача знаний и ценностей. Культурные процессы служат средством передачи знаний, ценностей и традиций от одного поколения к другому. Они представляют собой богатое хранилище коллективной мудрости, позволяющее обществам сохранять свое наследие, историю и накопленные знания. Посредством культурных процессов общества передают свои ценности, убеждения и моральные устои, формируя поведение и мировоззрение индивидов.

3. Самовыражение и креативность. Культурные процессы и искусство обеспечивают платформу для самовыражения человека, творчества и инноваций. Искусство, литература, музыка, танец, театр и другие формы творчества глубоко переплетены с культурными процессами и искусством. Они отражают ценности, стремления и опыт общества, позволяя отдельным людям выражать свои идеи, эмоции и перспективы. Культурные процессы и искусство способствуют творчеству, вдохновляют на новые идеи и способствуют обогащению культурной структуры общества.

4. Социальные изменения и адаптация. Культура и искусство не статичны; они реагируют на изменения в обществе и способствуют социальной трансформации. Они могут бросить вызов существующим нормам, убеждениям и практике, прокладывая путь к социальному прогрессу. Культура и искусство действуют как проводники перемен, способствуя появлению новых идей, движений и социальных инноваций. Они позволяют обществам адаптироваться и реагировать на социальные, политические, экономические и технологические изменения.

5. Культурное разнообразие и межкультурное взаимопонимание. Культурные процессы прославляют и поощряют культурное разнообразие, способствуя межкультурному пониманию и признательности. Они обеспечивают платформу для культурного обмена, диалога и изучения различных точек зрения. Культурные процессы позволяют обществам учиться друг у друга, принимать различия и наводить мосты взаимопонимания между различными сообществами. Они способствуют созданию более инклюзивного и гармоничного обществ [Кондаков, 2018, 39].

Управление культурой и искусством имеет первостепенное значение в современном разнообразном и взаимосвязанном мире. Активно участвуя в управлении культурными практиками, традициями и поведением, общества и организации могут извлечь много выгоды. Эффективное управление культурой и искусством – от сохранения культурного наследия до содействия межкультурному взаимопониманию, укрепления социальной сплоченности, поощрения инноваций и развития глобальных отношений – жизненно важно для создания инклюзивных, жизнестойких и процветающих сообществ.

Культура и искусство являются источником жизненной силы общества, сплетая воедино гобелен человеческого опыта и формируя нашу коллективную идентичность.

Культура – это главная объединяющая субстанция нации, а значит и государства в целом. Отсюда и управление культурными процессами носят особый характер. Формирование единого культурного пространства и объединение людей, формирование личностей подрастающего поколения: основные задачи государственной культурной политики, которые реализуются через деятельность Министерства культуры Российской Федерации. Целями законодательства о культуре являются установление государственных гарантий, механизмов реализации прав и свобод человека в сфере культуры, сохранения культурного наследия, создание условий реализации талантов, защита прав и интересов участников отношений в сфере культуры

[Вишняков, 2022, 108].

Ставя перед собой цели объединения российского общества и формирования нравственной, самостоятельно мыслящей, творческой, ответственной личности был составлен Национальный проект «Культура». Цели национального проекта будут достигнуты за счет модернизации культурной среды путем создания и реновации объектов культуры, широкой поддержки творческих инициатив граждан и организаций, культурно-просветительских проектов, переподготовки специалистов сферы культуры, развития волонтерского движения и внедрения информационных технологий. Для достижения целей сформировано три федеральных проекта: «Культурная среда», «Творческие люди» и «Цифровая культура».

Структура национального проекта.

1. Обеспечение качественно нового уровня развития инфраструктуры культуры и искусства (федеральный проект «Культурная среда»);

2. Создание условий для реализации творческого потенциала нации (федеральный проект «Творческие люди»);

3. Цифровизация услуг и формирование информационного пространства в сфере культуры (федеральный проект «Цифровая культура»).

Средства массовой информации (СМИ) играют важную роль в формировании культурных процессов и искусства в России, а также влияют на общественное мнение, восприятие мира и формирование ценностей [Мурзин, 2021, 301].

Телевидение является одним из наиболее массовых и влиятельных средств массовой информации в России. Государственные и частные телеканалы предоставляют разнообразные информационные и развлекательные программы. Однако существует критика по поводу ограниченного доступа к разнообразным точкам зрения и политическим взглядам, а также по поводу цензуры и контроля над содержанием телепередач.

Интернет становится все более важным источником информации и воздействия на культурные процессы в России. Социальные сети, новостные сайты и видео хостинги позволяют пользователям обмениваться информацией и мнениями. Онлайн-платформы также способствуют распространению альтернативных точек зрения и независимых мнений.

Социальные сети, такие как ВКонтакте, Одноклассники и многие другие, играют значительную роль в общении между гражданами, а также в формировании общественных движений и активизации гражданской позиции. Они также используются для распространения информации и мнений, включая политические и социокультурные вопросы.

Что касается газет и журналов, то такие печатные издания по-прежнему существуют в России и имеют свою аудиторию, хотя их роль стала менее значительной в сравнении с телевидением и интернетом. В большинстве случаев газеты и журналы предоставляют более глубокий анализ и комментарии по различным темам.

Влияние СМИ на культурные процессы и искусство в России может быть двойственным. С одной стороны, СМИ могут способствовать разнообразию и обогащению культуры, предоставляя информацию о разных культурных событиях, искусстве и образах жизни. С другой стороны, существует опасность манипуляции общественным мнением и формирования однородных культурных стандартов [Зиятдинова, 2020, 40].

Важно отметить, что средства массовой информации в России также подвергаются регулированию и контролю со стороны властей, что может влиять на свободу слова и разнообразие мнений. Этот аспект также оказывает влияние на культурные процессы и формирование общественного мнения.

Наряду с межправительственными организациями все больший вес в вопросах защиты культурных ценностей и искусства приобретают неправительственные организации, реализующие различные культурные инициативы. Так, в стране существует большое количество частных музейно-выставочных проектов, на базе этих проектов сформирована общественная организация «Ассоциация частных и народных музеев России» с целью объединить владельцев частных и народных музеев и сформировать единое пространство для совместной работы. Данная организация ежеквартально проводит встречи представителей частных музеев, где они имеют возможность обсуждать волнующие их вопросы с целью поиска решения наиболее важных проблем. На сегодняшний день в ассоциацию входит более 700 частных музеев, расположенных на территории РФ. По мнению автора проекта Алексея Шабурова, ценность проекта представлена не только экспонатами музеев, но и людьми, которые страстно увлечены своими коллекциями и охотно демонстрируют их публике [Балбеков, 2017, 100].

Говоря о неправительственных организациях, нельзя не упомянуть средства массовой информации. В настоящее время в стране зарегистрированы 58 972 средства массовой информации, большинство из которых представлены частными организациями. СМИ играют огромную роль в формировании культурного пространства, имея возможность напрямую взаимодействовать с населением. Они могут продвигать определенные ценности и традиции, популяризируя основные идеи. Так, издательство «Русское слово», выпуская немалое количество учебной литературы, формирует представление об окружающем мире, национальной идентификации. Подобные издательства проводят ежегодные семинары, объединяющие людей с общими взглядами и интересами со всех уголков страны.

Влияние глобализации на культурные процессы и искусство является одним из ключевых аспектов обсуждения современного мира. Глобализация, как процесс экономической, политической и социальной интеграции международного сообщества, имеет значительное влияние на культуру и идентичность различных народов.

Глобализация способствует распространению культурных продуктов, таких как музыка, фильмы, литература и искусство, на мировом уровне, что может привести к унификации культурных предпочтений и стандартизации культурных выражений. Глобализация создает возможности для культурного обмена международными сообществами. Люди могут изучать и погружаться в различные культуры, обмениваться идеями и опытом, что способствует разнообразию и обогащению культурного ландшафта.

Но следует отметить, что в результате глобализации традиции и обычаи могут подвергаться изменениям и адаптации под воздействием других культурных влияний. Это может вызывать обсуждение о сохранении и защите культурного наследия. Глобализация также оказывает влияние на языковое разнообразие. В результате доминирования английского языка и других глобальных языков, некоторые местные языки могут столкнуться с угрозой вымирания.

## Обсуждение

В целом, влияние глобализации на культурные процессы является сложным и многогранным. Оно может иметь как положительные, так и отрицательные последствия. Важно стремиться к сохранению культурного разнообразия и уважению культурных идентичностей в условиях глобализации.

Сохранение культурного разнообразия и искусства имеет огромное значение для общества



и человечества в целом. Культурное разнообразие и искусство позволяет сохранить и передать уникальные традиции, обычаи, языки и историю различных народов. Это позволяет нам узнать о прошлом и наследии разных культур, исторических событиях и значимых личностях. Каждая культура имеет свою уникальность и ценность. Сохранение культурного разнообразия способствует уважению и признанию человеческого достоинства каждого индивида, независимо от его культурной принадлежности.

Культурное разнообразие и биологическое разнообразие часто взаимосвязаны. Местные культуры и обычаи могут быть глубоко связаны с окружающей средой и способами использования ресурсов. Сохранение культурного разнообразия способствует сохранению экологической и биологической разнообразности. Также культурное разнообразие может быть источником туристического привлечения и экономического развития. Разнообразие культурных выражений и традиций привлекает туристов, способствуя развитию туристической индустрии и созданию рабочих мест.

В целом, сохранение культурного разнообразия является необходимым для обогащения культурной палитры, уважения и признания всех культурных идентичностей, ценностей искусства, а также для создания гармоничного и справедливого общества.

### Заключение

Таким образом, можно прийти к выводу, что устойчивая культурная политика и развитие искусства играет ключевую роль в сохранении и формировании культурного наследия России и создании современной культурной идентичности. Поддержка разнообразных культурных искусств и выражений, включая непосредственно само искусство, литературу, музыку, кино и театр, способствует обогащению культурного ландшафта и привлекательности России как культурного центра.

Необходимо поддерживать разнообразие культурных мероприятий, фестивалей и выставок, как внутри страны, так и за ее пределами, для продвижения российской культуры и искусства. Также необходимо инвестировать в образование и культурные программы для молодого поколения, чтобы обеспечить передачу культурного наследия и развитие культурной грамотности. Более того важно способствовать международному культурному обмену и сотрудничеству, чтобы расширить воздействие российской культуры за пределами страны.

### Библиография

1. Балбеков А.А. К вопросу о деятельности органов власти по развитию сферы культуры в муниципальном образовании // Институты и механизмы инновационного развития: мировой опыт и российская практика. 2017. С. 100-102.
2. Балицкая А.В. Особенности государственной и муниципальной политики в сфере развития культуры в Российской Федерации // Молодой ученый. 2023. № 4 (451). С. 353-356.
3. Вишняков С.А. Культура России в историческом ракурсе. М.: Флинта, 2022. 434 с.
4. Горкушина С.Н. Управление культурными процессами // Справочник руководителя учреждения культуры. 2019. № 3. С. 7-15.
5. Зиятдинова Ю.Е. Характер и экономические аспекты управления в сфере культуры // Молодой ученый. 2020. № 35 (325). С. 40-44.
6. Ильина Т.В. Русское искусство. М.: Юрайт, 2020. 611 с.
7. Кондаков И.В. Культура России: краткий очерк истории и теории. М., 2018. 360 с.
8. Мочалова Я.В. Влияние образования на формирование личности // Актуальные проблемы развития науки и современного образования. Белгород, 2017. С. 246-247.
9. Мурзин А.А. Духовная культура горняков Европы и России. М.: Инфра-М, 2021. 192 с.

10. Сырбу А.Н. Функции социально-культурной деятельности в образовательной сфере // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2018. № 5-1. С. 101-105.
11. Чумаков А.Н. Культура в условиях глобализации. Взгляд из России. М.: КноРус, 2018. 640 с.

## The influence of culture and art on the development of society

**Tan Xizhu**

Postgraduate,  
School of Cultural Policy and Management in the Humanitarian Sphere,  
Lomonosov Moscow State University,  
119991, 1, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;  
e-mail: tanxizhu86@gmail.com

### Abstract

The article discusses issues related to culture and art, as well as their impact on the development of society. The purpose of the study is to study the issues of the influence of culture and art on the development of society, to identify the main features and traits. Research methods: the method of analysis, comparison, logical reasoning and many others. The concepts of "culture" and "art" are defined. "cultural processes". The author of the article emphasizes the importance of cultivating the basic values of culture and art in society, considering global trends. The role of culture and art in modern conditions is studied. The main approaches to the management of cultural processes in modern society are defined. The main federal projects in the field of culture and art are considered: "Cultural environment", "Creative people" and "Digital Culture". The structure of the national project has been studied. The main channels that are a means of forming culture and art have been studied. Various organizations dealing with the management of cultural processes in society are considered. The author has studied the impact of globalization on cultural processes and art. There is a close connection between cultural and biological diversity. The author of the article concludes that it is necessary to support the development of culture and art by the state through financing, creating the necessary conditions for its formation.

### For citation

Tan Xizhu (2024) Vliyaniye kul'tury i iskusstva na razvitiye obshchestva [The influence of culture and art on the development of society]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 110-117. DOI: 10.34670/AR.2024.25.17.014

### Keywords

Culture, art, society, development, problems, cultural processes.

## References

1. Balbekov A.A. (2017) K voprosu o deyatelnosti organov vlasti po razvitiyu sfery kul'tury v munitsipal'nom obrazovanii [On the issue of the activities of authorities to develop the sphere of culture in municipalities]. In: *Instituty i mekhanizmy innovatsionnogo razvitiya: mirovoi opyt i rossiiskaya praktika* [Institutions and mechanisms of innovative development: world experience and Russian practice].
2. Balitskaya A.V. (2023) Osobennosti gosudarstvennoi i munitsipal'noi politiki v sfere razvitiya kul'tury v Rossiiskoi

- 
- Federatsii [Features of state and municipal policy in the sphere of cultural development in the Russian Federation]. *Molodoi uchenyi* [Young scientist], 4 (451), pp. 353-356.
3. Chumakov A.N. (2018) *Kul'tura v usloviyakh globalizatsii. Vzglyad iz Rossii* [Culture in the context of globalization. A look from Russia]. Moscow: KnoRus Publ.
  4. Gorkushina S.N. (2019) Upravlenie kul'turnymi protsessami [Management of cultural processes]. *Spravochnik rukovoditelya uchrezhdeniya kul'tury* [Handbook of the head of a cultural institution], 3, pp. 7-15.
  5. Il'ina T.V. (2020) *Russkoe iskusstvo* [Russian art]. Moscow: Yurait Publ.
  6. Kondakov I.V. (2018) *Kul'tura Rossii: kratkii ocherk istorii i teorii* [Culture of Russia: a brief outline of history and theory]. Moscow.
  7. Mochalova Ya.V. (2017) Vliyaniye obrazovaniya na formirovaniye lichnosti [The influence of education on the formation of personality]. In: *Aktual'nye problemy razvitiya nauki i sovremennogo obrazovaniya* [Current problems in the development of science and modern education]. Belgorod.
  8. Murzin A.A. (2021) *Dukhovnaya kul'tura gornyakov Evropy i Rossii* [Spiritual culture of miners in Europe and Russia]. Moscow: Infra-M Publ.
  9. Syrbu A.N. (2018) Funktsii sotsial'no-kul'turnoi deyatel'nosti v obrazovatel'noi sfere [Functions of social and cultural activities in the educational sphere]. *Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk* [International Journal of Humanities and Natural Sciences], 5-1, pp. 101-105.
  10. Vishnyakov S.A. (2022) *Kul'tura Rossii v istoricheskom rakurse* [Russian culture from a historical perspective]. Moscow: Flinta Publ.
  11. Ziyatdinova Yu.E. (2020) Kharakter i ekonomicheskie aspekty upravleniya v sfere kul'tury [The nature and economic aspects of management in the sphere of culture]. *Molodoi uchenyi* [Young scientist], 35 (325), pp. 40-44.

**УДК 008****DOI: 10.34670/AR.2024.35.46.015****Балетная хореография в системе межкультурной коммуникации****Шералиева Санира**

Приглашенный педагог-хореограф,  
Curio Dance&School,  
55082, США, Миннесота, Стиллуотер, W Frontage Rd, 1560;  
e-mail: sanirasheralieva@gmail.com

**Аннотация**

Межкультурная коммуникация в контексте балетной хореографии развитых стран, прежде всего, России, Европы и Америки, зародилась в начале XX века, когда в Соединенные Штаты из Советского Союза эмигрировал Джордж Баланчин, а в Великобритании открыл «Русские сезоны» Сергей Дягилев, тем самым, положив начало интеграции в культурное пространство стран-реципиентов русского академического балета. С течением времени у американских и западных мастеров искусство танца начало пронизываться идеологией национальной идентичности и самоидентификации, вследствие чего главным целеполаганием стало создание собственной национальной школы. Тем не менее, высшая школа хореографии насквозь пропиталась полифоническим включением в постановки стилей, методик и техник педагогов разных стран, что в конечном счете породило поликультурное пространство «международного балета». Как итог, в современной хореографии России и Америки сегодня находят отражение различные школы танца – от академического точного исполнительства, до эксцентричных экспериментальных инклюзий. Как следствие, учебные заведения указанных государств сегодня занимают лидирующие позиции на арене мирового искусства, и, в то же время, находятся в постоянном поиске своего идеала, как когда-то стали для мира балетной хореографии корифеями Агриппина Ваганова, Марта Грэхем, Джордж Баланчин и другие балетмейстеры.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Шералиева С. Балетная хореография в системе межкультурной коммуникации // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 118-123. DOI: 10.34670/AR.2024.35.46.015

**Ключевые слова**

Балет, хореография, Соединенные Штаты Америки (США), Российская Федерация (РФ), танец, межкультурная коммуникация, искусство, транскультурализм.

---

## Введение

Межкультурное взаимодействие мастеров балетной хореографии берет свое начало с эмиграции, а именно, множество корифеев классического танца переезжали из одной страны в другую в творческом поиске или из-за других соображений, вследствие чего в стране-реципиенте эти балетмейстеры порождали своим мощным потенциалом новые творческие коллизии в танцевальном искусстве, благодаря чему их школы, техники и методики выходили на международный уровень, став предельно значимым витком в преподавательской и исполнительской практиках на несколько десятилетий вперед (например, Джордж Баланчин (1904-1983, переехал из России в США), Хосе Лимон (1908-1972, Мексика – США), Анна Павлова (1881-1931, Россия – Англия), Матильда Кшесинская (1872-1971, Россия – Франция), Михаил Фокин (1880-1942, Россия – США) и т.д.

## Материалы и методы исследования

В данной статье рассматривается межкультурная коммуникация таких стран, как Америка и Россия. При этом использовались следующие методы: междисциплинарное теоретическое исследование научной литературы по исследуемой проблеме, описание, обобщение, а также метод структуризации и систематизации материала.

## Результаты и обсуждение

Межкультурная коммуникация на уровне искусства всегда отличалась тактичностью, изяществом и дружелюбием, в результате чего школы танцевального и другого вида художественной деятельности впитывают в себя по сей день лучшие традиции и опыт именитых педагогов и мастеров. На рисунке 1 представлены сферы межкультурного взаимодействия, в рамках которых выстраивается наиболее конструктивный и плодотворный диалог между странами на уровне высокого искусства (см. рисунок 1).

Согласно рисунку 1, можно условно выделить 4 основные сферы межкультурной коммуникации, которые способствуют становлению мирового искусства и обмену опытом.

Между тем любое общение начинается с языка, поэтому при рассмотрении танцевальных практик важно также проследить историографию становления терминологического аппарата балета. А именно, специфика преподавания классической и современной хореографии в России и США повлекли за собой формирование определенного словаря.

Согласно исследованиям В.Ю. Никитина (2020), в русской и американских системах балетной хореографии терминологический аппарат стал отличаться в зависимости от принципов преподавательской деятельности балетмейстеров [Никитин, 2020, 149] (см. таблицу 1).

Согласно вышепредставленной таблице 1, в процессе становления балета как самостоятельного вида искусства, преподавательская деятельность в исследуемых странах претерпевала определенные трансформации, в результате чего сформировался соответствующий понятийно-терминологический аппарат. Данные тенденции прослеживались в каждом элементе образовательной траектории, например, как подчеркивает Дж. Моррис (*G. Morris*, 2022), в классическом балете (*'danse d'école'*) позиция Дж. Баланчина (*George Balanchine's*, 1904–1983) очень разнилась с педагогическими подходами Нинетт де Валуа

(*Ninette de Valois*, 1898-2001). Каждый из них расставлял приоритеты определенным балетным шагам и тому, как они должны быть выполнены [Morris, 2022, 2].



Рисунок автора

Рисунок 1 - Сферы межкультурной коммуникации в контексте балетной хореографии

Таблица 1 - Понятийно-терминологический аппарат балетной хореографии в России и Америке

Термин	Соединенные Штаты Америки	Российская Федерация
«Школа»	Дефиниция обозначает наименование конкретного учебно-воспитательного учреждения, например: <i>'Oldfields School'</i> («Школа Олдфилдс»), <i>'Saint James School'</i> («Школа Сент-Джеймс»), <i>'St. Paul's School'</i> («Школа Святого Павла»), <i>'Linden Hall School'</i> («Школа Линден Холл»), <i>'Walnut Hill School for the Arts'</i> («Школа искусств Уолнат Хилл») и т.д.	Помимо классической интерпретации, понятие «школа» трактуется как «система практической подготовки исполнителей» [Никитин, 2020, 149], т.е. методика и педагогические приемы, выучка, опыт, например: «русская национальная балетная школа», «ведущая балетная школа федерального значения», «московская балетная школа», «школа женского исполнительства Вагановой» и т.д.
«Техника»	Авторский стиль, принципы танцевальных движений и их последовательность, в т.ч. цели и стратегия обучения, созданные конкретным педагогом, например: техника Дж. Балanchина (1904-1983) – <i>'Balanchine technique'</i> или <i>'Balanchine method'</i> , техника Грэхем (1894-1985) – <i>'Graham technique'</i> , техника Эйли (1931-1989) – <i>'Ailey technique'</i> , техника Каннингхэм (1919-2009) – <i>'Cunningham technique'</i> , техника Бежара (1927-2007) – <i>'Béjart technique'</i> и т.д.	Способ выполнения танцевального движения, характеризующийся определенной степенью эффективности, например, «балетная техника», «техника классического балета», «техника балетного артиста» [Касенкова, 2021, 40], представляющая синтез опыта и знаний какого-либо балетмейстера (например, О. Спесивцевой: 1895-1991, Россия – США).

Термин	Соединенные Штаты Америки	Российская Федерация
«Метод» и «методика»	<p>Метод создания танцевального движения, например, метод М. Грэхем (1894-1991): неидеализированная пластика, угловатый «рисунок», неэстетичные позы, обличающие истинные, даже нелестные чувства человека [Озджевиз, 2015, 23];</p> <p>Метод Каннингхэма – элементы игры и серьезности; один из подходов постановки танца – импровизация с помощью записок (для каждой части тела балетмейстер писал на бумажке элемент движения, затем вытягивал их посредством случайной выборки и, набрав требуемое количество материала, соединял все в единой постановке [Озджевиз, 2015, 40]) и т.д.</p>	<p>Приемы и способы выполнения танцевальных движений, используемые в зависимости от поставленной задачи. Методика – система методов, используемая педагогом в обучении танцоров, ориентируемая на достижение определенного результата, например, методика А.Я. Вагановой (1879-1951) [Валукин, 2015; Никитин, 2020, 149]: в первую очередь, балетмейстер «объясняет смысл и характер движений танца и учит воспринимать их сознательно, а не механически» [Валукин, 2015, 218-218]. Согласно данной методике следует изначально вводить простые движения – экзерсис (в младших классах), которые с годами оттачиваются и существенно усложняются, беря во внимание индивидуальные данные и способности каждого обучающегося. Согласно А.Я. Вагановой, важно прививать танцорам «навыки осмысления хореографического приема, сделать его средством художественной выразительности» [Валукин, 2015, 217].</p>
Очевидно, что в обоих тезаурусах понятие «метод» имеет более широкое значение, чем термин «техника» [Никитин, 2020, 150].		
«Танцевальное направление»	<p>Смешение разных танцевальных стилей – танец модерн, джаз-модерн, постмодерн, историко-бытовой и характерный танец [Озджевиз, 2015, 5] и т.д. Как подчеркивает Е.Л. Озджевиз (2015) – редко кто из балетмейстеров склонен соблюдать чистоту стиля.</p>	<p>В русском балете закрепилось два танцевальных направления: классический академический балет, народно-сценический танец [Никитин, 2020, 150]. Позже возник третий вид – современный балет (например, шоу-балет Аллы Духовой «Todes»).</p>
«Стиль»	<p>Вид танца или способ танцевать. В США превалирует стиль без образца и «танцевальный плюрализм» – смешение стилей произошло в результате попытки передать в балете «субъективное начало в искусстве... а не «перенасыщенность» деталями, точность и рационализаторством» [Озджевиз, 2015, 6]. Например, стиль Д. Хамфри отличается от стиля М. Грэхем большей плавностью движений, превалированием широких жестов, легкими быстрыми шагами, широкими движениями опускающегося и поднимающегося тела из горизонтального в вертикальное положение и обратно [Humphrey, www].</p>	<p>Стиль – ««мировоззренческая, эстетическая проблема» [Никитин, 2020, 67]. Например, в школе А.Я. Вагановой превалирует активный и масштабный стиль и неприемлет французская школа [Валукин, 2015, 216]. В современном балете – «методика отдельных стилей... нет общего стиля как в классическом танце» (Г. Абрамов) [Никитин, 2020, 150], т.к. при создании стиля в основе композиции используются гомофонические (унисон, контраст, аккомпанемент, переключка, остигательный бас) и полифонические приемы (имитация, контрапункт, переключка, перехват, множественность) [Кирьянкова, Комович, 2020, 6].</p>

Рисунок автора

## Заключение

Феномен межкультурной коммуникации охватывает предельно широкий спектр взаимодействия сфер искусства, начиная от учебных и научных публикаций, оканчивая волнами культурной и интеллектуальной эмиграции, которые порождают в конечном итоге значительные исторические коллизии, способные менять кривую политических, образовательных и экономических траекторий, не говоря уже о формировании положительного мнения страны-реципиента о корифеях балетной хореографии как о типичных представителях своего народа. Такие межкультурные обмены способствуют мотивации изучать иностранный язык, культуру, традиции, обычаи инофонов, а также выбирать образовательные и туристические поездки, а также зарубежные деловые командировки, но, главное, знакомиться с искусством на родине балетмейстеров и организовывать международный академический обмен студентами, что в конечном итоге порождает транскультурализм.

## Библиография

1. Валукин М.Е. Педагогический вклад А.Я. Вагановой в развитие школы классического танца // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 1 (63). С. 216-219.
2. Ведерникова М.А. Ретрансляция достижений российской школы классического танца в деятельности эмигрантов балета первой волны, 1917-1939 // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 1. С. 282-284.
3. Касенкова Ю.А. Уникальность «Техники балетного артиста» Ольги Спесивцевой // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 5 (76). С. 39-40.
4. Кирьянкова А.П., Комович С.Э. Особенности выразительных средств и композиционных приемов в современной хореографии // The Scientific Heritage. 2020. № 46-6 (46). С. 3-8.
5. Никитин В.Ю. Сравнительный анализ систем хореографического образования в России и западной Европе // Вестник МГУКИ. 2020. № 4 (96). С. 148-157.
6. Озджевиз Е.Л. Модерн и постмодерн в танцевальной культуре. Саратов, 2015. 95 с.
7. Пчелкина Н.М. Гастроли Большого театра через призму американской прессы // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. № 6-2. С. 143-146.
8. Терентьева Н.А. Балетное искусство: динамика социокультурного развития // Челябинский гуманитарий. 2011. № 4 (17). С. 104-110.
9. Humphrey D. Contemporary-Dance.org. URL: <https://www.contemporary-dance.org/doris-humphrey.html>
10. Morris G. Historical schooling: ballet style and technique. Research in Dance Education. 2022. 20 p.

## Ballet choreography in the system of intercultural communication

**Sanira Sheralieva**

Guest Teacher-Choreographer,  
Curio Dance&School,

55082, 1560, W Frontage Rd, Stillwater, Minnesota, USA;  
e-mail: sanirasheralieva@gmail.com

## Abstract

Russian Academy of Sciences Intercultural communication in the context of ballet choreography in developed countries, primarily Russia, Europe and America, originated in the early twentieth century, when George Balanchine emigrated to the United States from the Soviet Union, and Sergei Diaghilev opened the Russian Seasons in the UK, thereby initiating integration into the cultural space of the recipient countries of the Russian academic ballet. Over time, American and



Western masters began to permeate the art of dance with the ideology of national identity and self-identification, as a result of which the creation of their own national school became the main goal setting. Nevertheless, the higher school of choreography was thoroughly saturated with the polyphonic inclusion of styles, techniques and techniques of teachers from different countries in productions, which ultimately gave rise to the multicultural space of "international ballet". As a result, the modern choreography of Russia and America today reflects various schools of dance – from academic precision performance to eccentric experimental inclusions. As a result, the educational institutions of these states today occupy leading positions in the arena of world art, and, at the same time, are in constant search of their ideal, as Agrippina Vaganova, Martha Graham, George Balanchine and other choreographers once became luminaries for the world of ballet choreography.

### For citation

Sheralieva S. (2024) Baletnaya khoreografiya v sisteme mezhkul'turnoi kommunikatsii [Ballet choreography in the system of intercultural communication]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 118-123. DOI: 10.34670/AR.2024.35.46.015

### Keywords

Ballet, choreography, United States of America (USA), Russian Federation (RF), dance, intercultural communication, art, transculturalism.

## References

1. Humphrey D. *Contemporary-Dance.org*. Available at: <https://www.contemporary-dance.org/doris-humphrey.html> [Accessed 11/11/2023]
2. Kasenkova Yu.A. (2021) Unikal'nost' «Tekhniki baletnogo artista» Ol'gi Spesivtsevoi [The uniqueness of Olga Spesivtseva's "Ballet Artist Technique"]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after. A. Ya. Vaganova], 5 (76), pp. 39-40.
3. Kir'yankova A.P., Komovich S.E. (2020) Osobennosti vyrazitel'nykh sredstv i kompozitsionnykh priemov v sovremennoi khoreografii [Features of expressive means and compositional techniques in modern choreography]. *The Scientific Heritage*, 46-6 (46), pp. 3-8.
4. Morris G. (2022) *Historical schooling: ballet style and technique. Research in Dance Education*.
5. Nikitin V.Yu. (2020) Sravnitel'nyi analiz sistem khoreograficheskogo obrazovaniya v Rossii i zapadnoi Evrope [Comparative analysis of choreographic education systems in Russia and Western Europe]. *Vestnik MGUKI* [Bulletin of the Moscow State Institute of Culture], 4 (96), pp. 148-157.
6. Ozdzhviz E.L. (2015) *Modern i postmodern v tantseval'noi kul'ture* [Modern and postmodern in dance culture]. Saratov.
7. Pchelkina N.M. (2014) Gastroli Bol'shogo teatra cherez prizmu amerikanskoi pressy [Tours of the Bolshoi Theater through the prism of the American press]. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'* [Historical and social-educational thought], 6-2, pp. 143-146.
8. Terent'eva N.A. (2011) Baletnoe iskusstvo: dinamika sotsiokul'turnogo razvitiya [Ballet art: dynamics of sociocultural development]. *Chelyabinskii gumanitarii* [Chelyabinsk Humanitarian], 4 (17), pp. 104-110.
9. Valukin M.E. Pedagogicheskii vklad A.Ya. (2015) Vaganovoi v razvitie shkoly klassicheskogo tantsa [Pedagogical contribution of A.Ya. Vaganova in the development of the school of classical dance]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 1 (63), pp. 216-219.
10. Vedemikova M.A. (2012) Retranslyatsiya dostizhenii rossiiskoi shkoly klassicheskogo tantsa v deyatel'nosti emigrantov baleta pervoi volny, 1917-1939 [Retranslation of the achievements of the Russian school of classical dance in the activities of the first wave of ballet emigrants, 1917-1939]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 1, pp. 282-284.

УДК 330.831.3

DOI: 10.34670/AR.2024.91.82.016

**“Woke”-культура и ее язык “wokespeak”****Шукунда Сергей Захарьевич**

Кандидат исторических наук, доцент,  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;  
e-mail: kot4ever@yandex.ru

**Энгель Елена Игоревна**

Кандидат филологических наук,  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;  
e-mail: kot4ever@yandex.ru

**Аннотация**

“Woke”-культура была порождена либеральной идеологией в США и других англоязычных странах. Постулаты “woke”-культуры включают признание того, что американское общество «системно расистское», веру в автоматические «привилегии белых», в глобализм, презрение патриотизма, сильнейшее предубеждение против традиционной культуры и традиционного языка (стилей общения). В результате распространения “woke”-культуры “wokespeak” стал языком воинствующих либералов. Авторы рассматривают ряд терминов “wokespeak” и объясняют их значение; исследуется феномен «культуры отмены» и представления об иерархии «форм угнетенности». “Woke”-культура является разновидностью тоталитарного движения. Она не терпит разногласий. Под лозунгом «толерантности» и «социальной справедливости» она нападает на любого, кто придерживается взглядов отличных от ее собственных. Подобно другим тоталитарным движениям “woke”-культура создала свой язык и активно навязывает его обществу. “Wokespeak”, конечно, привлекает внимание общества к вопросам социальной справедливости, и это, наверное, можно отметить как его заслугу. Однако этот язык постоянно меняется, при этом за использование «неправильного» термина можно поплатиться «отменой». Хотя цель “wokespeak” – способствовать инклюзивности, этот язык зачастую отталкивает людей, не знающих его особых терминов. Если люди опасаются общаться друг с другом из страха быть «отмененными», то мало надежды на то, что “wokespeak” поможет обществу решать социальные проблемы.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Шукунда С.З., Энгель Е.И. “Woke”-культура и ее язык “wokespeak” // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 124-134. DOI: 10.34670/AR.2024.91.82.016

**Ключевые слова**

Вук-культура, воукизм, субкультура, либерализм, неологизмы.

---

## Введение

В настоящее время в США и других англоязычных странах доминирующей идеологией стала идеология «прогрессивного либерализма». По мнению исследователя из Гуверовского института при Стэнфордском университете в Калифорнии Шелби Стила истоки нынешнего господства либеральной идеологии восходят к 1960-м годам. В статье “The Exhaustion of American Liberalism” он отмечает, что американский либерализм развился в обществе, стыдившемся своего прошлого. С 1960-х годов Америка «пережила то, что можно было бы назвать веком вины белых» [Steele, 2017].

Когда в 1960-е годы Америку заклеямили как расистскую, сексистскую и милитаристскую, она стала нуждаться в моральном авторитете. Американские левые объявили себя носителями моральной легитимности Америки и приобрели большую политическую и культурную власть.

Доминирование либеральной идеологии породило свою культуру – “woke”-культуру (или «культуру пробуждения») – и свой язык – “wokespeak”.

## Основная часть

Слово “woke” появилось в среде афроамериканцев в 1960-х годах для обозначения «осведомленности» (“being aware”). Самое раннее использование слова “woke” в значении «осведомленный» или «политически сознательный» можно найти в статье писателя Вильяма Келли “If You’re Woke You Dig It”, опубликованной в New York Times в 1962 году [Kelley, 1962]. В этой статье описывается «присвоение» белыми битниками и белой поп-культурой джазовой музыки и афроамериканского диалекта Гарлема.

Позднее этот термин прозвучал в пьесе 1971 года «Гарви жив!» Барри Бекхэма. Пьеса посвящена Маркусу Гарви – основателю Всемирной ассоциации по улучшению положения негров. Герой пьесы по имени Стронг заявляет: “I been sleeping all my life. And now that Mr. Garvey done woke me up, I’m gon’ stay woke. And I’m gon help him wake up other black folk [Shennan, 2023].”

В 2008 году афроамериканская певица Эрика Баду (Erykah Badu) исполнила песню “Master Teacher”. В ней она использовала фразу “ I stay woke”, что помогло сделать это слово популярным [Badu, 2008].

24 июня 2018 года на церемонии вручения премий телеканала Black Entertainment Television в Лос-Анджелесе рэпер Мик Милл исполнил песню «Stay Woke». После выхода этой песни лозунг «Stay Woke» стал в чернокожем сообществе «лозунгом для «сознательных».

Затем, после того как в 2013 житель Флориды Джордж Циммерман был оправдан в деле об убийстве Трейвона Мартина, а в 2014 году в городе Фергюсон полицией был убит Майкл Браун, по стране прокатилась волна выступлений Black Lives Matter. Движение BLM использовало хэштег #staywoke. Из хэштега фраза “Stay woke” быстро превратилась в призыв к активистам BLM следить за жестокостью полиции в отношении чернокожих.

Оказавшись тесно переплетенным с движением BLM, слово “woke” превратилось в обозначение левой политической идеологии, сосредоточенной на вопросах социальной справедливости и критической расовой теории.

В 2017 г. словарь Merriam-Webster добавил новое значение к своему определению слова “woke”. Теперь Merriam-Webster определяет это слово так: “aware of and actively attentive to important facts and issues (especially issues of racial and social justice)” [Merriam-Webster, 2023].

В том же году Оксфордский словарь включил его в свой корпус, определив “woke” как “aware of social and political issues, especially racism” [Oxford Advanced Learner's Dictionary, 2023].

В настоящее время слово “woke” означает быть хорошо информированным в политическом или культурном смысле, особенно в отношении проблем, связанных с маргинализированными сообществами. Это слово описывает человека, который «проснулся (или очнулся) и осознал проблемы социальной несправедливости».

“Woke”-культура стоит на платформе ультралиберальной идеологии. Основные постулаты “woke”-культуры включают признание, что американское общество «системно расистское», веру в «привилегии белых», в нормальность однополых и т.д. любви, в глобализм, презрение патриотизма, ненависть к западному миру и западной культуре. Белый житель Запада должен ненавидеть свою кожу, свою историю и традиционные ценности. Знаменитая актриса Розанна Аркетт (звезда фильма «Криминальное чтиво») сформулировала это в Твиттере так: «Мне жаль, что я родилась белой и привилегированной. Мне это противно, и мне стыдно» [Simons, 2019].

Идеология “woke” распространилась на разные сферы, включая образование. Учебные планы многих школ нацелены на привитие ученикам мировоззрения Black Lives Matter, а учителя должны проводить «антирасистские» уроки, объясняя ученикам, что каждый белый играет роль в увековечивании системного расизма. Научный сотрудник Манхэттенского института Кристофер Руфо говорит об этом на примере средних школ города Буффало, шт. Нью-Йорк. «Вместо того, чтобы сосредоточиться на улучшении успеваемости, школьная администрация Буффало приняла новые модные педагогические приемы: «обучение с учетом культурных особенностей», «педагогика освобождения», «стратегии обучения, основанные на равенстве» и «мансипаторную учебную программу». Руководитель программы “diversity” государственных школ Буффало Фатима Моррелл резюмирует эти фразы одним словом: woke» [Rufo, 2021].

Учащимся объясняют, что «США создали социальную систему, в основу которой было заложено расистское экономическое неравенство», и что «существующий разрыв в уровне благосостояния является результатом рабства чернокожих, создавшего несправедливое богатство для белых людей». От белых учеников требуют «искупить свою белизну» и выступить за «антирасизм».

Вивек Рамасвами, автор книги “Woke, Inc” утверждает, что американские школы «разваливаются», потому что они заразились “woke culture”. В. Рамасвами сравнил культуру “woke” в школах с культурной революцией в Китае 1960-х и 1970-х годов, когда Коммунистическая партия внедряла в головы людей идеологию маоизма [Zilber, 2021].

Кроме сферы образования, культура “woke” быстро поразила ведущие средства массовой информации. Профессор экономики университета Фростбурга, шт. Мэриленд, Уильям Л. Андерсон утверждает: «Гиганты американских СМИ сейчас разделяют крайне левые политические и социальные теории. Почти все национальные СМИ США (за исключением Fox News) тесно связаны с Демократической партией, и большинство журналистов теперь левые» [Anderson, 2023].

Главный редактор цифровой медиа-компании Vine Pair Батья Унгар-Саргон отмечает, что «инсайдеры New York Times описывают атмосферу, в которой старшее поколение редакторов и сотрудников газеты полностью капитулировало перед молодым “woke”-поколением» [Holland, 2021].

Культура “woke” распространилась и в бизнес-среде. Принимая эту культуру, компании сигнализируют о своей поддержке «прогрессивных целей», чтобы сохранить свое влияние в обществе. В 2015 г. американский политический аналитик и обозреватель New York Times Росс

Даутат придумал для таких компаний термин "woke capitalism" [Douthat, 2018].

“Woke”-культура видит мир через призму бесчисленных обид, таких как расизм, сексизм, гомофобия, трансфобия и ксенофобия. Она глубоко нетерпима и авторитарна. Если вы не согласны с ее идеологией, вас могут «отменить», уволить, вам могут физически угрожать или нанести телесные повреждения. Поэтому слово “woke” переплелось в общественном сознании с «культурой отмены». “Woke”-идеология часто заставляет людей жить в страхе перед общественным ostracism, потерей работы и карьеры, изоляцией, низкими оценками в школе или университете и даже арестом, если они не будут следовать «правильному» образу мышления и речи.

Культура отмены, как правило, преобладает в социальных сетях, и одни люди часто «отменяют» других из-за оплошности в языке. Журналист Кларенс Пейдж отмечает: «К сожалению, хотя времена стали более свободными, они также стали и более репрессивными. Я говорю о «культуре отмены», современном этикете ostracism, который пытается не только упрекнуть, но и изгнать тех, кто нарушает действующие сегодня нормы и этикет» [Page, 2021].

Языком воинствующих либералов стал “wokespeak”. Рассмотрим терминологию “wokespeak” и объясним значение отдельных терминов.

*Antiracism.* Этот термин популяризировал директор Центра антирасистских исследований и политики Американского университета Ибрам Х. Кенди в книге «Как быть антирасистом». Кенди отмечает, что недостаточно быть просто «не расистом». «Противоположность «расисту» – это не «не расист», а «антирасист». Нет такого безопасного пространства, как «не расист». Заявление о «нерасистском» нейтралитете – это маска расизма» [Hughes, 2019].

Кимберли Креншоу, профессор права Калифорнийского университета, объясняет за что должен выступать «антирасист»: «Антирасизм – это активный демонтаж систем, привилегий и повседневных практик, которые усиливают и нормализуют современное доминирование белых» [Roth, 2020].

По мнению консерваторов, на практике «антирасизм» оказывается антибелым расизмом. Боб Уитакер, бывший сотрудник администрации Р. Рейгана, позже – консервативный писатель, в своем памфлете 2006 г. “The Mantra” пишет: «Они говорят, что они антирасисты. На самом деле они анти-белые. «Антирасистский» – это кодовое слово для «антибелый» [Whitaker, 2006].

*Overrepresentation* (чрезмерная представленность). Этот термин подразумевает, что количество людей определенного пола, расы или сексуальной ориентации в какой-то группе должно быть пропорционально их количеству в обществе. Если количество цветных в тюрьмах превышает их процент в обществе в целом, то они «чрезмерно представлены» в системе правосудия. Поэтому от судов ожидается, чтобы они проявляли снисхождение к небелым нарушителям закона, чтобы уберечь их от тюремного заключения и тем самым доказать, что ни одна культура не хуже любой другой.

Представители “woke”-культуры также озабочены «чрезмерной представленностью» небелых подростков в школах для детей с асоциальным поведением. Сейчас подростки из расовых и этнических меньшинств называются «historically underserved students» вместо использовавшегося ранее термина «minority students». Термин «historically underserved students» призван указать образовательным учреждениям на их ответственность за «устранение исторических, политических и системных ограничений, препятствующих обучению, и побудить их отказаться от традиционного возложения вины за неуспеваемость в первую очередь на самих учащихся и их семьи» [Trent, 2023].

*Diversity.* Термин “diversity” относится в основном к расе и полу. Этим термином “woke”-

культура оправдывает количество чернокожих, женщин или геев, занимающих те или иные должности, непропорциональное их доле в обществе в целом. При этом вопрос о «чрезмерном представительстве» не поднимается.

Термин “diversity” не относится к образу мышления людей и не предполагает обеспечения представительства на основе разных политических или идеологических убеждений. Например, если афроамериканец в совете директоров компании не согласен с концепцией «культурной апроприации» (см. ниже), то с точки зрения “woke”-культуры он не черный и поэтому не способствует “diversity”. В этом случае его нужно заменить афроамериканцем, который с этой концепцией согласен с тем, чтобы сохранить “diversity”. Иными словами, “diversity” – это когда все выглядят по-разному, но думают одинаково [Macpherson, 2021].

*Cultural appropriation* («присвоение чужой культуры», «культурная апроприация»). «Культурная апроприация» имеет место, когда представитель одной культуры заимствует (или «присваивает») какие-то элементы другой культуры. Причем «присвоение» происходит, только когда «угнетенная группа» или «виктимизирующее большинство» заимствует что-то у культуры «угнетенной группы» или «виктимизированного меньшинства», но не наоборот.

«Культурная апроприация» случается, когда белый парень носит дреды или исполняет рэп, белый художник пишет картины в стиле австралийских аборигенов или белый надевает мексиканское пончо. Напротив, не считается «культурной апроприацией», если афроамериканка красит волосы в светлый цвет или поет в опере, австралийский абориген играет на рояле, афроамериканец играет в гольф, а китаянка танцует в балете.

*Equity* (равенство на основе справедливости или равенство результатов). Сегодня понятие “equity” заменило собой понятие “equality”. Спустя 60 лет после начала эпохи борьбы за гражданские права главная цель этой борьбы – “equality” («равенство возможностей») – разоблачено “woke”-культурой как «ретроградное, буржуазное понятие». В “woke”-культуре “equality” – это устаревшая идея одинакового отношения ко всем людям. Дело в том, что одинаковое ко всем отношение зачастую приводит к не одинаковым для всех результатам. А это несправедливо.

На смену “equality” («равенство возможностей») пришло “equity” – равенство результатов. “Equity” предполагает разное отношение к разным группам людей с тем, чтобы все группы приходили к одинаковому результату. Потому что это справедливо.

“Equity” призвано «компенсировать» прошлые грехи экономического, социального, политического и культурного неравенства. Практически “equity” принимает форму льгот всевозможным меньшинствам при приеме на работу, в учебные заведения и т.д.

В первый же день своего пребывания в должности 20 января 2021 г. Дж. Байден подписал Указ 13985 «Продвижение расового равенства (*racial equity*) и поддержка ущемленного в правах населения через федеральное правительство». Данный указ требует от всех органов федеральной власти «придерживаться комплексного подхода к продвижению равенства (*equity*) для всех, включая цветных и других исторически ущемленных, маргинализированных людей, которые пострадали от постоянной бедности и неравенства».

13 декабря 2023 г. Дж. Байден подписал четыре указа по вопросам расового равенства в США. В своем твите по этому поводу Дж. Байден написал: «Сегодня я приму меры для продвижения расового равенства (*racial equity*) и приближению нас к более совершенному союзу...» [Kijakazi, 2023].

Показательно, что 13 декабря 2023 года Дж. Байден оговорился, используя слово “equality”, однако тут же поправил себя: «Я считаю, что наша нация и наше правительство

должны изменить свой подход к вопросу расового *equal...equity*» [Biden, 2022].

В 2022 г. Центр справедливости в отношении здоровья Ассоциации американских медицинских колледжей издало пособие по “equity”-языку для медицинских работников под названием “Advancing Health Equity: A Guide to Language, Narrative and Concepts”.

Пособие содержит таблицы, сравнивающие традиционные фразы, используемые врачами, с формулировками, основанными на понятии “equity”, которые призваны указывать на «коренные причины» неравенства. Приведем примеры:

*Традиционный язык*: “Native Americans have the highest mortality rates in the United States.”

*Язык “equity”*: “Dispossessed by the government of their land and culture, Native Americans have the highest mortality rates in the United States.”

*Традиционный язык*: “Factors such as our race, ethnicity or socioeconomic status should not play a role in our health.”

*Язык “equity”*: “Social injustices including racism or class exploitation, e.g., social exclusion and marginalization, should be confronted directly, so that they do not influence health outcomes.”

*Systemic racism / institutional racism / structural racism*. В “woke”-культуре термины systemic/institutional/structural racism используются, когда трудно или невозможно найти доказательства наличия расизма, но требуется обосновать необходимость борьбы с ним.

С точки зрения левых радикалов «системный» или «институциональный» расизм требует разрушения всех существующих общественных институтов как действующих только в пользу белых и построения нового общества, в котором каждый общественный институт работал бы на благо цветных.

*Implicit* (скрытый) / *unconscious* (неосознанный). В “woke”-культуре слово “implicit” сочетается со словами “sexism”, “homophobia”, “nativism”, “transphobia”, которые вместе объединяются словом “bias”. Слово “bias” также часто используется в сочетании с усилительными прилагательными “innate” (врожденный) или “unconscious” (неосознанный).

Так, “implicit/innate bias” означает предубеждение белых мужчин против небелых, женщин и ЛГБТ, которое якобы является частью ДНК гетеросексуального белого мужчины. Иными словами, если белый мужчина не проявляет какого-то предубеждения против цветных или геев, значит он предубежден, но его предубеждение “implicit” или “unconscious”.

*Hate speech* («риторика ненависти»). Этот термин является альтернативой термина “free speech”. Радикальные либералы используют термин “hate speech” для защиты себя от критики со стороны консерваторов. В “woke”-культуре резкие высказывания в адрес консерваторов – это “free speech”, а какая-либо критика со стороны консерваторов – это “hate speech”. Если же тот, кто смеет критиковать “woke”-культуру, попытается апеллировать к Первой поправке к Конституции США, защищающей свободу слова, то ему объяснят, что Первая поправка защищает “free speech”, но не “hate speech”, поэтому какая-либо критика “woke”-культуры недопустима.

Сами представители “woke”-культуре при этом не стесняются таких слов в адрес своих оппонентов как “racist” или “ignorant.” С точки зрения “woke”-культуры, «угнетаемые» имеют право использовать расистские клички в отношении «угнетателей», такие как “cracker (*презр.* белый бедняк из южных штатов),” “honky (*презр.* белый человек, “беложопый”),” “gringo,” “whitey,” или “white trash”.

*Racial micro-aggression*. Понятие «расовой микроагрессии» помогает “woke”-культуре найти расизм там, где его нет. Под «расовой микроагрессией» имеются в виду некие «двусмысленности», жесты, мимика, мода, привычки, то есть, некий «код», который выдает

скрытого расиста.

*Примеры «расовой микроагрессии» в речи:*

Вопросы “Where are you from?”, “Where were you born?”

Фразы “There is only one race, the human race.”, “America is a melting pot.”, “When I look at you, I don’t see color.”, “I’m not a racist. I have several Black friends.”, “I believe the most qualified person should get the job.”, “Everyone can succeed in this society, if they work hard enough.”

*Примеры «расовой микроагрессии» в поведении:*

Белый ученик просит ученика азиатского происхождения помочь с задачей по математике.

Белая женщина крепко сжимает сумочку или проверяет кошелек, оказавшись рядом с афро- или латиноамериканцем. Просьба к афроамериканцу: “Why do you have to be so loud? Just calm down.” Просьба к азиату: “Why are you so quiet? We want to know what you think. Be more verbal.” “Speak up more.”

*Marginalized.* В “woke”-культуре «маргинализированные» – это те, кто «дегуманизирован» культурой белого большинства на основе расы, пола и сексуальной ориентации. При этом принадлежность к обеспеченному классу не компенсирует «маргинализации». “Woke”-культура относит к категории «маргинализированных» Опру Уинфри, рэпера Шона Картера, бейсболиста Леброна Джеймса и Барака Обаму. Все они – богатые и известные люди, однако, будучи афроамериканцами, остаются «жертвами» белого большинства.

*Intersectionality.* Интерсекциональность определяется как «исследование пересечения различных форм или систем угнетения, доминирования или дискриминации». На практике, по мнению консерваторов, интерсекциональность предполагает некую иерархию «угнетенности». То есть, например, если человек является женщиной, то он «угнетен» по причине своего пола. Если женщина является афроамериканкой, то она «угнетена» вдвойне по причине пола и цвета кожи. Если афроамериканка является лесбиянкой, то она «угнетена» втройне. И, наконец, если она мусульманка, то она «угнетена» в четверном размере (и потому заслуживает четверной порции преференций). Главный редактор интернет-издания DailyWire Бен Шапиро определил интерсекциональность как «форму политики идентичности, в которой ценность вашего мнения зависит от того, к скольким группам жертв вы принадлежите. В самом низу «тотемного столба» находится человек, которого все ненавидят: белый гетеросексуальный мужчина» [Airey, 2018].

Консерваторы видят в интерсекциональности новую кастовую систему, ставящую на первое место небелых и не-гетеросексуальных людей.

*White privilege (white skin privilege) и unearned white privilege.* «Белая привилегия» или «привилегия белой кожи» определяется как привилегия, дающая преимущество белым в сравнении с небелыми по причине цвета кожи. Популярность этого термина возросла после появления работы Пегги Макинтош «Unpacking the Invisible Knapsack» (1987 г.).

Термином “unearned white privilege” («незаработанная белая привилегия») обычно пользуются белые люди, которые занимают хорошо оплачиваемые административные или профессиональные должности и которые хотят выразить «покаяние» за свои высокие должности, зарплаты и влияние. Однако прилагательное “unearned” («незаработанный») не следует путать с “undeserved” («незаслуженный»). Термин “unearned” предполагает, что представители белой элиты хотят публично признать свою вину за то, что они так хорошо устроились в жизни, но не готовы уйти в отставку и отказаться от того, что, по их собственному признанию, они не заработали.

*Theme houses.* «Тематические дома» – это университетские общежития, разделенные по расовому признаку. Термин “theme” – эвфемизм более точного термина «сегрегация».



Теоретически «тематический дом» может быть общежитием для представителей всех рас, разделяющих схожие музыкальные, художественные или научные интересы, например, «оперное общежитие» или «дом историков». Но на практике термин “theme” сегодня обычно относится к расе, полу и этнической принадлежности. В “woke”-культуре выступление против расовой сегрегации в общежитиях может быть сочтено расизмом.

*Leveling the playing field* («выравнивание игрового поля»). «Выравнивание игрового поля» не означает достижение равенства возможностей. «Выровнять» означает предоставить преференции тем сегментам общества, которые в прошлом находились в неблагоприятном положении.

Примером может служить инициатива Белого дома 2021 года, когда администрация президента Дж. Байдена обратилась к федеральным агентствам с просьбой заключать больше контрактов с предприятиями, принадлежащими меньшинствам. В результате, эти предприятия должны были получить 11% всех федеральных контрактов. Информацию об этой инициативе агентство UPI опубликовало под заголовком “White House unveils reforms to level playing field for underserved small businesses” [Hughes, 2021].

*Proportional representation* (пропорциональное представительство). “Woke”-культура не только пускает в оборот новые термины, но и «отменяет» термины, ранее бывшие в активном употреблении. Такими терминами стали «proportional representation» и его антоним “disproportional representation”.

Первоначально “proportional representation” означало, что различные группы меньшинств заслуживали того, чтобы быть представленными при найме на работу и приеме в вузы, а также в массовой культуре в количестве соизмеримом с их долей в общей численности населения.

Но в “wokespeak” 21-го века цель обеспечения «пропорционального представительства» уже рассматривается как «расистская» или «сексистская». Причина в том, что сегодня процент женщин, получающих высшее образование, выше, чем их доля в общей численности населения. Афроамериканцы же представлены в количестве, превышающем их долю в численности населения, в профессиональном спорте и на некоторых федеральных должностях, например, в Почтовой службе США. В этих сферах «пропорциональное представительство» уже не является ценностью или целью.

*Disparate impact*. Еще один термин, «отмененный» “woke”-культурой. По своему значению он антонимичен термину “proportional representation” и переводится как «неравное положение». Например, “Racial discrimination includes an action that has an unjustifiable *disparate impact* upon a group distinguished by ...” Перевод: «К расовой дискриминации относятся те или иные действия, которые ставят в *неоправданно неравное положение* ту или иную группу ...».

В “wokespeak” больше не считается несправедливым, незаконным или неэтичным тот факт, что некоторые расовые, гендерные или этнические группы «чрезмерно» представлены в определенных сферах. «Непропорциональное представительство» сегодня приветствуется, если оно «непропорционально» в пользу небелых меньшинств.

Например, афроамериканцы, составляющие около 12% населения, «непропорционально представлены» в Национальной баскетбольной ассоциации (75–80%), в то время как белые, составляя 65–70% населения, составляют лишь 15–20% процентов в NBA. В начале 20 в. многие афроамериканцы нашли постоянную работу в городских почтовых отделениях. Занятость в почтовой службе способствовала появлению среднего класса у чернокожего населения США. К началу 21-го в. афроамериканцы составили уже 21% почтовых работников.

Создание собственного языка характерно для тоталитарных движений. Свой язык создавали

нацистский режим Германии, большевистский режим 1920-х - 1930-х годов в России и маоистский режим Китая периода «культурной революции». Вспомним, конечно, и “newspeak” Англоца, описанный в романе Дж. Оруэлла «1984 год».

### Заключение

“Woke”-культура является разновидностью тоталитарного движения. Она не терпит разногласий. Под лозунгом «толерантности» и «социальной справедливости» она нападает на любого, кто придерживается взглядов отличных от ее собственных. Подобно другим тоталитарным движениям “woke”-культура создала свой язык и активно навязывает его обществу.

“Wokespeak”, конечно, привлекает внимание общества к вопросам социальной справедливости, и это, наверное, можно отметить как его заслугу. Однако этот язык постоянно меняется, при этом за использование «неправильного» термина можно поплатиться «отменой». Афроамериканский журналист Кларенс Пейдж назвал свою статью ноября 2021 года “Wokespeak’ is changing faster than I can keep up” [Page Clarence, 2021].

Хотя цель “wokespeak” – способствовать инклюзивности, этот язык зачастую отталкивает людей, не знающих его особых терминов. Если люди опасаются общаться друг с другом из страха быть «отмененными», то мало надежды на то, что “wokespeak” поможет обществу решать социальные проблемы.

### Библиография

1. Advancing Health Equity: A Guide to Language, Narrative and Concepts. Center for Health Justice of the Association of American Medical Colleges. 2023. URL: <https://sites.duke.edu/dcicoee/files/2023/01/ama-aamc-equity-guide.pdf>
2. African-American Postal Workers in the 19th Century. United States Postal Service. 2011. URL: <https://textarchive.ru/c-2113773.html>
3. Airey J. Ben Shapiro: What Is Intersectionality? // Daily Wire. 2018. Jun 19.
4. Anderson W.L. The woke mainstream media are apologists for far-left authoritarian rule and the Security State // Signs of the Times. 2023. Jan 24.
5. Badu E. Master Teacher // Genius. 2008. February 26.
6. Douthat R. The Rise of Woke Capital // The New York Times. 2018. February 28.
7. Holland J. Woke media is bad news for democracy // Spiked. 2021. December 1.
8. Hughes C. White House unveils reforms to 'level playing field' for underserved small businesses // United Press International. 2021. December 2.
9. Hughes C. How to Be an Anti-Intellectual // City Journal. 2019. October 27.
10. In push for woke 'equity,' Biden abandons equality // New York Post. 2022. January 25.
11. Kelley W.M. If You're Woke You Dig It // The New York Times. 1962. May 20.
12. Kijakazi K. Social Security's Equity Action Plan. Social Security Matters. 2023. URL: <https://blog.ssa.gov/social-securitys-equity-action-plan/>
13. Macpherson J. Wokespeak: a pocket guide // Spectator Australia. 2021. February 8.
14. Merriam-Webster. Stay Woke. The new sense of 'woke' is gaining popularity. URL: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/woke-meaning-origin>
15. Oxford Advanced Learner's Dictionary. Definition of woke. URL: [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/woke\\_2](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/woke_2)
16. Page C. 'Wokespeak' is Changing Faster Than I Can Keep Up // ArcaMax. 2021. November 3.
17. Rufo C.F. Failure Factory // City Journal. 2021. February 23.
18. Shennan R. What does woke mean? Definition of woke culture in 2023 – and what critics mean by 'woke police' // National World. 2023. Jan 9.
19. Simons R. Rosanna Arquette claims she feels 'so much shame' as the actress apologises for 'being born white and privileged' // Daily Mail. 2019. August 8.
20. Steele S. The Exhaustion of American Liberalism // Wall Street Journal. 2017. March 5.

21. Trent S.C. Overrepresentation of Culturally and Linguistically Diverse Students in Special Education. URL: <https://www.sciencedirect.com/topics/psychology/overrepresentation>
22. Roth M.S. What Anti-Racism Really Means – and How to Be Anti-Racist // Good Housekeeping. 2020. July 6.
23. Whitaker B. Political Warfare is Imposing Your Own Terminology. 2006. URL: <https://davidduke.com/genocide-political-warfare-and-bobs-mantra/>
24. Zilber A. Woke culture is 'infecting schools' and turning education into indoctrination by 'poisoning' children's minds, 'Woke Inc' author warns // Daily Mail. 2021. April 19.

## “Woke” culture and “wokespeak”

**Sergei Z. Shukunda**

PhD in History, Associate Professor,  
Lomonosov Moscow State University,  
119991, 1, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;  
e-mail: kot4ever@yandex.ru

**Elena I. Engel'**

PhD in Philology,  
Lomonosov Moscow State University,  
119991, 1, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;  
e-mail: kot4ever@yandex.ru

### Abstract

“Woke” culture was generated by liberal ideology in the USA and other English-speaking countries. The tenets of “woke” culture include the recognition that American society is “systemically racist,” a belief in automatic “white privilege,” in globalism, contempt for patriotism, and a strong prejudice against traditional culture and traditional language (communication styles). As a result of the spread of “woke” culture, “wokespeak” became the language of militant liberals. The authors review a number of “wokespeak” terms and explain their meaning; The phenomenon of “cancel culture” and ideas about the hierarchy of “forms of oppression” are explored. “Woke” culture is a type of totalitarian movement. She does not tolerate disagreements. Under the banner of “tolerance” and “social justice,” she attacks anyone who holds views different from her own. Like other totalitarian movements, “woke” culture has created its own language and actively imposes it on society. “Wokespeak”, of course, attracts public attention to issues of social justice, and this can probably be noted as its merit. However, this language is constantly changing, and using the “wrong” term can result in “cancellation.” While the goal of “wokespeak” is to promote inclusivity, the language often turns off people who don’t know its specific terms. If people are afraid to communicate with each other for fear of being “canceled,” then there is little hope that “wokespeak” will help society solve social problems.

### For citation

Shukunda S.Z., Engel' E.I. (2024) “Woke”-kul'tura i ee yazyk “wokespeak” [“Woke” culture and “wokespeak”]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 124-134. DOI: 10.34670/AR.2024.91.82.016

## Keywords

Woke culture, wokeism, subculture, liberalism, neologisms.

## References

1. (2023) Advancing Health Equity: A Guide to Language, Narrative and Concepts. Center for Health Justice of the Association of American Medical Colleges. Available at: <https://sites.duke.edu/dcicoee/files/2023/01/ama-aamc-equity-guide.pdf> [Accessed 11/11/2023]
2. (2011) African-American Postal Workers in the 19th Century. United States Postal Service. Available at: <https://textarchive.ru/c-2113773.html> [Accessed 11/11/2023]
3. Airey J. (2018) Ben Shapiro: What Is Intersectionality? Daily Wire, Jun 19.
4. Anderson W.L. (2023) The woke mainstream media are apologists for far-left authoritarian rule and the Security State. Signs of the Times, Jan 24.
5. Badu E. (2008) Master Teacher. Genius, February 26.
6. Douthat R. (2018) The Rise of Woke Capital. The New York Times, February 28.
7. Holland J. (2021) Woke media is bad news for democracy. Spiked, December 1.
8. Hughes C. (2021) White House unveils reforms to 'level playing field' for underserved small businesses. United Press International, December 2.
9. Hughes C. (2019) How to Be an Anti-Intellectual. City Journal, October 27.
10. (2022) In push for woke 'equity,' Biden abandons equality. New York Post, January 25.
11. Kelley W.M. (1962) If You're Woke You Dig It. The New York Times, May 20.
12. Kijakazi K. (2023) Social Security's Equity Action Plan. Social Security Matters. Available at: <https://blog.ssa.gov/social-securitys-equity-action-plan/> [Accessed 11/11/2023]
13. Macpherson J. (2021) Wokespeak: a pocket guide. Spectator Australia, February 8.
14. Merriam-Webster. Stay Woke. The new sense of 'woke' is gaining popularity. Available at: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/woke-meaning-origin> [Accessed 11/11/2023]
15. Oxford Advanced Learner's Dictionary. Definition of woke. Available at: [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/woke\\_2](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/woke_2) [Accessed 11/11/2023]
16. Page C. (2021) 'Wokespeak' is Changing Faster Than I Can Keep Up. ArcaMax, November 3.
17. Rufo C.F. (2021) Failure Factory. City Journal, February 23.
18. Shennan R. (2023) What does woke mean? Definition of woke culture in 2023 – and what critics mean by 'woke police'. National World, Jan 9.
19. Simons R. (2019) Rosanna Arquette claims she feels 'so much shame' as the actress apologises for 'being born white and privileged'. Daily Mail, August 8.
20. Steele S. (2017) The Exhaustion of American Liberalism. Wall Street Journal, March 5.
21. Trent S.C. Overrepresentation of Culturally and Linguistically Diverse Students in Special Education. Available at: <https://www.sciencedirect.com/topics/psychology/overrepresentation> [Accessed 11/11/2023]
22. Roth M.S. (2020) What Anti-Racism Really Means – and How to Be Anti-Racist. Good Housekeeping, July 6.
23. Whitaker B. (2006) Political Warfare is Imposing Your Own Terminology. Available at: <https://davidduke.com/genocide-political-warfare-and-bobs-mantra/> [Accessed 11/11/2023]
24. Zilber A. (2021) Woke culture is 'infecting schools' and turning education into indoctrination by 'poisoning' children's minds, 'Woke Inc' author warns. Daily Mail, April 19.

УДК 7.01

DOI: 10.34670/AR.2024.11.39.017

**Эстетические особенности западной и китайской музыки****Гуань Синь**

Магистр,  
Белорусский государственный педагогический университет,  
220030, Беларусь, Минск, ул. Советская 18;  
e-mail: chengyizhao1129@163.com

**Аннотация**

Понятие эстетики варьируется не только от эпохи к эпохе, но и может характеризоваться отличными друг от друга качествами, формирующимися в зависимости от его интерпретации в контексте разных культур несмотря на то, что оно существует в один и тот же временной диапазон. Данный феномен зависим от истории становления определенного народа, чьи традиции, самобытность, обряды, религия и другие аспекты мироздания воздействовали на эстетический потенциал искусства в целом, и музыки, в частности. Одним из наиболее противоречивых, и, в то же время, дуальных направлений развития эстетики являются восточная и европейская культуры, которые изначально имели не просто кардинальные, но и принципиальные отличия. Тем не менее, с течением времени они сошлись в единое целое, породив новый вектор своего становления. Как итог, китайское музыкальное искусство начало охотно впитывать в себя западные тенденции создания и исполнения музыкальных произведений, а европейские композиторы и артисты стали импонировать тонкостям и изяществу китайских трудов. Сегодня две культуры вновь идут своим путем, что обусловлено веянием XXI века развиваться сквозь призму национальных самоидентификации и самопрезентации – это породило новый этап формирования эстетических особенностей западной и китайской музыкальных культур.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Гуань Синь. Эстетические особенности западной и китайской музыки // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 135-140. DOI: 10.34670/AR.2024.11.39.017

**Ключевые слова**

Эстетика, музыка, Запад, Китай, Европа, Россия, музыкальный ориентализм, музыкальная эстетика.

## Введение

На протяжении многих веков китайская музыка сохраняла свою самобытность и уникальную традицию написания и исполнения произведений, которые отличались всегда изысканностью интонационного рисунка и (в вокале) носовым звучанием, что проистекало вследствие специфики фонетического своеобразия китайской тональной речи. Только с начала XX в. в культурно-художественную жизнь китайского народа стала интегрироваться западная система музыкального образования [Хань Пэн, 2023, 206].

## Основная часть

В западноевропейском и русском музыкальном искусствах рубежа XIX – XX веков китайское веяние начало прослеживаться в контексте «музыкального ориентализма», что сперва обнаруживалось в условно-декоративном стиле «шинуазри» (интерпретировавшемся как «экзотизм»), а с течением времени продуктивно трансформировалось в новые тенденции написания произведений композиторами-классиками конца XX – начала XXI веков. Тем самым, был достигнут «диалог культур», т.е. «культурная диффузия» [Данилова, 2017, 89]. Таким образом, наибольший интерес у западных музыкальных деятелей уже несколько десятилетий вызывает философская сущность китайской традиционной музыки, которая повышает артистический темперамент и пропитывает китайскую культуру духовным богатством китайской нации.

Испокон веков по разным причинам китайская и западная музыка получались очень отличными друг от друга как с точки зрения ее создания и исполнения, так и ее интерпретации. Однако с дальнейшим развитием общества и глобальными коллизиями постепенно музыкальные концерты стали доступны в разных уголках мира, тем самым, трансформировавшись в международный язык, позволяющий людям экологично выразить самые сильные и яркие эмоции.

Как подчеркивает Чэнь Цзе (Chen Jie, 2015), китайский музыкальный язык напитан психологическими интенциями, прежде всего, эмоциональной экспрессией, которая варьируется в зависимости от интонации, свойственной разным состояниям (например, в музыкальных композициях, в которых поется о радости, страхе, сожалении и т.д.) [Chen Jie, 2015, 117]. А именно, в китайском языке «слоговую и словесную просодию составляют контурно-регисторные тоны – фонетические средства» [Вихрова (Любич), 2011, 100] – один и тот же их спектр может иметь разные обозначения или способ воспроизведения, что в русском и европейских языках отсутствует – это добавляет восточной музыке шарм и колорит, импонирующий западным деятелям искусства.

Оригинальность эстетики китайских музыкальных композиций заключается в том, что одна и та же мелодия может звучать в разных стилях, при этом она характерна проявлением свободной ритмики в профессиональной музыке (например, *цин*), ритм обладает гибкостью. Исполнители могут меняться случайным образом, а синтаксическая структура музыки открыта. Форма же языка западной музыки строгая, с четкими тематическими элементами, которые могут иметь форму мотива, фразы, предложения, а также ей свойственна гармоничная тональная связь музыкального материала с логикой содержания композиции. Исполняемый артистом репертуар строго соответствует синтаксической структуре, рифмовка фиксирована и замкнута [Chen Jie, 2015, 117].

С точки зрения музыкального языка важно отметить, что китайская традиционная музыка преподается устно и заучивается наизусть. Формирование жанров в основном происходит через самобытное исполнение. Традиционный педагогический подход на Западе заключается в развитии специальных умений и навыков слуховой интерпретации музыкального произведения, в том числе, предусматривается его исполнение, не выходящее за рамки самой композиции, в т.ч. нотного текста, что дисциплинирует исполнителя. Как следствие, в западной музыке нет очевидной концепции классификации музыкальных стилей и жанров Китая. Китайская музыка также не похожа на западную в том, что композиторские жанры устанавливаются посредством обозначения художественной концепции.

Наивысший эстетический потенциал западной музыки, по мнению китайских педагогов, композиторов и исполнителей, заключается в бельканто, который в китайской культуре и образовании, интерпретируется как «наивысшее выражение западного вокального искусства» [Хань Пэн, 2023, 207]. С точки зрения западных музыкальных деятелей, напротив, китайская музыка фокусируется на философии человеческого экзистенциализма и гармонии мироздания, тем самым, делая музыкальное искусство не столько «практичным», сколько «эстетичным».

Как следствие, эстетика музыкального искусства Запада и Китая отличается тематикой произведений, которая варьируется в Европе и России в зависимости от эпохи и культурных веяний, а также новомодных течений, в то время как в Китае она проходит сквозь призму тщательно выверенных и скрупулезно соблюдаемых веками традиций, проистекающих из верований и народных обычаев местных музыкантов. В Китае воспевались во все времена (данный вид музыкального искусства развивается на профессиональном уровне в Поднебесной с VI века до нашей эры): гармония, душевное равновесие, красота и ценность природы, а также пелись исторические, трудовые, охотничьи и традиционные песни (свадебные, торжественные в честь определенных государственных и народных праздников и пр.), а также «этические и эстетические ценности народа» [там же, 207]. На Западе музыкальное искусство все больше старалось выплеснуть богатство эмоциональных переживаний: горячие и пылкие чувства (любовь, ненависть, отвагу, злонамерение), сформировать патриотические качества, воспеть военные и государственные перипетии [там же].

На рисунке 1 в первых двух столбцах отражены особенности китайской и западной музыки, в контексте которых сформировались отличные друг от друга эстетические принципы ее создания и исполнения. Вторые столбцы (два нижних отделения рисунка) являются наиболее яркими образцами Китайского и Западного музыкального искусства, которые нашли свое отражение в зеркале другой культуры.

С точки зрения теории музыкальной эстетики «Дао дэ цзин» Лао-цзы, как подчеркивает Чжао Цянь (2021), китайская музыка сама по себе не эмоциональна, в ней нет радости или печали, однако, она способствует пробуждению у слушателей тех или иных эмоций, тогда как западные композиции очень сосредоточены на технике исполнения произведений, не просто обналичивающих определенные чувства, но и вызывающие в сердцах аудитории соответствующие переживания: музыка о тяготах расставания вызывает у слушателей грусть, о радости веселит публику, о скорби печалит и пр. Например, китайская камерная музыка сфокусирована на выражении художественной концепции сквозь призму мелодии, а западные камерные произведения уделяют больше внимания логике и торжественным жанрам. «Основной темой традиционной китайской камерной музыки является поэзия, а аранжировка более свободная и ориентирована на передачу художественного замысла. Западная же имеет строгий творческий режим» [Чжао Цянь, 2021, 1-2] и больше внимания уделяет

характеристикам самой композиции.



Рисунок автора

### Рисунок 1 - Эстетические особенности Китайской и Западной музыки и их взаимное влияние

В то же время, Л. Тан (Tan 2019) акцентирует внимание на том, что в китайской музыке есть диалектический подход, условно дефинируемый как «Инь и Ян», схожий с концепцией теории и практики музыкального образования, описанными Э.Р. Йоргенсен (Estelle R. Jorgensen 2001) [Jorgensen, 2001], согласно которой существует две стороны одной медали: (1) создание музыки в практических целях и (2) в эстетических.

Тем не менее, эстетика музыки Китая и Запада, несмотря на глобализационные процессы, по настоящее время преимущественно отличается, что обусловлено различиями в музыкальной структуре и в развитии мышления народа, которые проистекают из-за его культурных особенностей (Lei Wang, Ziyi Zhao, Liu Hanwei, Junwei Pang 2024) [Lei Wang et al., 2024]. Данный феномен играет важную роль в формировании характеристик создания не только этнической, но и классической музыки.

Между тем Л. Тан (Tan 2015) полагает, что философия музыкального образования, и, соответственно, создания музыкальных произведений, как и их интерпретация, зависят от эстетического воспитания, сформированности в личности определенных чувств, эстетического опыта, а также принципов этики и эстетики [Tan, 2015, 1] – если на Западе философия не выходит за определенные рамки своего становления, то в Китае вследствие более древнего ее зарождения и зрелости, она получает в искусстве более широкий размах, в то же время, из-за приверженности традициям, китайская музыка более этноцентрична, однако, в отличие от Запада, культурно ограничена.



## Заклучение

В контексте китайской концепции становления эстетики искусства каждое художественное произведение строится на «взаимной причинности истинного и абстрактного», что в итоге для Запада стало основным индикатором национальной особенности китайской профессиональной музыки. Едва уловимые авторские интенции композитора и поэта переплетаются с глубинными философскими законами мироздания, благодаря чему создается многомерная композиция, понимание которой позволяет раскрывать определенные, порой скрытые послания авторов к аудитории. Тогда как на Западе музыкальное искусство повествует о реальности, обнажая публике все тайные уголки души «героя произведения», открывая слушателям его истинные чувства как на ладони.

## Библиография

1. Бедринец С.Б. Особенности освоения китайскими студентами исполнительского стиля *belcanto* // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества. Благовещенск, 2017. С. 454-458.
2. Вихрова (Любич) А.Ю. Эмоционально окрашенные интонации радости, страха и сожаления в современном китайском языке (к проблеме универсальных и специфических черт интонации // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2011. № 2. С. 97-107.
3. Данилова А.В. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3. С. 88-92.
4. Хань Пэн. Особенности исполнительского стиля в китайской и западной вокальных традициях // Человеческий капитал. 2023. № 6 (174). С. 206-211.
5. Чжао Цянь. Сравнение эстетики камерной музыки Китая и запада // *Philharmonica. International Music Journal*. 2021. № 6. С. 1-8.
6. Chen Jie. Comparative study between Chinese and western music aesthetics and culture // Conference: 2015 International Conference on Social Science and Technology Education. 2015. P. 117-119.
7. Jorgensen E.R. A Dialectical View of Theory and Practice // *Journal of Research in Music Education*. 2001. 49 (4). P. 343-359.
8. Tan L. Ch. 14 – On Jorgensen’s Dialectical Approach to Music Education: Resonances with Yin-Yang // *The road goes ever on: Estelle Jorgensen’s legacy in music education*. London, Ontario, 2019. P. 177-188.
9. Tan L. Reimer through Confucian Lenses: Resonances with Classical Chinese Aesthetics // *Philosophy of Music Education Review*. 2015. 23. P. 183-201.
10. Wang Lei et al. A review of intelligent music generation systems // *Neural Computing and Applications*. 2024. 1-21.

## Aesthetic features of Western and Chinese music

**Guan Xin**

Master’s Degree,  
Belarusian State Pedagogical University,  
220030, 18, Sovetskaya str., Minsk, Belarus;  
e-mail: chengyizhao1129@163.com

### Abstract

The concept of aesthetics varies not only from epoch to epoch, but can also be characterized by different qualities, which are formed depending on its interpretation in the context of different cultures, despite the fact that it exists in the same time range. This phenomenon depends on the history of the formation of a certain people, whose traditions, identity, rituals, religion and other

aspects of the universe influenced the aesthetic potential of art in general, and music in particular. One of the most controversial, and at the same time, dual directions of aesthetic development are Eastern and European cultures, which initially had not only cardinal, but also fundamental differences. Nevertheless, over time, they came together into a single whole, giving rise to a new vector of their formation. As a result, Chinese musical art began to readily absorb Western trends in the creation and performance of musical works, and European composers and artists began to be impressed by the subtleties and elegance of Chinese works. Today, the two cultures are once again going their own way, which is due to the trend of the XXI century to develop through the prism of national self-identification and self-presentation – this gave rise to a new stage in the formation of aesthetic features of Western and Chinese musical cultures.

### For citation

Guan Xin (2024) Esteticheskie osobennosti zapadnoi i kitaiskoi muzyki [Aesthetic features of Western and Chinese music]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 135-140. DOI: 10.34670/AR.2024.11.39.017

### Keywords

Aesthetics, music, West, China, Europe, Russia, musical orientalism, musical aesthetics.

## References

1. Bedrinets S.B. (2017) Osobennosti osvoeniya kitaiskimi studentami ispolnitel'skogo stilya belcanto [Features of Chinese students mastering the belcanto performing style]. In: *Rossiya i Kitai: istoriya i perspektivy sotrudnichestva* [Russia and China: history and prospects of cooperation]. Blagoveshchensk.
2. Chen Jie (2015) Comparative study between Chinese and western music aesthetics and culture. In: *Conference: 2015 International Conference on Social Science and Technology Education*.
3. Danilova A.V. (2017) Obrazy Kitaya v zerkale zapadnoevropeiskogo i russkogo muzykal'nogo iskusstva [Images of China in the mirror of Western European and Russian musical art]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian Musical Almanac], 3, pp. 88-92.
4. Han Peng (2023) Osobennosti ispolnitel'skogo stilya v kitaiskoi i zapadnoi vokal'nykh traditsiyakh [Features of performing style in Chinese and Western vocal traditions]. *Chelovecheskii kapital* [Human capital], 6 (174), pp. 206-211.
5. Jorgensen E.R. (2001) A Dialectical View of Theory and Practice. *Journal of Research in Music Education*, 49 (4), pp. 343-359.
6. Tan L. (2019) Ch. 14 – On Jorgensen's Dialectical Approach to Music Education: Resonances with Yin-Yang. In: *The road goes ever on: Estelle Jorgensen's legacy in music education*. London, Ontario.
7. Tan L. (2015) Reimer through Confucian Lenses: Resonances with Classical Chinese Aesthetics. *Philosophy of Music Education Review*, 23, pp. 183-201.
8. Vikhrova (Lyubich) A.Yu. (2011) Emotsional'no okrashennyye intonatsii radosti, strakha i sozhaleniya v sovremennom kitaiskom yazyke (k probleme universal'nykh i spetsificheskikh chert intonatsii) [Emotionally colored intonations of joy, fear and regret in the modern Chinese language (to the problem of universal and specific features of intonation)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 13. Vostokovedenie* [Bulletin of Moscow University. Series 13. Oriental Studies], 2, pp. 97-107.
9. Wang Lei et al. (2024) A review of intelligent music generation systems. *Neural Computing and Applications*, 1-21.
10. Zhao Qian (2021) Sravnenie estetiki kamernoi muzyki Kitaya i zapada // Philharmonica [Comparison of the aesthetics of chamber music in China and the West]. *International Music Journal*, 6, pp. 1-8.

УДК 7.01

DOI: 10.34670/AR.2024.61.75.018

**Традиции и инновации в музыкальном образовании Китая****Дан Мэнцзе**

Магистр,  
Белорусский государственный педагогический университет,  
220030, Беларусь, Минск, ул. Советская 18;  
e-mail: 396599896@qq.com

**Аннотация**

Вплоть до начала XX века Китай отличался строгим соблюдением традиций в музыкальном искусстве и обучении данному виду детальности, которые тщательно и непоколебимо соблюдались из поколения в поколение на протяжении сотен веков. Китай осторожно и недоверчиво впускал в свою культуру какие-либо перемены, что обусловило создание этнически насыщенных произведений. Однако с начала прошлого столетия западные тенденции со всеми их новшествами и преобразованиями стали активно интегрироваться в китайскую культуру. Как следствие, достаточно быстро китайские музыканты начали впитывать традиции европейского и российского образований, а также различные веяния профессиональной музыкальной научной деятельности. Глобализационные процессы, происходящие с начала XXI века, стали способствовать внедрению мировых практик в учебный процесс и культуру Поднебесной в целом еще интенсивнее. Между тем с 2010-х годов данные коллизии переориентировали вектор всеобщей инкультурации в иное направление, а именно: средоточие всех видов музыкального мастерства и других форм искусства в Китае остановилось на национальном самоопределении и этноцентризме. Такое течение стало подразумевать под собой бережное и уважительное отношение к национальным «музыкальным» ценностям, которые стали возводиться на пьедестал всеобщего народного достоинства и государственной культурной политики Китайской Народной Республики.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Дан Мэнцзе. Традиции и инновации в музыкальном образовании Китая // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 141-146. DOI: 10.34670/AR.2024.61.75.018

**Ключевые слова**

Традиции, инновации, музыкальное образование, Китай, «мягкая сила», культура, тенденции развития музыкального образования, современность.

## Введение

Исконные традиции китайского музыкального образования опираются на аристократическое искусство, которое «занимало ведущее положение среди аксиологических оснований китайского общества» [Лаво, Чжан Цзиньхуэй, 2022, 129] и в основе которого заложены три основных концепта буддизма: музыка как божественное начало, музыка способствует гармонизации сосуществования человека и природы, а также музыка содействует формированию личности, становление которой проходит сквозь призму этического и духовно-нравственного развития [Чень Го, 2021, 298; Есман, Лань, 2023, 408].

## Основная часть

В современную действительность музыкальное образование для жителей Китая также является неотъемлемой частью целостного духовного конструкта гармонично развитой личности. При этом этический аспект преобразующей функции музыкального искусства всегда находится на первом месте, наравне с административной практикой: «Музыка в этой системе ценностей есть средство к воспитанию добродетельного поведения», – подчеркивают О.С. Есман и И. Лань (2023) [там же].

Помимо этого, обучение музыкальному искусству содействует достижению высокого уровня профессионализма и росту конкурентоспособности современного китайца (причем не только в сфере музыкальной деятельности) – навыки игры на музыкальном инструменте расцениваются жителями Поднебесной как важный фактор развития мозговой активности, способствующий формированию аналитических навыков и психоэмоциональной стабильности (как следствие – стрессоустойчивости) обучающегося.

Как итог, китайское правительство и деятели культуры стали поддерживать целесообразность дальнейшей интеграции в развитие подрастающего поколения музыкального образования как неотъемлемой части становления специалиста высокого уровня, при этом подчеркивается важность развития непосредственно традиционной музыкальной культуры в обществе [Хуан Фэн, Железняк, 2022, 144; Ююань, 2022, 93], которая в последние десятилетия умалила свое значение ввиду активной вестернизации образовательных практик и импортирования западному искусству.

Между тем, делая сильный акцент на важности вестернизации китайского искусства, музыкальные деятели КНР одно время активно подвергали методы обучения и исполнительские практики серьезным преобразованиям и модификациям. Например, с проведением реформ и внедрением политики открытости, в высших учебных заведениях Поднебесной начал активно развиваться академический вокал, стали «открытыми двери» для поп-музыки из Гонконга, Тайваня, Америки и Европы, а также начали перениматься профессиональные методы обучения музыкальному искусству из России [там же, 92].

В том числе, в музыкальном учебном процессе Поднебесной повсеместно стала встречаться практика введения конфуцианского образования, что, по мнению У. Хо (W.C. Ho 2018), в значительной степени можно рассматривать как освещение некоторой формы идеологического обоснования государственной политики повышения ценностного отношения к традиционному китайскому искусству в национальной парадигме становления личности и музыкального воспитания.

А именно, посредством преподавания традиционных песен в музыкальном образовании,

несмотря на различные направления, жанры и стили, китайское правительство интегрировало прагматичную конфуцианскую доктрину образования, которая сосредоточена на нравственном совершенствовании и воспитании в китайских обучающихся любви к родине, восхвалении института семьи и почитании старших поколений, признании ответственности людей перед нацией, семьей и самими собой [Ho, 2018].

Данные тенденции начинают воплощаться уже с первых классов школьного обучения, которое способствует реализации двух основных государственных целей китайского правительства:

- 1) Объединению функционального образования конфуцианства и китайского национализма, что способствует социальной гармонии и поддержке национальных традиций;
- 2) Поощрению изучения популярной и другой мировой музыки в корреляции с традиционной китайской музыкой путем использования мультикультурных стратегий обучения на занятиях, посвященным данному виду искусства [Law, Ho, 2011, 371].
- 3) Третий аспект активного развития традиционного музыкального образования заключается в том, что китайское правительство использует музыку и музыкальное образование как влиятельную систему сохранения истории и обогащения коллективной памяти местного населения [там же].

Более того, если в западных странах преподаватели музыки прилагают усилия для возрождения энтузиазма к музыкальному образованию путем включения в свои учебные программы наиболее популярных и культурно значимых жанров, то, говоря о Поднебесной, напротив, можно сказать, что текущие исследования подчеркивают: популярная музыкальная педагогика в материковом Китае не поощряется и сталкивается со многими препятствиями, поскольку школьное музыкальное образование используется для продвижения китайской традиционной музыки и укрепления национализма (R. Quin 2022) [Quin, 2022, 502-503].

Говоря о высшем музыкальном образовании в Китае, важно отметить, что, согласно исследованиям Хонг Чжу, Цзы-Бо Су (H. Zhu, Z. Su 2018), на данный момент в системе высших школ создана диверсифицированная система обучения, которая включает в себя три вектора: музыкальное образование в традиционных профессиональных музыкальных консерваториях, классические институты и общеобразовательные университеты, где также могут быть включены музыкальные факультеты [Zhu, Su, 2018, 105-106].

Согласно обзору литературы по изучению музыкального образования в Китае за период с 2007 по 2019 гг., выполненному Ян Ян и Г. Уэлча (Y. Yang, G. Welch 2023):

(1) Реформа образования, эстетическое воспитание, китайская традиционная музыка и культурная самобытность в настоящее время – это взаимокоррелирующие элементы общего образовательного процесса, которые были признаны наиболее важными темами на всех уровнях формального музыкального образования в Китае [Yang, Welch, 2023, 175-176]. Данный аспект свидетельствует об ориентации музыкальных учебных заведений на становление национальной самоидентификации китайского народа с целью сохранения этнокультурной самобытности;

(2) В большинстве исследований государственная финансовая поддержка и приоритеты политики, а также обеспечение соблюдения учебных программ и педагогические инновации сосредоточены на реализации общих тенденций устранения представлений о неудовлетворительной ситуации в музыкальном образовании КНР [там же, 176]. Следовательно, государственные и коммерческие фонды активно поддерживают китайский музыкальный научный потенциал, как следствие, содействуют становлению музыкального

искусства на академическом и профессиональном уровнях.

При этом за последние два десятилетия развитие музыкального образования в Китае существенно прогрессировало благодаря актуализации важности культурной политики государства и развитию искусства в целом, а также научно-техническому прогрессу и образовательным инновациям страны, в частности [Yan Su, 2023, 114].

В том числе, как упоминалось выше, в Китае музыкальному образованию отводится две роли: духовно-эстетическая и практическая (развитие аналитических способностей), вследствие чего стали приобретать популярность интеллектуальные инструменты и Интернет-образование (в том числе, самообучение).

Таким образом, говоря об инновациях, важно упомянуть об «умных» музыкальных инструментах. Основной принцип их работы заключается в сопряжении работы музыкального инструмента и Искусственного интеллекта (ИИ): светодиодные индикаторы на них связаны с приложением на планшете и мобильном телефоне – обучающиеся могут следить за движением интерактивных индикаторов во время игры и повторять увиденное. Данный сегмент рынка в настоящий момент сосредоточен на начальном этапе обучения, тогда как необходимо его развивать до профессионального уровня [The Chinese music education..., www]. При этом ведущими «умными» музыкальными инструментами в Китае, которые выступают в роли трех наиболее популярных инструментов в местной образовательной деятельности, являются: фортепиано, гитара и гавайская гитара.

## Заключение

Инновационные процессы включения опыта образовательной деятельности других стран в учебную практику китайских консерваторий, характеризующиеся размыванием культурных границ, переориентировались на путь развития и патриотизации национального музыкального искусства КНР с целью сохранения национального самосознания. При этом китайская образовательная деятельность начала включаться в учебное пространство дружественных государств, становясь, таким образом, эталоном музыкальной культуры и инструментом «мягкой силы» Китайской Народной Республики на международной арене академического искусства. Таких кардинальных перемен педагоги и деятели музыкального искусства добились ввиду традиционного китайского упорства и трудолюбия, которые в корреляции с терпением позволяют достигать высоких результатов.

## Библиография

1. Есман О.С., Лань И. Потенциал инноваций музыкального образования КНР // *НОМОТНЕТИКА: Философия. Социология. Право.* 2023. №2. С. 406-412.
2. Лаво Р.С., Чжан Цзиньхуэй. Аксиологические основания музыкального образования в Китае // *Культура и цивилизация.* 2022. Том 12. № 2А. С. 128-137.
3. Хуан Фэн, Железняк В. Современное состояние и тенденции развития музыкального развития в Китае // *Studia Culturae.* 2022. № 4 (54). С. 138-156.
4. Чень Го. Исторические аспекты становления музыкального образования в Китае // *Мир науки, культуры, образования.* 2021. № 4 (89). С. 297-301.
5. Ююань С. Роль традиционной музыки в современном музыкальном образовании Китая // *Управление образованием: теория и практика.* 2022. № 6 (52). С. 90-94.
6. Ho W.C. The Confucian Value of Harmony in Music Education in Relation to Songs // *Culture, Music Education, and the Chinese Dream in Mainland China.* 2018. P. 119-154.
7. Law W., Ho W.C. Music education in China: In search of social harmony and Chinese nationalism // *British Journal of Music Education.* 2011. 28. P. 371-388.

8. Quin R. How popular music pedagogy is integrated in the diverse environment of international school education in China: A case study in Shanghai // *International Journal of Music Education*. 2022. 40. P. 502-513.
9. The Chinese music education industry's main driver: grades and certifications. URL: <https://daxueconsulting.com/music-education-industry/>
10. Yan Su. The Present Situation of Music Education in China: Knowledge Maps and Visualization Analysis // *Advances in Education Humanities and Social Science Research*. 2023. 7 (1). 114.
11. Yang Y., Welch G. A systematic literature review of Chinese music education studies during 2007 to 2019 // *International Journal of Music Education*. 2023. 41 (2). P. 175-198.
12. Zhu H., Su Z. An Analysis on Higher Music Education Models in China // *Revista De Cercetare Si Interventie Sociala*. 2018. Vol. 63. P. 105-130.

## Traditions and innovations in music education in China

**Dan Mengjie**

Master's Degree,  
Belarusian State Pedagogical University,  
220030, 18, Sovetskaya str., Minsk, Belarus;  
e-mail: 396599896@qq.com

### Abstract

Until the beginning of the twentieth century, China was distinguished by strict observance of traditions in the art of music and training in this type of detail, which were carefully and unshakably observed from generation to generation for hundreds of centuries. China cautiously and distrustfully allowed any changes into its culture, which led to the creation of ethnically saturated works. However, since the beginning of the last century, Western trends with all their innovations and transformations have been actively integrated into Chinese culture. As a result, Chinese musicians quickly began to absorb the traditions of European and Russian formations, as well as various trends in professional musical scientific activity. The globalization processes taking place since the beginning of the XXI century have contributed to the introduction of world practices into the educational process and the culture of the Middle Kingdom as a whole even more intensively. Meanwhile, since the 2010s, these collisions have reoriented the vector of universal inculturation in a different direction, namely: the focus of all types of musical skill and other forms of art in China has stopped at national self-determination and ethnocentrism. Such a trend began to imply a careful and respectful attitude towards national "musical" values, which began to be erected on the pedestal of the universal national heritage and the state cultural policy of the People's Republic of China.

### For citation

Dan Mengjie (2024) Traditsii i innovatsii v muzykal'nom obrazovanii Kitaya [Traditions and innovations in music education in China]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 141-146. DOI: 10.34670/AR.2024.61.75.018

### Keywords

Traditions, innovations, music education, China, "soft power", culture, trends in the development of music education, modernity.

---

## References

1. Chen Guo (2021) Istoricheskie aspekty stanovleniya muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae [Historical aspects of the formation of music education in China]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 4 (89), pp. 297-301.
2. Esman O.S., Lan' I. (2023) Potentsial innovatsii muzykal'nogo obrazovaniya KNR [Innovation potential of music education in China]. *NOMOTHETIKA: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo* [NOMOTHETIKA: Philosophy. Sociology. Law], 2, pp. 406-412.
3. Ho W.C. (2018) The Confucian Value of Harmony in Music Education in Relation to Songs. In: *Culture, Music Education, and the Chinese Dream in Mainland China*.
4. Huang Feng, Zheleznyak V. (2022) Sovremennoe sostoyanie i tendentsii razvitiya muzykal'nogo razvitiya v Kitae [Current state and trends in the development of musical development in China]. *Studia Culturae*, 4 (54), pp. 138-156.
5. Lavo R.S., Chzhan Tsin'khuei (2022) Aksiologicheskie osnovaniya muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae [Axiological grounds of music education in China]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (2A), pp. 128-137.
6. Law W., Ho W.C. (2011) Music education in China: In search of social harmony and Chinese nationalism. *British Journal of Music Education*, 28, pp. 371-388.
7. Quin R. (2022) How popular music pedagogy is integrated in the diverse environment of international school education in China: A case study in Shanghai. *International Journal of Music Education*, 40, pp. 502-513.
8. *The Chinese music education industry's main driver: grades and certifications*. Available at: <https://daxueconsulting.com/music-education-industry/> [Accessed 11/11/2023]
9. Yan Su (2023) The Present Situation of Music Education in China: Knowledge Maps and Visualization Analysis. *Advances in Education Humanities and Social Science Research*, 7 (1), 114.
10. Yang Y., Welch G. (2023) A systematic literature review of Chinese music education studies during 2007 to 2019. *International Journal of Music Education*, 41 (2), pp. 175-198.
11. Yuyuan S. (2022) Rol' traditsionnoi muzyki v sovremennom muzykal'nom obrazovanii Kitaya [The role of traditional music in modern music education in China]. *Upravlenie obrazovaniem: teoriya i praktika* [Educational Management: Theory and Practice], 6 (52), pp. 90-94.
12. Zhu H., Su Z. (2018) An Analysis on Higher Music Education Models in China. *Revista De Cercetare Si Interventie Sociala*, 63, pp. 105-130.



УДК 391.1, 391.2, 73.04

DOI: 10.34670/AR.2024.58.28.019

## Исследование пластических искусств четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян

**Лю Тяньцин**

Преподаватель,  
Хэйхэский университет,  
164300, Китай, Хэйхэ, ул. Сюэюань, 1;  
e-mail: 1684929245@qq.com

Эта статья является одним из достижений научно-исследовательского проекта 2022 года “Исследование пути семантического проектирования традиционных ремесел четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян” (номер темы: 2022-KYYWF”0398).

### Аннотация

Этнические группы Орочен, Эвенке, Хэчжэ и Даур в бассейне реки Хэйлунцзян являются четырьмя этническими меньшинствами в Китае. Они владеют различными видами пластического искусства, такими как роспись рыбьей кожи, роспись бересты, вышивка, резьба по дереву и т.д. Эти пластические искусства отражают не только их образ жизни, эстетические концепции и религиозные убеждения, но также творческий потенциал и мудрость. В данной статье проведено исследование пластического искусства четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян с точки зрения трех аспектов: художественной формы, эстетической концепции и культурного наследия. Представлены характеристики пластического искусства четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян на примере искусства традиционного костюма, архитектурного искусства, традиционного искусства резьбы по дереву и традиционного искусства живописи. Цель статьи – изучить особенности и наследие пластического искусства четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян, с целью предоставления некоторых рекомендаций по охране и развитию этого ценного культурного наследия. Автор приходит к выводу, что для защиты и развития этого ценного культурного наследия правительству, обществу, школам и семьям необходимо сотрудничать для принятия эффективных мер, таких как усиление законодательной защиты, увеличение инвестиций, проведение образовательных мероприятий и профессиональной подготовки, а также содействие инновациям и развитию.

### Для цитирования в научных исследованиях

Лю Тяньцин. Исследование пластических искусств четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 147-153. DOI: 10.34670/AR.2024.58.28.019

### Ключевые слова

Китай, Орочен, Эвенке, Хэчжэ, Даур, Хэйлунцзян, пластические искусства, культурное наследие Китая.

## Введение

Бассейн реки Хэйлунцзян является важным географическим районом на северо-востоке Китая. Данная местность породила яркую национальную культуру малых народов Орочен, Эвенке, Хэчжэ и Даур, имеющих уникальные языки, обычаи и искусство, в том числе уникальное пластическое искусство. Эти формы пластического искусства не только отражают эстетические концепции и культурное наследие этих этнических групп, но и обладают важными историческими и культурными ценностями. В статье проведено исследование пластического искусства четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян с точки зрения трех аспектов: художественной формы, эстетической концепции и культурного наследия.

Значимость исследования данной темы определяется следующими факторами [Митина, 2017; Фу, Ян, 2021]:

- 1) Эстетическая ценность. Пластические искусства четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян обладают уникальной эстетической ценностью. Они демонстрируют эстетические концепции и культурное наследие этих этнических групп в уникальных формах и выражениях.
- 2) Культурное наследие. Эти формы пластического искусства являются важным носителем культурного наследия этих этнических групп. Они отражают историю, культуру и традиции этих этнических групп и имеют большое значение для изучения их культурного наследия.
- 3) Историческая ценность. Пластические искусства четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян имеют важную историческую ценность.
- 4) Инновации и развитие. Благодаря исследованию пластического искусства четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян оно может стать важным ориентиром для инноваций и развития современного искусства, а также способствовать диверсификации и инновационному развитию современного искусства.
- 5) Национальное единство. Благодаря изучению пластического искусства четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян можно развивать культурный обмен и взаимопонимание между различными этническими группами, а также укреплять национальное единство и социальную гармонию.

## Основная часть

Пластическое искусство рассматриваемых групп обладает богатыми этническими характеристиками и уникальными стилевыми особенностями. Далее представлены характеристики пластического искусства четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян на примере искусства традиционного костюма, архитектурного искусства, традиционного искусства резьбы по дереву и традиционного искусства живописи.

Искусство костюма четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян обладает богатыми этническими особенностями. Костюмы племени Орочен в основном используют мех в качестве основного материала и украшены изображениями животных, рогами, оленьими копытами и оленьими хвостами, то есть имеют отличительные особенности охотничьей культуры. Костюмы народа Хэчжэ характеризуются узорами из рыбьей чешуи и волнистыми узорами, часто сочетающимися с такими материалами, как мех и ракушки, то есть обладают богатыми характеристиками рыбацкой культуры. В костюмах народа Эвенке в основном используются оленьи шкуры, овчина и собачья шкура в качестве основных материалов, а также

часто используются такие элементы, как геометрические фигуры и изображения животных для украшения, то есть костюм имеет богатые культурные особенности кочевников. В костюмах даурского народа в качестве основного материала используется ткань, часто украшенная такими элементами, как геометрические фигуры и цветы, то есть костюмы имеют сельскохозяйственные культурные особенности [Ван, 2019; Хуан, Чжоу, 2018].

Архитектурное искусство четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян также имеет отличительные региональные особенности. Традиционная архитектура племени Орочен – это в основном деревянные дома, обычно двухэтажные, с верхним этажом в качестве жилой зоны и нижним этажом в качестве склада и рабочей зоны. Крыша здания наклонная и покрыта соломой или корой, которая обладает сильной защитой от дождя и согревает. В традиционной архитектуре племени Хэчжэ преобладают палатки из рыбьей кожи, обычно круглые или квадратные сооружения, покрытые рыбьей кожей или холстом. Внутри здания обычно есть место для очага для обогрева и приготовления пищи. Традиционные постройки племени Эвенке – это в основном деревянные дома и березовые палатки. Крыша здания наклонная и покрыта соломой или корой, которая обладает сильной защитой от дождя и согревает. Традиционные постройки даурского народа – это в основном гражданские сооружения, обычно квадратные или прямоугольные, покрытые соломой или корой. Внутри здания обычно есть место для очага для обогрева и приготовления пищи [Ван, 2019; Варламов, 2021; Туров, 2008; Цзягэнь, 2022].

Искусство резьбы по дереву четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян также имеет уникальные стили и особенности. Искусство резьбы по дереву народа Орочен в основном проявляется в мебели, посуде и украшениях, и часто использует для декора такие элементы, как изображения животных и геометрические фигуры. Искусство резьбы по дереву народа Хэчжэ в основном проявляется в изделиях из бересты и рыбьей чешуи, часто украшенных такими элементами, как геометрические фигуры и изображения животных. Искусство резьбы по дереву народа Эвенке в основном проявляется в зданиях и утвари, часто украшенных такими элементами, как геометрические фигуры и изображения животных и растений. Искусство резьбы по дереву даурского народа в основном проявляется в мебели и утвари, часто украшенных такими элементами, как геометрические фигуры и цветы [Ван, 2019; Ji, 2006; Liu, 2008, 2011].

Живопись четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян также обладает уникальными стилями и особенностями. Искусство живописи племени Орочен в основном проявляется во фресках и росписях на тканях, часто украшенных такими элементами, как геометрические фигуры и изображения животных. Изобразительное искусство народа Хэчжэ в основном проявляется в изделиях из бересты с геометрическими фигурами и изображениями животных. Искусство живописи народа Эвенке в основном проявляется в зданиях и утвари, часто украшенных такими элементами, как геометрические фигуры, изображения животных и растений. Живописное искусство даурского народа в основном проявляется в мебели и утвари с геометрическими фигурами и цветами [Ji, 2006; Liu, 2008, 2011].

Далее представлена эстетическая концепция пластического искусства четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян.

Во-первых, это поклонение природе. Все четыре малые этнические группы – это группы, которые поклоняются природе. Они верят, что у всего в природе есть боги и души, и они достойны благоговения и уважения. Поэтому в пластических искусствах они часто демонстрируют восхваление и подражание природе, например, рыбы на картинах из рыбьей кожи, березы на картинах из бересты, животные на резьбе по дереву, цветы и растения на

картинах из кожи и т.д. Все это – уважение и благодарность природе.

Во-вторых, это эстетичность и практичность. Все исследуемые малые этнические группы – это группы, для которых практичность является эстетическим стандартом. Они верят, что пластическое искусство должно быть не только красивым, но и практичным. Поэтому в пластических искусствах часто обращают внимание на рациональное использование и новаторство материалов и форм. Например, рыбью кожу в росписях из рыбьей кожи можно использовать не только для живописи, но и для одежды, обуви, перчаток и т.д.; Бересту в росписях из берестяной коры можно использовать не только для росписи, но и для изготовления коробок, мисок, ковшей, ведер и т.д. Древесина в резьбе по дереву может использоваться не только для мебели, но и для инструментов, игрушек, украшений и т.д. Кожа в росписи может использоваться не только для этого, но и для одежды, обуви, головных уборов и т.д. [Митина, 2017; Liu, 2008].

В-третьих, это яркие цвета. Во всех четырех исследуемых народностях цвет является эстетическим стремлением. Они верят, что он является символом жизни и эмоций. Поэтому им нравится украшать себя и окружающую среду яркими красками, для чего в пластическом искусстве часто используют яркие цвета, такие как красный, желтый, синий и зеленый. Например, красный и желтый в росписях на рыбьей коже указывают на радость и благоприятность; белый в росписях на бересте указывает на чистоту и элегантность; черный в резьбе по дереву указывает на торжественность и таинственность.

Культурное наследие пластических искусств среди четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян заключается в следующих аспектах.

*Семейное наследование.* Все четыре малые этнические группы в бассейне реки Хэйлунцзян – это этнические группы, для которых семья является единицей культурного наследия. Они верят, что семья является самой базовой социальной организацией и самым важным носителем культуры. Поэтому в пластическом искусстве они часто передают свои навыки и опыт будущим поколениям по семейному наследству, например, родители учат своих детей делать росписи по рыбьей коже, росписи по бересте, резьбе по дереву, росписи по коже и т.д. Старшие учат молодое поколение ценить пластическое искусство [Хуан, Чжоу, 2018; Ji, 2006].

*Социальное наследование.* Все четыре малые этнические группы в бассейне реки Хэйлунцзян являются этническими группами, для которых общество является платформой для культурного наследия. Они верят, что общество – это место для взаимного обмена и обучения, а также сцена для демонстрации и распространения их собственной культуры. Поэтому в пластическом искусстве они часто осуществляют культурный обмен и интеграцию с людьми из других этнических групп или регионов посредством социального наследования, например, участвуют в различных фестивалях, торжествах, выставках, конкурсах и других мероприятиях, демонстрируют свои собственные произведения пластического искусства и узнают о преимуществах и особенностях других.

*Наследование образования.* Все четыре малые этнические группы в бассейне реки Хэйлунцзян – это этнические группы, которые используют образование как способ культурного наследования. Они верят, что образование является средством культивирования и улучшения человеческих качеств и способностей, а также методом наследования и развития их собственной культуры. Поэтому они часто передают свои знания и навыки в области пластических искусств молодому поколению посредством образования и наследования, например, открывая соответствующие курсы или специальности в школах для развития профессиональных талантов, проводя соответствующие тренинги или семинары в сообществе для популяризации знаний и навыков в области пластических искусств [Фу, Ян, 2021; Хуан, Чжоу, 2018].

Наследие пластических искусств указанных народностей сталкивается с некоторыми трудностями, такими как утрата традиционных навыков, влияние современной культуры и изменения рыночного спроса. Для защиты и развития этого ценного культурного наследия правительству, обществу, школам и семьям необходимо сотрудничать для принятия эффективных мер, таких как усиление законодательной защиты, увеличение инвестиций, проведение образовательных мероприятий и профессиональной подготовки, а также содействие инновациям и развитию. Кроме того, необходимо укреплять академические исследования, углубленное изучение культурного подтекста, исторической эволюции, художественных характеристик, социальных функций и других аспектов этих традиционных искусств, укреплять междисциплинарное сотрудничество, поощрять обмены и интеграцию между различными дисциплинами и областями, укреплять международные обмены и сотрудничество, чтобы как можно больше людей могли понять уникальное очарование и культурную ценность этих традиционных искусств. Только таким образом возможно лучше защитить и унаследовать это культурное наследие и внести свой вклад в процветание и развитие китайской культуры [Туров, 2008].

### Заключение

Таким образом, пластическое искусство четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян – Орочен, Эвенке, Хэчжэ и Даур – является важной частью национальной культуры Китая. Оно имеет разнообразные формы и содержание, отражающие образ жизни, эстетические концепции и религиозные верования указанных народностей. На основе проведенного исследования характеристик пластических искусств четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян можно сделать следующие выводы. Пластические искусства четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян имеют отличительные региональные и этнические особенности. Они тесно связаны с природной средой и гуманистической средой бассейна реки Хэйлунцзян и отражают творческий потенциал и мудрость указанных народностей. Кроме того, пластическое искусство рассмотренных этнических групп обладает уникальными эстетическими концепциями и культурными коннотациями. Они не только уделяют внимание восхвалению и подражанию природе, но и рациональному использованию и инновациям материалов и форм, а также ярким цветам и эмоциональным проявлениям. Вместе с тем, пластические искусства указанных народностей имеют важную ценность культурного наследия. Они являются важным носителем и формой выражения культуры, а также связующим звеном для культурных обменов и интеграции с другими народами. Для защиты и развития этого ценного культурного наследия правительству, обществу, школам и семьям необходимо сотрудничать для принятия эффективных мер, таких как усиление законодательной защиты, увеличение инвестиций, проведение образовательных мероприятий и профессиональной подготовки, а также содействие инновациям и развитию.

### Библиография

1. Ван С. Краткое обсуждение наследования декоративных узоров четырьмя малочисленными этническими группами в бассейне реки Хэйлунцзян // Художественная технология. 2019. № 4. С. 15-19.
2. Варламов А.Н. Эвенкийская культура в современном мире // Теоретические и методические аспекты преподавания эвенкийского языка и культуры в условиях модернизации образования. 2021. № 2 (81). С. 31-34.
3. Митина М.Н. Роль мелкой пластики и ее семантика в культуре Китая и Японии // Манускрипт. 2017. № 12 (86). С. 156-159.
4. Туров М.Г. Эвенки. Основные проблемы этногенеза и этнической истории. Иркутск: Амтера, 2008. 228 с.

5. Фу Ч., Ян Г. Изобразительное искусство малых народов, занимающихся лесной охотой // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 2 (81). С. 118-125.
6. Хуан Ц., Чжоу С. Исследование региональных особенностей декоративно-прикладного искусства четырех малых этнических групп в бассейне реки Хэйлунцзян // Западная кожа. 2018. № 13. С. 75-79.
7. Цзягэнь Е. Анализ воплощения регионального декоративно-прикладного искусства в области архитектурного дизайна // Жилищная промышленность. 2022. № 11. С. 132-141.
8. Ji M. Hezhe Orochen Daur Costume Art Research. Heilongjiang: Heilongjiang Fine Arts Publishing House, 2006. 547 p.
9. Liu Yu. Hunting ethnic ornaments and plastic arts in Northern China. Volume of the Hezhe Clan. Heilongjiang: Heilongjiang Education Press, 2008. 877 p.
10. Liu Yu. Hunting ethnic ornaments and plastic arts in Northern China. Tom Evenke. Heilongjiang: Heilongjiang Education Press, 2011. 655 p.

## **A study of the plastic arts of four small ethnic groups in the Heilongjiang River basin**

**Liu Tianqing**

Lecturer,  
Heihe University of China,  
164300, 1, Xueyuan str., Heihe, China;  
e-mail: 1684929245@qq.com

### **Abstract**

The Orochen, Evenke, Hezhe and Daur ethnic groups in the Heilongjiang River Basin are four ethnic minorities in China. They are proficient in various types of plastic art, such as painting fish skin, painting birch bark, embroidery, wood carving, etc. These plastic arts reflect not only their lifestyle, aesthetic concepts and religious beliefs, but also their creativity and wisdom. This article examines the plastic art of four small ethnic groups in the Heilongjiang River basin from the point of view of three aspects: artistic form, aesthetic concept and cultural heritage. The characteristics of the plastic art of four small ethnic groups in the Heilongjiang River basin are presented using the example of traditional costume art, architectural art, traditional woodcarving art and traditional painting art. The purpose of the article is to study the features and heritage of plastic art of four small ethnic groups in the Heilongjiang River basin, in order to provide some recommendations for the protection and development of this valuable cultural heritage. The author concludes that in order to protect and develop this valuable cultural heritage, the government, society, schools and families need to cooperate to take effective measures such as strengthening legislative protection, increasing investments, conducting educational events and vocational training, as well as promoting innovation and development.

### **For citation**

Liu Tianqing (2024) Issledovanie plasticheskikh iskusstv chetyrekh malykh etnicheskikh grupp v basseine reki Kheiluntszyan [A study of the plastic arts of four small ethnic groups in the Heilongjiang River basin]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 147-153. DOI: 10.34670/AR.2024.58.28.019

---

**Keywords**

China, Orochen, Evenke, Hezhe, Daur, Heilongjiang, plastic arts, cultural heritage of China.

**References**

1. Fu Ch., Yang G. (2021) Izobrazitel'noe iskusstvo malykh narodov, zanimayushchikhsya lesnoi okhotoi [Fine art of small peoples engaged in forest hunting]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], 2 (81), pp. 118-125.
2. Huang Q., Zhou S. (2018) Issledovanie regional'nykh osobennosti dekorativno-prikladnogo iskusstva chetyrekh malykh etnicheskikh grupp v basseine reki Kheiluntszyan [Study of regional characteristics of arts and crafts of four small ethnic groups in the Heilongjiang River basin]. *Zapadnaya kozha* [Western leather], 13, pp. 75-79.
3. Ji M. (2006) *Hezhe Orochen Daur Costume Art Research*. Heilongjiang: Heilongjiang Fine Arts Publishing House.
4. Jiagen E. (2022) Analiz voploshcheniya regional'nogo dekorativno-prikladnogo iskusstva v oblasti arkhitekturnogo dizaina [Analysis of the implementation of regional arts and crafts in the field of architectural design]. *Zhilishchnaya promyshlennost'* [Housing Industry], 11, pp. 132-141.
5. Liu Yu. (2011) *Hunting ethnic ornaments and plastic arts in Northern China. Tom Evenke*. Heilongjiang: Heilongjiang Education Press.
6. Liu Yu (2008) *Hunting ethnic ornaments and plastic arts in Northern China. Volume of the Hezhe Clan*. Heilongjiang: Heilongjiang Education Press.
7. Mitina M.N. (2017) Rol' melkoi plastiki i ee semantika v kul'ture Kitaya i Yaponii [The role of small plastic art and its semantics in the culture of China and Japan]. *Manuskript* [Manuscript], 12 (86), pp. 156-159.
8. Turov M.G. (2008) *Evenki. Osnovnye problemy etnogeneza i etnicheskoi istorii* [Evenks. Main problems of ethnogenesis and ethnic history]. Irkutsk: Amtera Publ.
9. Varlamov A.N. (2021) Evenkiiskaya kul'tura v sovremennom mire [Evenki culture in the modern world]. *Teoreticheskie i metodicheskie aspekty prepodavaniya evenkiiskogo yazyka i kul'tury v usloviyakh modernizatsii obrazovaniya* [Theoretical and methodological aspects of teaching the Evenki language and culture in the context of modernization of education], 2 (81), pp. 31-34.
10. Wang S. (2019) Kratkoe obsuzhdenie nasledovaniya dekorativnykh uzorov chetyr'mya malochislennymi etnicheskimi gruppami v basseine reki Kheiluntszyan [A brief discussion of the inheritance of decorative patterns by four small ethnic groups in the Heilongjiang River basin]. *Khudozhestvennaya tekhnologiya* [Artistic technology], 4, pp. 15-19.

УДК 72.04

DOI: 10.34670/AR.2024.63.24.020

## Культурно-художественные особенности резьбы по кирпичу ворот храма предков Шу Гуаньюй в Хуэйчжоу

**Ян Тао**

Аспирант,

Сибирский государственный институт искусств им. Хворостовского,  
660049, Российская Федерация, Красноярск, ул. Ленина, 22;  
e-mail: 287721811@qq.com

**Митасова Светлана Алексеевна**

Доктор культурологии, профессор,

Сибирский государственный институт искусств им. Хворостовского,  
660049, Российская Федерация, Красноярск, ул. Ленина, 22;  
e-mail: mitasvet@mail.ru

### Аннотация

Оформление арки ворот храма предков Шу Гуаньюй художественной резьбой по кирпичу в Пиншане Хуэйчжоуского района является классическим примером традиционного декора, характерного для архитектуры Хуэйчжоу. На арке ворот при помощи художественной резьбы по кирпичу изображены сцена шествия победителей на столичных экзаменах и сцена народных гуляний с участием ученых и литераторов. Также на фасаде вырезаны традиционные узоры и орнаменты, символизирующие доброе предзнаменование. Использование различных видов традиционных китайских узоров, линейные перспективы, техники перекрестного наложения и рассеянной перспективы добавляли резьбе по кирпичу Хуэйчжоу особую художественную выразительность. При помощи такой резьбы не только изображали мотивирующие сцены из повседневной жизни хуэйчжоусцев, но и наделяли произведения образовательной и просветительской функциями, закрепляя традиции конфуцианской культуры.

### Для цитирования в научных исследованиях

Ян Тао, Митасова С.А. Культурно-художественные особенности резьбы по кирпичу ворот храма предков Шу Гуаньюй в Хуэйчжоу // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 154-162. DOI: 10.34670/AR.2024.63.24.020

### Ключевые слова

Храм предков Шу Гуаньюй, художественная резьба по кирпичу, Хуэйчжоу.



---

## Введение

Декоративное искусство резьбы по кирпичу на воротах храмов предков в Хуэйчжоу развивалось под влиянием экономических, социальных, гуманистических и других особенностей того времени. Так, например, картина «Шествие победителей на столичных экзаменах», вырезанная на арке ворот храма предков Шу Гуаньюй, подчеркивает, что люди в Хуэйчжоу придавали большое значение образованию и считали получение ученой степени и государственного поста путем экзамена кэцзюй способом прославить себя и свой род. Такое мнение сложилось под влиянием конфуцианской культуры, которая утверждает, что управление страной и установление мира во всем мире - это благороднейшая миссия ученого человека. Эта социальная идеология нашла отражение и в сюжетах арки ворот храма предков Шу Гуаньюй. Культурное значение арки ворот храма предков Шу Гуаньюй в Хуэйчжоу заключается в том, что это образец декоративного искусства традиционной культуры, сведения о которых скудны в отечественной специальной литературе.

Актуальность данной статьи заключается в ознакомлении русскоязычного научного сообщества с художественными особенностями арки ворот храма предков Шу Гуаньюй в Хуэйчжоу как репрезентанта архитектурной резьбы по кирпичу XVIII века.

## Основная часть

В древнем Китае устанавливались нормативы площади частных жилых домов, запрещалось строительство, выходящее за рамки установленных правил, что ограничивало главным образом размеры построек, но не запрещало наличие архитектурных украшений. Во времена правления династий Мин и Цин развитие и процветание бизнеса торговцев Хуэйчжоу способствовали росту экономики всего региона. Архитектурные украшения домов были единственным разрешенным способом самовыражения для торговцев Хуэйчжоу. По причине строгих нормативов традиционные здания Хуэйчжоу, как правило, были скромных размеров, однако резьба и узоры, которые их украшали, были чрезвычайно сложны и многообразны.

Самым ярким примером таких украшений является резьба по кирпичу на воротах зданий. Хуэйчжоуская резьба обладала большой художественной ценностью, посредством этого ремесла демонстрировалось почтение к конфуцианству, правила благовоспитанности, строгость социальной иерархии в феодальном обществе и важность соблюдения этических принципов [Ван Ичуань, Ма Ляньцин, 2016, 94]. Арка ворот храма предков Шу Гуаньюй – это, прежде всего, лицо рода, демонстрирующее его социальный статус, богатство и могущество.

В «Трактате о правилах благопристойности» («Ли цзи») говорится: «Император имеет право построить семь храмов, князя - пять храмов, чиновники - три храма, а обычные государственные служащие вправе построить только один храм» [Фэн Чун, 2016, 10]. Лишь во времена династии Мин простым людям разрешили строить в клановых поселениях храмы предков, в которых во время Праздника весны старейшина рода вместе с остальными его членами совершал жертвоприношение. В китайско-конфуцианской традиции культ храмов предков – особо значимая семейная культура. Из-за глубоко укоренившейся идеи о продолжении рода в Китае сформировалась особая семейно-родовая культура. Жители древнего Хуэйчжоу, находясь под глубоким влиянием конфуцианства, всегда с величайшим уважением относились к храмам предков.

Род Шу был одним из самых влиятельных в деревне Пиншань уезда Шэсянь района

Хуэйчжоу. Члены этой семьи обосновались там в конце периода правления династии Тан. После переезда в Хуэйчжоу некоторые из них, занимаясь науками и получив разные ученые степени и государственные посты, заслужили широкую известность и прославили свою фамилию [Ху Иминь, 2007, 604].

Храм предков Шу Гуаньюй в деревне Пиншань уезда Шэсянь района Хуэйчжоу является классическим примером традиционного архитектурного стиля Хуэйчжоу (Рис. 1). Он был построен в период правления династии Цин, когда у власти был император Цяньлун (1735-1796).



**Рисунок 1 - Ворота храма Шу Гуаньюй, XVIII век. Личный фотоархив Ян Тао**

Величественное сооружение с фасадом, выходящим на юг, занимает площадь более пятисот квадратных метров. Арка ворот храма предков Шу Гуаньюй в Пиншане достигает 12 метров шириной и 11 метров высотой. Это пятиуровневое строение с четырьмя колоннами и тремя залами.

Арка ворот храма предков Шу Гуаньюй украшена рельефной резьбой по кирпичу с применением ярких красок, техники которой отличаются особой изысканностью, а декор уникален и неповторим. В древнекитайском обществе простым людям было запрещено использовать различные цвета для украшения своих домов, однако среди членов семьи Шу были заслуженные государственные деятели, поэтому император разрешил им использовать цветное оформление. Красочная арка ворот храма не только олицетворяет величие семьи Шу, но и демонстрирует благосклонность императора к ней. Украшения в виде резьбы на архитраве арочной конструкции храма предков отражает уважение жителей Хуэйчжоу к праведности, конфуцианским ценностям и традициям. Такие произведения архитектуры не только

рассказывали славную историю рода, но также давали людям возможность познакомиться с народной культурой Хуэйчжоу, это в свою очередь имело высокую просветительно-образовательную и эстетическую ценность.

Фасад арки ворот храма Шу Гуаньюй выполнен в виде четырехуровневой пирамидальной конструкции, каждый блок представляет прямоугольник, украшенный рельефами. Если смотреть сверху вниз, то первый уровень пирамидальной конструкции – изображение двух иероглифов «Прцветание» и «Слава», в рамке из парящих драконов. Словосочетание «процветание и слава», изображенное на арке, означает: «Семья процветает и милость императора по отношению к семье очень велика». Эта фраза говорит о высоком положении в обществе и могуществе семьи Шу (рис. 2). Над выгравированными облаками изображены два журавля, а в центре – иероглифы, окруженные фигурками людей, по три человека с каждой стороны. Исходя из сюжета изображения, можно сделать вывод, что храм предков Шу Гуаньюй был построен благодаря особой милости императора, но на собственные средства семьи Шу.



**Рисунок 2 - Верхний уровень пирамидального фасада ворот храма Шу Гуаньюй, XVIII век. Личный фотоархив Ян Тао**

Изображение на втором уровне арки - архитраве ворот - выполнено в технике резьбы по кирпичу. Это иллюстрация шествия победителей на столичных экзаменах.



**Рисунок 3 - Рельеф «Шествие победителей на столичных экзаменах». Личный фотоархив Ян Тао**

Ниже, под шествием победителей на столичных экзаменах выгравировано четыре иероглифа «Ши», «Кэ», «Цзя», «Ди», которые означают, что члены семьи получили ученую степень и государственный пост, успешно сдав экзамен кэцзюй. Под полосой иероглифов изображен народный танец желтых львов с красными головами. На самых боковых нижних прямоугольниках пирамидальной конструкции изображены сосны и журавли, символизирующие долголетие, олицетворяющие долгую и здоровую жизнь всех членов семьи (Рис. 1).

Особое внимание следует уделить изображению на арке ворот храма предков Шу Гуаньюй, а именно картине «Шествие победителей на столичных экзаменах», выполненной в технике резьбы по кирпичу (Рис. 3). Это сцена, где члены семейства Шу, получив ученую степень и государственный пост, выдержав императорский экзамен «кэцзюй», совершают торжественный проход по улице родной деревни. На фоне изображена набережная улица древней деревни Пиншань, тем самым перед зрителем предстает истинный облик Хуэйчжоу того времени. Картина состоит из пяти тщательно отшлифованных кирпичных блоков длиной 3,5 метра и высотой 0,4 метра. В центре на лошадях едут чжуаньюань (победители на столичных экзаменах) и два других успешно сдавших императорский экзамен человека, за ними следуют еще четверо, они высоко держат табличку и ударяют в гонг, сообщая членам семьи и односельчанам радостную весть об успешной сдаче императорского экзамена. Изображены люди с веерами,

люди в чиновничьих шапках, старейшина с жезлом и множество жителей деревни, которые наблюдают за происходящим и общаются друг с другом. Также тут есть дети, которые делают картину живой и проникновенной. Движения и позы всех участников происходящего просты, естественны и реалистичны. Сложность узора изображения говорит о высоком уровне благосостояния семьи. Еще на арке ворот вырезано множество изображений Будды, что означает надежду на божественное покровительство и защиту.

В Хуэйчжоу существовали две основные техники резьбы по кирпичу: резьба до обжига и резьба после обжига. Первый вид заключался в том, что изображения объектов непосредственно вырезались на сырой глине. Например, так были выполнены многочисленные Будды на надвратной башне и некоторые мелкие животные на коньках крыши. Однако этот метод имел свои недостатки. Изделие часто повреждалось в процессе сушки и давало усадку в процессе обжига, поэтому количество произведений было невелико. Главная особенность второй техники - резьбы после обжига - заключалась в том, что изображение вырезалось на уже обожженном кирпиче. Этот тип резьбы позволял сделать изображение многослойным и более сложным, к тому же готовое произведение не повреждалось в процессе нанесения узоров. Во времена правления династии Цин в Хуэйчжоу в основном использовалась резьба после обжига кирпича, при этом наибольшее распространение в то время получила горельефная резьба. Ее отличает более высокий и многослойный рельеф с рисунками, в которых элементы переходят из одного в другой. Именно к этому виду резьбы - горельефу - относится резьба по кирпичу на арке ворот храма предков Шу Гуаньюй. На каждом тщательно отшлифованном серо-голубом кирпиче арки несколько слоев изображения, что придает композиции особую изысканность.

Еще один вид применяемой резьбы - ажурная резьба, в основе которой лежит рельефная резьба с более выраженным объемным эффектом. На четвертом ярусе арки ворот храма предков Шу Гуаньюй можно увидеть композиции, выполненные с помощью данного типа резьбы - изображения народного танца львов и гортензий. Мастера резьбы по кирпичу применяли технику наслоения деталей изображения на близком, среднем и дальнем расстоянии для создания естественного пространственного восприятия. Использование перекрывающихся, наслаивающихся, полых и сплошных элементов позволяло придать резному изображению на серо-голубых кирпичах толщиной 5 см трехмерный эффект.

В середине правления династии Мин в Хуэйчжоу значительное развитие получили полиграфия и печать по дереву, поэтому именно в тот период была создана серия классических произведений этих ремесел и промыслов. Печать по дереву оказала большое влияние на технологию хуэйчжоуской резьбы, главными особенностями которой стали высокое мастерство и превосходная техника использования форм и линий. Две фразы хорошо описывают хуэйчжоускую резьбу: «... у мастера на лезвии ножа как будто вырастают глаза, а в пальцы его - вселяются духи», «...линии [картины] тонкие и изящные, будто живые» [Юй Хунли, 2000, 35]. Большинство произведений хуэйчжоуской резьбы по кирпичу выполнены в технике рельефной резьбы, а именно ажурной резьбы и круглой скульптуры. Эти техники отличаются сложностью и тонкостью исполнения, особым пространственным восприятием и взаимодействием света с тенью. Эскизы традиционных китайских скульптур обычно представляют собой контурные рисунки или гравюры, а формы скульптур полностью подчиняются правилам традиционной китайской живописи. В отличие от западной живописи, где художники использовали длиннофокусную перспективу с последующим воспроизведением реального объекта, скульптуры в Хуэйчжоу изготавливались с помощью техники рассеянной перспективы, широко применяемой в традиционной китайской живописи. Например, пропорции гор, рек, деревьев,

людей не соответствовали друг другу, люди были крупнее гор, так как статус персонажа определял его размер на картине. Линии фигур, вырезанных на кирпиче, напоминали контурные рисунки традиционной китайской живописи; их детали были лаконичны, точны и выразительны, многочисленные сочетания линий создавали объекты, через которые передавались субъективные эмоции и эстетическое удовольствие.

Содержание резной картины фокусируется на демонстрации объемной перспективы и ступенчатого изображения пространства, что дает зрителям ощущение погружения. Для того чтобы, вырезать на кирпичах толщиной около 5 см такое количество объектов, мастера резьбы по кирпичу применяли технику наслоения для придания монолитному изображению максимальной простоты и объема. В хуэйчжоуской резьбе по кирпичу широко применялся метод нанесения узоров путем наслоения деталей изображения. Используя этот метод, можно было получить эффект объемного изображения такого же, как на традиционных китайских пейзажных картинах. Четкое размещение объектов на ближнем, среднем и дальнем расстояниях применялось для имитации реального расположения объектов. В соответствии со структурой произведения предметы на нем давили друг на друга, вклинивались друг в друга, либо лишь слегка соприкасались, за счет этого изображению придавался максимально возможный для данной глубины материала объем.

Узоры в виде резьбы по кирпичу на арке ворот храма предков Шу Гуаньюй располагались горизонтально. Конструкция арки включала пять хорошо различимых как с ближнего, так и дальнего ракурса уровней. Изображения людей, животных, растений, домов, гор, каменных мостов и других объектов нагромождались друг на друга, располагались скученно, не взирая на разницу высот, однако при этом размещение всех объектов было строго упорядочено и четко рассчитано. Благодаря способу наслоения объектов достигался эффект расширения пространства вперед и назад, вверх и вниз, влево и вправо. Техника наслоения при резьбе позволяла с особой реалистичностью изображать персонажи, сцены и предметы, делала картину насыщенной и создавала необычайное трехмерное ощущение. Такой 3D-эффект, получаемый наслоением объектов, делал вырезанные изображения на кирпиче свободными, но не беспорядочными, плотными, но не скученными. В многослойном изображении одновременно сочетались пустота и наполненность, ощущение нарастания и пространственной глубины, благодаря чему увеличивалось художественное воздействие.

## Заключение

Арка ворот храма предков Шу Гуаньюй в Хуэйчжоу - это редчайшее произведение резьбы по кирпичу. Это квинтэссенция эстетического и культурного опыта жителей Хуэйчжоу. Мастера Хуэйчжоу с помощью резьбы выражали собственное видение окружающего мира, создавая уникальные произведения декоративного искусства. Именно поэтому эти глубокие по содержанию и прекрасные с эстетической точки зрения вырезанные картины являются олицетворением сути многовекового скульптурного искусства Хуэйчжоу и имеют чрезвычайно высокую художественную ценность. Резьба по кирпичу на арке ворот храма предков Шу Гуаньюй не только является ярким образцом древней народной культуры Хуэйчжоу, но и демонстрирует уникальные творческие способности местных мастеров. Жители Хуэйчжоу были убеждены, что получение ученой степени и государственного поста - это почет для всей семьи. Такие сюжеты, как чествования членов семьи, получивших ученую степень и государственный пост, широко использовались для резьбы в архитектурных скульптурах

Хуэйчжоу. Они являются отражением культуры и наглядным пособием семейного воспитания и образования в Хуэйчжоу.

### Библиография

1. Фэн Чун Ли цзи (Книга обрядов). Интерпретация главных идей. Чанъаньский научный журнал. Философия и естественные науки. 2016, №1. С. 10-11.
2. Дин На Исследование форм и конструкций храма предков Пиншань. Журнал Аньхойского архитектурного университета, 2015, № 4. С. 80-84.
3. Ху Иминь Род Синь Ань Мин Чжи. Издательство Хуаншань, 2007. 604 с.
4. Юй Хунли Архитектурная резьба Хуэйчжоу в Китае. Пекин: Издательство Культура и искусство, 2000. 325 с.
5. У Сяньшэн Новая теория обучения рисованию. Издательство просвещения Аньхой: Хэфэй, 1991. 200 с.
6. Ван Ичуань, Ма Ляньцин Интерпретация орнамента резьбы на примере узора арки ворот храма предков Шу Гуаньюй в Хуэйчжоу. Художественное оформление, 2016, № 11. С. 80-95.
7. Zhang X., Li Y., Bi Z. On the structural elements features of ancestral temple in Huizhou //IOP Conference Series: Earth and Environmental Science. – IOP Publishing, 2021. – Т. 760. – №. 1. – С. 012027.
8. Liu Q. Ritual Architecture, Sacrificial Vessels, and Characters //A History of Un-fractured Chinese Civilization in Archaeological Interpretation. – Singapore : Springer Nature Singapore, 2023. – С. 459-528.
9. Yang G. The temporal spirit, expressiveness and nationality of contemporary Chinese painting //Linguistics and Culture Review. – 2021. – Т. 5. – №. S2. – С. 472-486.
10. Murray J. K. The aura of Confucius: relics and representations of the Sage at the Kongzhai Shrine in Shanghai. – Cambridge University Press, 2021.

## Cultural and Artistic Features of the Shu Guangyu Ancestral Temple Gate Brick Carving in Huizhou

**Yang Tao**

Postgraduate,  
Siberian State Institute of Arts,  
660049, 22, Lenina str., Krasnoyarsk, Russian Federation;  
e-mail: 287721811@qq.com

**Svetlana A. Mitsova**

Doctor of Cultural Studies, Professor,  
Siberian State Institute of Arts,  
660049, 22, Lenina str., Krasnoyarsk, Russian Federation;  
e-mail: mitasvet@mail.ru

### Abstract

The design of the arch of the Shu Guangyu ancestral temple gate with artistic brick carvings in Pingshan, Huizhou District, is a classic example of traditional decoration characteristic of Huizhou architecture. On the gate arch, the scene of the procession of the winners at the capital's exams and the scene of folk festivals with the participation of scientists and writers are depicted with the help of artistic brick carvings. Traditional patterns and ornaments, symbolizing good omens are also carved on the facade. The use of various types of traditional Chinese patterns, linear perspectives, cross-layering techniques and diffuse perspective have added a special artistic expressiveness to

Huizhou brick carving. With the help of such carvings, not only motivating scenes from the daily life of the Huizhou people are depicted, they are also endowed with educational and enlightenment functions, consolidating the traditions of Confucian culture.

### For citation

Yang Tao, Mitasova S.A. (2024) Kulturno-khudozhestvennye osobennosti rez'by po kirpichu vorot khrama predkov Shu Guan'yui v Khueichzhou [Cultural and Artistic Features of the Shu Guangyu Ancestral Temple Gate Brick Carving in Huizhou]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 154-162. DOI: 10.34670/AR.2024.63.24.020

### Keywords

Shu Guangyu ancestral temple, artistic brick carving, Huizhou

### Reference

1. Fjen Chun (2016) *Li czi* (Kniga obrjadov) [*Li ji (The Book of Rites)*] Interpretacija glavnih idej. Chan'an'skij nauchnyj zhurnal. *Filosofija i estestvennye nauki*. №1. p. 10-11.
2. Din Na (2015) Issledovanie form i konstrukcij hrama predkov Pinshan' [A study of the shapes and structures of the *Pingshan Ancestral Temple*]. *Zhurnal An'hojskogo arhitekturnogo universiteta*. № 4. p. 80-84.
3. Hu Inin' (2007) *Rod Sin' An' Min Chzhi* [*The family of Xin An Ming Zhi*]. Izdatel'stvo Huanshan'. 604 p.
4. Juj Hunli (2000) *Arhitekturnaja rez'ba Hujejchzhou v Kitae* [*Huizhou Architectural Carving in China*] Pekin: Izdatel'stvo Kul'tura i iskusstvo. 325 p.
5. U Sjan'shjen (1991) *Novaja teorija obuchenija risovaniju* [*A new theory of learning to draw*]. Izdatel'stvo prosveshhenija An'hoja: Hjefej. 200 p.
6. Van Ichuan', Ma Ljan'czin (2016) Interpretacija ornamenta rez'by na primere uzora arki vorot hrama predkov Shu Guan#juj v Hujejchzhou [*Interpretation of the carving ornament on the example of the arch gate pattern of the temple of the ancestors of Shu Guangyu in Huizhou*]. *Hudozhestvennoe oformlenie*, 2016, № 11. p. 80-95.
7. Zhang, X., Li, Y., & Bi, Z. (2021, April). On the structural elements features of ancestral temple in Huizhou. In *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science* (Vol. 760, No. 1, p. 012027). IOP Publishing.
8. Liu, Q. (2023). *Ritual Architecture, Sacrificial Vessels, and Characters*. In *A History of Un-fractured Chinese Civilization in Archaeological Interpretation* (pp. 459-528). Singapore: Springer Nature Singapore.
9. Yang, G. (2021). The temporal spirit, expressiveness and nationality of contemporary Chinese painting. *Linguistics and Culture Review*, 5(S2), 472-486.
10. Murray, J. K. (2021). *The aura of Confucius: relics and representations of the Sage at the Kongzhai Shrine in Shanghai*. Cambridge University Press.



УДК 008.+398

DOI: 10.34670/AR.2024.16.19.022

**Текст поздравления в системе китайской традиционной культуры: аспекты межкультурной коммуникации****Камедина Людмила Васильевна**

Доктор культурологии, доцент,  
профессор кафедры литературы,  
Забайкальский государственный университет,  
672039, Российская Федерация, Чита, ул. Александро-Заводская, 30;  
e-mail: kamedinal@mail.ru

**Панина Мария Евгеньевна**

Преподаватель кафедры иностранных языков и культуры,  
Российский государственный социальный университет,  
129226, Российская Федерация, Москва, ул. Вильгельма Пика, 4;  
e-mail: marikit0@inbox.ru

**Аннотация**

Статья посвящена исследованию роли текста поздравления в системе китайской традиционной культуры в контексте культурного диалога и выявлению парадоксов проекта нового культурного пути Китая с глобальными идеями для межкультурной коммуникации. Авторы делают вывод о том, что с помощью чэньюй определяется специфика главного праздника китайцев – китайского Нового года, выявляются ценности, смыслы, мечты народа, которые передаются из поколения в поколение и распространяются по всему миру. Новизна исследования определяется выявлением содержательно-смысловых противоречий понятий культурного диалога и межкультурной коммуникации с привлечением итогов авторской систематизации современных текстовых материалов. В качестве методологии исследования выбраны социокультурный, сравнительно-типологический, аксиологический подходы, которые помогают определить традиционные ценности китайского народа в чэньюй и идеях нового проекта Китая для мира, разработанного XIX съездом Коммунистической партии КНР в 2017 г. и постоянно обновляющемся. Авторы статьи подводят к выводу о том, что чэньюй становятся частью государственной политики – китайской мечты, с которой страна вступает в межкультурную коммуникацию с миром, однако возможности диалога культур будут весьма ограничены.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Камедина Л.В., Панина М.Е. Текст поздравления в системе китайской традиционной культуры: аспекты межкультурной коммуникации // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 163-173. DOI: 10.34670/AR.2024.16.19.022

**Ключевые слова**

Чэньюй, традиционная культура, диалог культур, межкультурная коммуникация, китайский новый год, ценности.

## Введение

Актуальность исследования состоит в попытке разобраться в противоречиях между репрезентацией смыслов древней традиционной китайской культуры для китайского народа, с одной стороны, и трансформацией культурного пути для коммуникации с окружающим миром, с другой стороны. Актуализируется и вопрос свободного выбора Китая между культурным диалогом и межкультурной коммуникацией в пользу последней. Остаётся актуальным и российско-китайский диалог в аспекте сохранения материальной и нематериальной культуры китайцами в России и потомков русских в Китае.

В исследовании используются материалы праздничных поздравительных посланий чэньюй и послание Си Цзиньпина китайскому народу и всему миру в мае 2017 г. в связи с проектом «Новый шёлковый путь». Исследование опирается на теоретические работы учёных, закрепивших понятия «культурного диалога» и «межкультурной коммуникации». В работе используются также разработки последних лет по проблемам практического использования материальной и нематериальной культуры китайцами.

Цель исследования состоит в выявлении противоречий между смыслами текстовых праздничных посланиями китайцев друг другу и новым государственным проектом «один пояс и один путь», представленных как основание традиционных ценностей китайской цивилизации.

## Материалы и методы

Праздничная культура каждой страны уникальна. В ней отражены ценности народа. Праздники – способ проявления такой традиционной культуры у всех народов: «A number of issues are associated with this perception of the tradition as focused upon social-humanistic and ethical concerns» [Rodney? 2005]. Календарный обрядово-праздничный цикл китайской культуры формировался на протяжении многих тысячелетий. Для народа праздник – это вступление в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия. Праздник объединяет народ, создаёт особое настроение и способствует сохранению и передаче традиций из поколения в поколение. Праздники многофункциональны: в них присутствует торжественность, они играют коммуникативную роль, выполняют нравственно-воспитательную функцию. В любом китайском празднике народ ощущает себя свободным: «Backboned by a 5000-year-old civilization, ancient China used to lead the world with its brilliant culture. But in several hundreds of years before the middle of the twentieth century, China has lagged behind modern civilization and tasted the bitterness of humiliation and hardship» [Deshun, 2016]. В представлении китайцев праздник служит своеобразным способом изменения повседневной жизни. Приближение праздника несёт надежду, ожидание нового, лучшего. Во время праздника китайцы отключаются от негативных эмоций, наслаждаются жизнью, веселятся, играют, шутят. Ценностью китайского праздника является групповое общение.

Семейные праздники в современном Китае отеснили традиционные религиозные и даже государственные праздники на второй план. После образования КНР в 1949 г. сформировалась новая система китайских праздников, что потребовало изменений в жизни китайского общества и даже трансформации времени проведения праздника, например, китайского Нового года или Праздника Весны в традиционной китайской культуре: «In modern society, traditional culture is undoubtedly part of the heritage of history. Traditional Chinese culture, then, can be traced far back to the time before century. Though a complexity and pluralism, traditional Chinese culture seems to

have already formed its core theory by developing and embracing gradually many cultural branches» [Liangzhang, 2011]. В древние времена сложились такие праздники, ставшие семейными, как Праздник Весны, Праздник Фонарей, Праздник Середины осени. Праздники представляют собой целые циклы времени и состоят из обычаев, ритуалов, развлечений. Китайские праздники связаны со сменой сезонов года и исчисляются по лунному календарю. К.А. Соляян распределяет китайские праздники на следующие группы [Соляян, 2009]:

- *народные*: 新年/ 春节 Xīnnián/ Chūnjié – Новый год/ Праздник Весны; 15 сентября по лунному календарю – 中秋节 Zhōngqiūjié – Праздник Середины осени; 15 день по лунному календарю с начала года – 元宵节 Yuánxiāojié – Праздник Фонарей; 7 июля по лунному календарю – 七夕节 Qīxījié – китайский День влюбленных;
- *религиозные*: 5 мая по лунному календарю – 端午节 Duānwǔjié – Праздник Драконьих Лодок; 5 или 4 апреля – 清明节 Qīngmíngjié – День поминовения усопших; 9 сентября по лунному календарю – 重阳节 Chóngyángjié – Праздник двойной девятки; 12 марта по лунному календарю – 植树节 Zhíshùjié – Праздник лесопосадок;
- *профессиональные*: 10 сентября по лунному календарю – 教师节 Jiàoshījié – День учителя; второе воскресенье мая – 母亲节 Mǔqīnjié – День матери; 4 мая по лунному календарю – 青年节 Qīngniánjié – Праздник молодёжи;
- *государственные*: 1 января – 元旦 Yuándàn – первый день нового года; 1 июля – 中国共产党成为纪念日 Zhōngguó gòngchǎndǎngchéngwéijìniànrì – День образования Коммунистической партии Китая; 1 августа – 建军节 Jiànjūnjié – День Народно-освободительной армии Китая; 1 октября – 国庆节 Guóqìngjié – Национальный праздник.

Не стоит забывать и о международных праздниках, которые отмечаются во всём мире, это такие праздники, как 8 марта – 国际妇女节 Guójì fùnǚjié – Международный женский день; 1 мая – 国际劳动节 Guójì láodòngjié – Международный день труда; 1 июня – 国际儿童节 Guójì értóngjié – Международный день защиты детей; 25 декабря – 圣诞节 Shèngdànjié – Рождество, которое китайцы причисляют к разряду международных праздников.

Самым главным праздником Китая является 春节 Chūnjié – китайский Новый год или Праздник Весны. Дата праздника не фиксированная, она устанавливается лунным календарём. Сам праздник длится в течение пятнадцати дней. За несколько дней до праздника все члены семьи едут к себе домой, закупают новые вещи, одежду. На дверях дома наклеивают парные надписи, а на окна приклеивают вырезки из красной бумаги. В ночь встречи Праздника Весны семьи взрывают петарды, фейверки, хлопушки для изгнания злых духов, отдают дань предкам, встречают Новый год за круглым столом. В последующие дни семьи навещают своих друзей, дарят подарки (детям дарят деньги в красных конвертах) и поздравляют друг друга. На последний пятнадцатый день праздника, который носит название Праздника фонарей – 元宵节 Yuánxiāojié, вывешивают пару красных фонарей перед порогом дома, едят варёные круглые

сладкие шарики с кунжутной начинкой – юаньсяо.

Текстовые поздравления – часть любого праздника. Отражением традиционной культуры праздника китайского Нового года через язык будут новогодние поздравления. Л.В. Бутыльская рассматривает поздравление как своеобразный закодированный текст, состоящий из элементов разнообразных знаковых систем, которые выполняют кумулятивную (накопительную функцию) в трансляции культуры и потому выступают в качестве кодов культуры [Бутыльская, 2009]. Текст поздравления составляется согласно принятой знаковой системе. В языке появляются национально-маркированные единицы, которые подчёркивают характер народа, его мировидение. В состав китайских поздравлений входят реалии, чэньюй, символы, эпитеты, особый смысл числительных.

Чэньюй, по мнению Чэнь Шуан, являются устойчивыми лексико-фразеологическими единицами современного китайского языка, которые в краткой форме четырехсложных (в основном) ритмических словосочетаний и предложений ярко, живо и выразительно отображают различные понятия реальной действительности китайского народа [Chinese congratulatory words (на китайском), www...]. Чэньюй представляют сочетания слов, которые сохраняются в языковой памяти народа, поскольку являются языковым воплощением мышления народа, следовательно, и проявлением традиционной культуры. А.Л. Семенас подчёркивает: «Поскольку фразеологизм содержит в своей семантике национально-культурный компонент, он имеет страноведческую ценность» [Семенас, 2007, с. 113]. Чэньюй характеризуются ярко выраженной культурологической и лингвистической спецификой, это выделяет их из общего ряда словарного запаса китайцев. Новогодние поздравительные тексты обязательно содержат чэньюй, они выступают в роли хранителей культурных ценностей, традиций, нравственных устоев всего народа Китая, а также играют роль проводников из прошлого в настоящее, отмечает Чэнь Шуан [Чэнь Шуан, 2013].

Чэньюй появились в древности и сохранили свою форму до наших дней, их лингвистическая специфика характеризуется культурологической маркированностью [Семенас, 2007, с. 114]. Чэньюй любят все китайцы, так как отличительная черта китайского языка – его лаконичность. С помощью чэньюй китайцы кратко и точно выражают свои мысли, тем самым не только украшают свою речь прекрасным выражением, но и показывают степень своей образованности.

## Результаты

В рамках данной работы чэньюй в поздравительных текстах рассматриваются как концептуально-значимые единицы, поскольку в их структуре отражено умение китайцев «с помощью наименьшего количества иероглифов выразить особое содержание», пишут в своих работах Г.Д. Ахметова и О.Л. Абросимова [Ахметова, 2013, с. 44]. В чэньюй китаец осмысливает окружающую действительность. А.Н. Хавдок пишет: «Результатом взаимодействия человека с внешним миром являются его представления о различных сторонах окружающей действительности, которые отражены в языке и которые создают единую для всего народа систему взглядов и философию нации» [Хавдок, 2010, с. 8]. Ценностная картина мира китайца отражает его менталитет и находит языковое воплощение в китайских новогодних поздравлениях в виде чэньюй. М.А. Хакуй, рассматривающий ментальность как «совокупность духовных установок индивида или какой-либо социальной группы, которая обуславливает мировосприятие, чувства и мысли, поведение и ценности», позволяет через чэньюй китайских поздравлений выявить систему ценностей китайского народа [Хакуй, 2009, с. 163-166]. Поскольку в поздравлениях люди всегда желают выразить то, что желают, то по чэньюй можно

определить народную китайскую мечту, которая не меняется на протяжении тысячелетий.

Для анализа было взято более 50 китайских новогодних поздравлений, в которых присутствуют чэньюй. Для того, чтобы наглядно показать систему ценностей китайцев, целесообразно распределить все чэньюй на группы. Известно, что концептуально-значимые единицы «счастье», «радость», «удача», «богатство», «семья» существуют во всех культурах. Данные концептуально-значимые единицы удалось выделить из чэньюй китайских новогодних поздравлений, все они отражают китайскую мечту.

1) Для китайцев счастье является личным идеальным внешним или внутренним удовлетворением. По мнению А.А. Козлова, У.В. Хоречко, стремление к счастью в Китае – общее чаяние народа; счастье личное зависит от счастья коллективного, и заключается оно не только в удовольствии, но в труде и творчестве [Презентация китайского перевода книги Патриарха Кирилла. Китайское Подворье Патриарха Московского и всея Руси: Новости, www..., с. 78].]. Следует отметить, что большое количество чэньюй в китайском поздравительном тексте содержат концептуально-значимую единицу «счастье», например:

祝你马年一而再，再而三，事事如意，五福临门，六六大顺，七彩生活，八面玲珑，久盛不衰，十全十美，百年好合！新年之初，万贯家财，慢慢享用，以上祝福有效期一生 [18] (Желаю тебе в год лошади постоянно во всём удачи; абсолютного счастья; всего самого лучшего; жизнь, чтобы пестрела семью цветами; хорошо устроиться в жизни; постоянно развиваться и не останавливаться; долгого и счастливого брака до 100 лет! В начале нового года желаю богатства; разумного использования богатства; счастья на протяжении всей жизни!). 五福临门 wǔfú línmén (досл.) – «пять счастье»: долголетия, богатства, спокойствия, добродетели и кончины в преклонные годы у дверей; «желаю абсолютного счастья». Китайцы очень трепетно относятся к порогу своего дома, они считают: если двери ничем не защищены (амулетами, парными надписями), то в дом непременно войдут злые духи, и случится беда. В чэньюй «счастье» представлено в количестве «пять» и счастье находится прямо на пороге дома.

2) Китайцы очень улыбкавая и жизнерадостная нация, поэтому важной культурно-значимой единицей в китайском новогоднем поздравлении является группа чэньюев, которая отражает концептуально-значимую единицу «радость», например: 过年好，美食吃个饱，朋友挨个找，没事到处跑，遇人就问好，新年就是好，整天哈哈笑，健康快乐好，皱纹全没了，开心没烦恼，马年乐道 [Chinese congratulatory words, www...] (С новым годом, желаю наесться вдоволь, чтобы друзья были всегда рядом, чтобы везде и во всем везло, чтобы встречались на пути хорошие люди; новый год – хорошее время, желаю радости, хорошего здоровья, поменьше морщин на лице, радости; и чтобы ничего не раздражало, пусть год лошади промчится безмятежно!). 整天哈哈笑 zhěngtiānhāxiào (досл.) – весь день смеяться и шутить; «желаю радости». «Радость» в представлении китайцев ассоциируется со смехом, который должен продолжаться весь день.

3) В Китае «удача» несёт в себе первичный смысл «успешность», вторичный – «вмешательство высшей силы». Китайцы ожидают, что им повезёт, поэтому в тексте новогоднего поздравления представлен чэньюй, обозначающий концептуально-значимую единицу «удача»: 春节到，送温暖，我把祝福连一连，愿你好运连连财气多，福气连连幸运多，喜气连连顺心多，快乐连连欢乐多，祝福连连友谊多，信息越来越多，新年快乐！ [Chinese congratulatory words, www...] (Новый год настал, принёс теплоту; я желаю много счастья, желаю

тебе удачи во всех начинаниях, чтобы счастья и везения было много; на душе было бы всегда хорошо; радость непрерывно шла рядом с ещё большей радостью; желаю тебе ещё большей дружбы; новостей хороших, чем дальше, тем больше; с новым годом!). 好运连连 hǎoyùn liánlián (досл.) – хорошая удача рядом; «желаю удачи во всех начинаниях». Китайцы – нация, которая старается всё делать неторопливо и размерено, поэтому чэньюи отражает мысль, что удача не должна приходить сразу, а входить постепенно в жизнь.

4) Удача в жизни китайцев должна быть во всём, в том числе и в финансах, поэтому следующей концептуально-значимой единицей, которая представлена чэньюй в поздравительных текстах является «богатство». Богатство китайцы видят в большом количестве денег, которые никогда не должны кончаться, например: 一年一度, 新春伊始, 短信传情特恭祝: 大财小财意外财, 财源滚滚来; 官运财运桃花运, 运运总亨通; 亲人爱人和友人, 人人都平安。马年快乐, 万事如意! [Chinese congratulatory words, www...] (В начале весны традиционно желаю богатства, да побольше; делать большие деньги; карьерного роста и любви; пусть всё будет хорошо у близких людей; чтобы у родных и друзей, всех людей всё было спокойно. С годом лошади! Желаю исполнения желаний во всех ваших делах!). 财源滚滚 cáiyuán gǔngǔn (досл.) – источник богатства бурлит, «делать большие деньги». «Богатство» китайцы представляют как источник бесконечного количества денег.

5) В Китае к семье особое отношение. На праздники все члены семьи должны собраться вместе, сесть за стол и образовать круг, который свидетельствует о том, что в Китае вся семья собралась. Пятой концептуально-значимой единицей будет выступать «семья», например: 张灯结彩闹新春, 合家团圆享天伦。天地一派幸福景, 愿友春节好心情。吉祥如意身旁绕, 爱情事业皆欢笑。愿你春节快乐! [Chinese congratulatory words, www...] (Новый год окрасил всё разноцветными красками и весельем; по законам неба вся семья собралась вместе. Пусть весь мир пестрит счастьем; желаю друзьям в Праздник весны хорошего настроения. Чтобы счастье и исполнение желаний окружили тебя; любовь и улыбка не покидали тебя. С новым годом! 合家团圆 héjiā tuányuán (досл.) – каждая семья в тесном семейном кругу, «вся семья соберётся вместе». Семья в представлении китайцев – это родные люди, которые всегда должны быть вместе, поэтому в чэньюй ярко выражено то, что вся семья должна присутствовать на семейном ужине в канун Праздника Весны.

6) Характерной для традиционной культуры китайцев является концептуально-значимая единица, которая присутствует в чэньюях китайских новогодних поздравлений – «спокойствие». Китайцы живут в гармонии с собой и окружающим миром. «Спокойствие» представляет для всего китайского народа особую восточную ценность, например: 蹦蹦跳跳马年到, 吉祥如意好运来, 万事顺利身体健, 平安喜事多, 财源滚滚乐翻天, 祝君新年快乐, 幸福开心, 年年有福, 岁岁平安! [Chinese congratulatory words, www...] (Примчался год лошади вприпрыжку, принес счастья и исполнения желаний во всём; успеха во всём и здоровья; побольше спокойствия в делах; большого достатка; желаю в этом году веселья, радости, счастья на все года, спокойствия на все лета!). (岁岁平安 suìsuì píng'ān (досл.) – все года спокойные, «спокойствия на все года». Отличительной чертой китайского поздравления являются чэньюй, в которых присутствует пожелания спокойствия на много лет. Ментальность китайца – это спокойно воспринимать действительность и не нервничать.

Чэньюй вносят национальный колорит в китайские новогодние поздравления, передают

национально-культурное своеобразие языкового сознания, характеризуют ценности китайцев и их мечту. Казалось бы, маленький по объёму текст, может так много рассказать о народе. Из чэньюй китайский народ составил себе программу для счастливой жизни.

### Обсуждение

Если народная мечта китайцев запечатлена в чэньюй, то государственная мечта определена выступлениями лидера Китайской коммунистической партии Си Цзиньпина, который охарактеризовал гуманитарное направление партии как «взаимное соединение людских сердец», а о проекте «Новый шёлковый путь» он сказал, что «в ходе обменов расстояние между сердцами стало ближе» [Презентация китайского перевода книги Патриарха Кирилла. Китайское Подворье Патриарха Московского и всея Руси: Новост, www..., с. 3]. По мнению А.В. Ломанова, говоря о гуманитарном пути, Си Цзиньпин имеет в виду взаимодействие культур, религий мира под цивилизационным руководством Китая [Ломанов, 1992, с. 3]. В данном ракурсе вскрывается дуализм понимания культурного диалога и межкультурной коммуникации как фактора межцивилизационного взаимодействия.

В культурном сотрудничестве Китай предлагает опереться на китайскую культуру, чтобы добиться от иностранцев согласия с китайской идеей совместного пользования результатами развития [Ломанов, 1992, с. 5]. А.В. Ломанов пишет о китайской мечте распространить «культурное влияние с опорой на экономические рычаги при поддержке государства» [Лотман, 1992, с. 6]. Китай продвигает свою «культуру и её ценности в комплекте с политическими идеями» и стремится влиять на другие страны, замечает Ломанов [Лотман, 1992, с. 6]. Китайцы хотят снять культурные непонимания. Гао Имэй из Ляонинского института внешней торговли и её соратники, по выражению Ломанова, вырабатывают стратегию «феномена культурного непонимания» [Лотман, 1992, с. 7]. В культурный оборот «запущен» Конфуций и его фразеологическая мудрость. Следовательно, весь мир должен следовать культуре Конфуция, чтобы договориться. Си Цзиньпин предложил новую схему из 5 компонентов: путь мира – путь процветания – путь открытости – путь инновации – путь цивилизации [Лотман, 1992, с. 2]. Конфуцианская этика и практика Институтов Конфуция – это культура «благородного мужа», которая включает самосовершенствование, гармонию в семье и государстве, честность, «единство без унификации», взаимодействие на основе близости, искренности, благодеяния, инклюзивности. Культура «благородного мужа», делает вывод Ломанов, совмещается в китайской мечте с идеями социализма и современными технологиями [Лотман, 1992, с. 8]. Ломанов пишет о том, что Китай создал у себя сеть Институтов Конфуция и пытается распространить эту практику на другие страны, чтобы эти Институты оказывали влияние на местные элиты и распространяли бы китайскую культуру в своих странах [Лотман, 1992, с. 9-10].

Как результат, с одной стороны, китайский народ осуществляет свою мечту репрезентацией смыслов древней народной китайской культуры чэньюй, которая сводится к семейному благополучию и бытовым радостям, и может быть соотнесена с понятием культурного диалога, предполагающего взаимное обогащение, обмен культурными ценностями, а с государственной стороны, происходит трансформация культурного пути Китая для осуществления влияния на мир философско-этическими идеями Конфуция, соотносимыми с межкультурной коммуникацией на уровне информационного воздействия. Как следствие, гуманистические идеи Конфуция и китайского социализма, презентуемого для всего мира, не приведут к культурному диалогу, который предполагает уникальность каждого партнёра, равенство друг

другу, взаимодействие и взаимопонимание. Культурный диалог – это самопознание, самоутверждение, все участники существуют друг в друге на паритетных началах ценностных приоритетов своих культур. По мысли М.М. Бахтина, культурный диалог направлен к Другому, и в процессе взаимодействия культур складывается понимание, идёт поиск общего контекста, нужных акцентов и чувств [Бахтин, 1972, с. 20-21]. Культурный диалог – это не диалог разных мнений, не обмен информацией, а общение в культуре. Не случайно Ю.М. Лотман предлагал в культурном диалоге интериоризировать образ другой культуры внутри своей, иначе диалога не получится, поскольку в культурном диалоге обе стороны должны быть активны, говорить на одном языке. [Лотман, 1992, с. 19]. Культурный диалог между странами способствует духовному единению и консолидации стран. Д.С. Лихачёв подчёркивал, что культура не может развиваться обособленно, каждая культура обогащается за счёт других культур. Диалог необходим любой культуре для осознания своей уникальности и как условие самосохранения народа [Лихачев, 1992]. Культурный диалог помогает предотвратить взаимную нетерпимость и агрессию в межнациональных отношениях государств.

«Культурный пояс» Конфуция, который предлагается Китаем для сотрудничества, является «мягкой силой» и твёрдой опорой в культурном соперничестве Китая с другими государствами. На этом пути Китаю приходится отказываться от культурного диалога в пользу межкультурной коммуникации, которая есть информационный обмен некими представлениями, установками, настроениями, смыслами с целью воздействия на социокультурные процессы внутри страны или между народами. При коммуникации предполагается активно-пассивная установка, когда один говорит, а другой только слушает, без высказывания своего отношения к услышанному тексту. В культурном диалоге народы идут навстречу друг другу. Государственный выбор Китая между культурным диалогом и межкультурной коммуникацией осуществляется в пользу последней.

Остаются проблемы в российско-китайском диалоге по сохранению материальной и нематериальной культуры китайцами в России и потомков русских в Китае. О трудностях охраны нематериального культурного наследия албазинцев, потомков русских казаков в Китае, пишут китайские и российские учёные [Ли Пин, Юйшин, Арзуманов, 2021, с. 177-192]. Они затрагивают и проблему сохранения праздничной культуры.

Россия поддерживает межкультурные и межконфессиональные отношения с китайцами, проживающими в Российской Федерации. Десять лет назад в Москве было создано Китайское Патриаршее подворье при храме Святителя Николая. В сентябре 2021 года на подворье состоялось несколько праздников для китайских прихожан: Праздник Середины осени, который широко празднуется в Китае, Начало учебного года и День рождения Конфуция. Если первые два праздника традиционно свелись к гастрономическому торжеству – чаепитию, поеданию сладостей и поздравлениям, то День рождения Конфуция был ознаменован большим мероприятием, организованным совместно с Институтом Конфуция Российского государственного гуманитарного университета. На празднике присутствовало около 80 человек, среди которых были священники храма, преподаватели и студенты Института, а также русские и китайские прихожане церкви Святителя Николая. Преподаватели Института Конфуция кратко рассказали о роли Конфуция в культуре современного Китая, положениях его мировоззрения, общих с православным учением [Презентация китайского перевода книги Патриарха Кирилла. Китайское Подворье Патриарха Московского и всея Руси: Новости, [www...](http://www...)].



## Заключение

Таким образом, китайцы через свою праздничную мечту и чэньюи пытаются установить культурный диалог не только внутри своей страны, но и за её пределами. Вместе с тем, китайский праздник, постепенно утрачивая свою духовную ценность, приобретает государственную направленность, а государственная мечта Китая в условиях глобализации – превратить этические высказывания учителя Конфуция в глобальные идеи для всего мира. На этом великодержавном пути культурный диалог вряд ли получится, а останется только межкультурная коммуникация как вид деятельности имперского руководства.

## Библиография

1. Ахметова Г.Д., Абросимова О.Л. Преподавание русского языка как иностранного в условиях многоуровневого образования: коллективная монография. – СПб.: Златоуст, 2013. – 64 с.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
3. Бутыльская Л.В. Культурная и структурно-семантическая специфика китайского поздравления. – Иркутск: Вестник ИГЛУ, 2009. – 100 с.
4. Deshun Li On Chinese Culture. Heilongjiang Education Press and Springer Science +Business Media Singapore, 2016.
5. Презентация китайского перевода книги Патриарха Кирилла. Китайское Подворье Патриарха Московского и всея Руси: Новости // Эл. ресурс: <http://st-nicholas.ru/rus/novosti/prezentatsiya-kitaiskogo-perevoda-knigi-patriarha-kirilla.html> (дата выхода: 11.10.2021).
6. Козлов А.А., Хоречко У.В. Счастье в понимании русских и китайцев: отличительные черты. – М.: Молодой ученый, 2015. – 227 с.
7. Liangzhang Ye 中国传统文化 - A Talk on Traditional Chinese Culture. Zhejiang University press, 2011.
8. Ли Пин, М.А. Юйшин, И.А. Арзуманов. К вопросу об охране нематериального культурного наследия (русские частушки) в условиях межкультурной коммуникации на примере городского округа Хулунбуир Автономного района Внутренней Монголии Китая // Концепт: философия, религия, культура. Том 5. – Москва: МГИМО (Университет), 2021, № 3. – С. 177-192.
9. Лихачёв Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. – СПб.: СПбГУП, 2006. – 416 с.
10. Ломанов А.В. Стратегия культурного влияния Китая в проекте «один пояс, один путь» // Эл. ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/strategiya-kulturnogo-vliyaniya-kitaya-v-proekte-odin-poyas-odin-put/viewer> (дата выхода: 13.10.2021). – С. 1-12.
11. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры // Избранные статьи. В 3 т. – Т. 1. – Таллин: «Александра», 1992.
12. Rodney L. Taylor The illustrated Encyclopedia of Confucianism The Rosen Publishing Group, Inc, New York, 2005.
13. Семенов А.Л. Лексика китайского языка. – М.: Восток-запад, 2007. – 284 с.
14. Солоян К.А. Культурная и структурно-семантическая специфика китайского поздравления. – Иркутск: Вестник ИГЛУ, 2009, № 4. – С. 105-113.
15. Хавдок А.Н. Система ценностей как отражение механизма ментальной организации в языке адыгов. – СПб.: Златоуст, 2010. – 300 с.
16. Хакуй М.А. Ментальность в художественном тексте: прагматический аспект. – Майкоп: Вестник АГУ, 2009, № 1. – С. 163-166.
17. Чэнь Шуан. Китайские идиомы как компонент содержания межкультурной компетенции. – Пермь: Вестник Пермского университета, 2013. Вып. 3. – С.69-75.
18. 中国有祝福 (Chinese congratulatory words) // Эл. ресурс: <http://www.yzhufu.com/jierizhufu/chunjie/2016/1021/36904.katori.html>
19. 中国祝贺词语 (Chinese congratulatory words)// Эл. ресурс: <http://www.zhuhueciyu.com/jierizhufu/jieri/2016/1023/30508.katori.html>

---

## **Text of congratulations in the system of Chinese traditional culture: aspects of intercultural communication**

**Lyudmila V. Kamedina**

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor,  
Professor of the Department of Literature,  
Transbaikal State University,  
672039, 30, Aleksandro-Zavodskaya str., Chita, Russian Federation;  
e-mail: kamedinal@mail.ru

**Mariya E. Panina**

Lecturer of the Department of Foreign Languages and Culture,  
Russian State Social University,  
129226, 4, Vil'ge'l'ma Pika str., Moscow, Russian Federation;  
e-mail: marikit0@inbox.ru

### **Abstract**

The article investigates the role of greeting text in the system of Chinese traditional culture in the context of cultural dialogue and reveals the paradoxes of the China's new cultural path project with global ideas for intercultural communication. The authors conclude that Chengyu defines the specificity of the Chinese people's main holiday - the Chinese New Year - and reveals the values, ideas and dreams of the people. They are transmitted from generation to generation and are spread around the world. The novelty of the study is defined by the identification of content and semantic contradictions of the cultural dialogue and intercultural communication concepts, involving the author's systematization of modern textual materials. The socio-cultural, comparative-typological, axiological approaches are chosen as the research methodology, which help to identify traditional values of the Chinese people in congratulatory Chengyu and ideas of the new project of China for the world, developed by the XIX Congress of the Communist Party of China in 2017 and constantly updated. The article concludes that the Chengyu becomes a part of state policy - the Chinese dream, with which the country enters into intercultural communication with the world, but the possibilities of cultural dialogue will be very limited.

### **For citation**

Kamedina L.V., Panina M.E. (2024) Tekst pozdravleniya v sisteme kitaiskoi traditsionnoi kul'tury: aspekty mezhkul'turnoi kommunikatsii [Text of congratulations in the system of Chinese traditional culture: aspects of intercultural communication]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 163-173. DOI: 10.34670/AR.2024.16.19.022

### **Keywords**

Chengyu, traditional culture, cultural dialogue, intercultural communication, Chinese New Year, values.

---

## References

1. Akhmetova G.D., Abrosimova O.L. Teaching Russian as a foreign language in multi-level education: a collective monograph. – St. Petersburg: Zlatoust, 2013. – 64 p.
2. Bakhtin M.M. Problems of Dostoevsky's poetics. – M.: Fiction, 1972. – 470 p.
3. Butylskaya L.V. Cultural and structural-semantic specificity of Chinese congratulations. – Irkutsk: Bulletin of IGLU, 2009. – 100 p.
4. Deshun Li On Chinese Culture. Heilongjiang Education Press and Springer Science +Business Media Singapore, 2016.
5. Chinese Compound of the Patriarch of Moscow and All Rus': News // El. resource: <http://st-nicholas.ru/rus/novosti/prezentatsiya-kitaiskogo-perevoda-knigi-patriarha-kirilla.html> (release date: 11/2021).
6. Kozlov A.A., Khorechko U.V. Happiness as understood by Russians and Chinese: distinctive features. – M.: Young scientist, 2015. – 227 p.
7. Liangzhang Ye 中国传统文化 - A Talk on Traditional Chinese Culture. Zhejiang University press, 2011.
8. Li Ping, M.A. Yuishin, I.A. Arzumanov. On the issue of protecting intangible cultural heritage (Russian ditties) in the conditions of intercultural communication using the example of the Hulunbuir urban district of the Autonomous Region of Inner Mongolia of China // Concept: philosophy, religion, culture. Volume 5. – Moscow: MGIMO (University), 2021, No. 3. – P. 177-192.
9. Likhachev D.S. Selected works on Russian and world culture. – St. Petersburg: SPbGUP, 2006. – 416 p.
10. Lomanov A.V. Strategy of China's cultural influence in the "One Belt, One Road" project // El. resource: <https://cyberleninka.ru/article/n/strategiya-kulturmogo-vliyaniya-kitaya-v-proekte-odin-poyas-odin-put/viewer> (release date: 10/13/2021). – P. 1-12.
11. Lotman Yu.M. Articles on semiotics and typology of culture // Selected articles. In 3 volumes – T. 1. – Tallinn: "Alexandra", 1992.
12. Rodney L. Taylor The illustrated Encyclopedia of Confucianism The Rosen Publishing Group, Inc, New York, 2005.
13. Semenas A.L. Vocabulary of the Chinese language. – M.: Vostok-Zapad, 2007. – 284 p.
14. Soloyan K.A. Cultural and structural-semantic specificity of Chinese congratulations. – Irkutsk: Bulletin of IGLU, 2009, No. 4. – P. 105-113.
15. Khavdok A.N. The system of values as a reflection of the mechanism of mental organization in the Adyghe language. – St. Petersburg: Zlatoust, 2010. – 300 p.
16. Khakui M.A. Mentality in literary text: pragmatic aspect. – Maykop: Bulletin of ASU, 2009, No. 1. – P. 163-166.
17. Chen Shuang. Chinese idioms as a component of the content of intercultural competence. – Perm: Bulletin of Perm University, 2013. Vol. 3. – P.69-75.
18. 中国有祝福 // El. resource: <http://www.yzhufu.com/jierizhufu/chunjie/2016/1021/36904.katori.html>
19. 中国祝贺词语 // El. resource: <http://www.zhzhuceiyu.com/jierizhufu/jieri/2016/1023/30508.katori.html>

УДК 7.01

DOI: 10.34670/AR.2024.68.90.021

## Постмодернистские принципы формообразования contemporary jewelry

**Муштей Надежда Анатольевна**

Кандидат философских наук, доцент,  
Саратовский национальный исследовательский  
государственный университет им. Н.Г. Чернышевского,  
410012, Российская Федерация, Саратов, ул. Астраханская, 83;  
e-mail: lux\_spei@mail.ru

### Аннотация

Проблемам современного ювелирного искусства не уделяется достаточного внимания со стороны исследователей, хотя материальные вещи – это широкий фактологический материал для изучения состояния культуры и эстетического сознания. Материальные вещи являются выразителями смыслов, превалирующих и циркулирующих в культуре, феноменологическими продуктами, транслирующими мировоззренческие особенности эпохи. Сегодня мы видим зарегистрированную исследователями смену эпохи постмодерна на метамодерн. Принципы формообразования сохраняют характерные особенности эпохи постмодерн; это касается и ювелирных украшений, представляющих собой малые пластические формы. Направление современного ювелирного искусства contemporary jewelry заимствует все особенности постмодернистского искусства: ирония, абсурд, цитатность, текучесть, ризоматичность, ацентричность, деконструкция, трансгрессивность, эклектичность, асимметрия. Актуальные украшения являются частью современной модной индустрии, формирующей эстетические взгляды общественности и культуру повседневности после адаптации брендового дизайна в нише масс-маркета. В ситуации постмодерна исчезают строгие границы между прекрасным и безобразным, устанавливается диспропорциональность и подвижность стандартной топологической формы. Отрицание любого догматизма и классических норм ювелирного искусства, деканонизация типичных форм украшений, эстетизированная концептуальность и перформативность определяют контур поиска новых дизайнерских решений, пределы которого ограничены лишь физическими особенностями строения человеческого тела. Новизна работы заключается в выявлении закономерностей в дизайне современных ювелирных украшений и представлении фактологической доказательной базы, подтверждающей реализацию постмодернистских принципов формообразования.

### Для цитирования в научных исследованиях

Муштей Н.А. Постмодернистские принципы формообразования contemporary jewelry // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 174-185. DOI: 10.34670/AR.2024.68.90.021

### Ключевые слова

Contemporary jewelry, дизайн, ювелирные украшения, абсурд, текучесть, ирония, мода, постмодерн.

## Введение

Последние несколько десятилетий можно заметить изменения на рынке ювелирного искусства, особенно в *demi-fine* нише. Высокое ювелирное искусство (*fine jewelry*) следует общей традиции и придерживается классических образцов украшений, несмотря на отдельные модели, отклоняющиеся от данного канона, например, коллекция *Juste un Clou* (фр. «просто гвоздь») ювелирного дома Cartier, все украшения в которой выполнены в форме гвоздя.

Если говорить о широком среднем сегменте, то можно утверждать, что здесь постмодернистские принципы влияют и находят свое отражение в ювелирном формообразовании и получают такое наименование, как *contemporary jewelry*.

*Contemporary jewelry* заимствует все особенности постмодернистского искусства: ирония, абсурд, цитатность, текучесть, ризоматичность, ацентричность, деконструкция, трансгрессивность, эклектичность, асимметрия. Они проявляются как в актуальном искусстве, так и в более мелких пластических формах, к которым относятся объекты ювелирного дизайна.

По мнению многих авторов, на смену эпохи постмодерна пришло новое состояние культуры, называемое «метамодерном», и о конце постмодерна уже было заявлено официально [ван ден Аккер, 2020, 13]. Но наряду с метамодерном, несмотря на формирующийся парадигмальный сдвиг, во многих фактах и проявлениях актуальной культуры по-прежнему можно зафиксировать признаки постмодерна. К тому же, по мнению ван ден Аккера и Вермюлена, «метамодернизм – это всегда колебания (осцилляция) между иронией постмодерна и искренностью модерна» [там же]. Такое эпистемологическое положение метамодерна и постмодерна не отрицает значения и актуализации последнего в новых формах. Материальные факты культуры еще следуют постмодернистским принципам.

«*Contemporary art*» и «*art today*» во многом сохранили особенности «*postmodern art*» и начинают вбирать проявления метамодерна. Позиция обозначать предметы искусства с момента окончания Второй мировой войны (или, по мнению других теоретиков, с 1989 года) до настоящего дня как «*contemporary*» установилась на Западе и была принята российским сообществом [Сефер, 2021, 36]. Существует ряд подходов к периодизации современного искусства, но в данном случае нас интересует то, что «*Contemporary art*» в широком смысле совпадает с эпохой постмодерна и вбирает в себя многие его черты: текучесть форм и смыслов, ирония, трансгрессивность пересечения границ сакрального и профанного, высокого и массового, «смерть автора», цитатность, контингентность, рекомбинирование выразительных средств, антииерархичность, коммутативность, симультанность, провокативность.

«*Contemporary art*» включает искусство и его модификации в ситуации постмодерна, а также продолжается по сегодняшний день, захватывая то, что исследователи обозначают «метамодерном». «*Contemporary art*» синонимично термину «актуальное искусство» и может быть заменено данным словосочетанием.

Сегодняшний стиль украшений определяется как *contemporary jewelry*, то есть подчеркивается принадлежность к *contemporary art*. Мы наблюдаем, как украшения становятся высказываниями художника, и в них доминирует особая эстетика монструозности и метаморфозы форм.

Распатывание эстетических критериев и красоты приходит вместе с эпистемологическим кризисом, постмодерном и утверждением невозможности объективного познания. И сегодня мы можем наблюдать следствия эстетической гибкости, заданной еще в 60-х годах XX века. Зрителя учат экстремальному познанию, смещению эстетического фокуса с привычного на неординарное. Происходит эстетизация дисгармоничного и хаотичного, достраивание

смыслового посыла реципиентом. Такая провокационность способствует активному восприятию визуального, интенсифицирует его. «Странные» украшения – это мини арт-объекты, способные заявить что-то о своем владельце, они становятся самостоятельными высказываниями и дирижерами жеста.

### Основная часть

Можно рассмотреть каждый постмодернистский принцип в contemporary jewelry отдельно.

*Ирония* в ювелирных украшениях проявляется разными способами. Наиболее часто встречающийся сегодня – это имитация материалов, противоположных металлу по свойствам. Например, украшения, форма которых повторяет фольгированные гелиевые шары или резиновые надувные вещи с характерными заломами по швам и выпуклыми поверхностями. Этот принцип использует при создании своих украшений датский ювелир Ким Бук [Коллекции ювелирных украшений дизайнера Кима Бука, [www](#)] и французский ювелир Баптист Монвуазин [Работы дизайнера Баптиста Монвуазина, [www](#)].

Часто встречается имитация в металле других текстур: дерева, кожи, бумаги, как мы видим у ювелиров и дизайнеров Хонси Вон [Коллекции ювелирных украшений дизайнера Хонси Вон, [www](#)] и Айлы Гилхэм [Об Айле, [www](#)].

Подобные дизайнерские решения основаны на противоречии формы изделия и свойств металла. Целью является вызвать удивление их несопоставимостью с реальными свойствами материала. «Мягкий» жемчуг бренда AMBUSH [Вам нравятся уникальные серьги с жемчугом, [www](#)], «мягкий» металл ювелиров Аранчи Фернандес и Баптиста Монвуазин [Работы дизайнера Баптиста Монвуазина, [www](#)] – несовместимые формы, объединяющиеся в одном украшении.

Другой формой искажения и абсурдистских игр с формой является *текучесть*. Британский философ Зигмунд Бауман [Бауман, 2008, 48] пишет о текучести как характерной особенности постмодерна, называя данное время «эпохой плавления твердых тел». Прежде всего, он имеет в виду «твердые тела», служившие до XX в. обществу и человечеству в целом фундаментальными основаниями и неизменными истинами. Текучесть по отношению к процессам современности – это изменчивость, гибкость того, что раньше было стабильным. Можно понимать эту метафору в буквальном смысле, применимо к материальным объектам, изменившим своей привычной форме.

Расплавленные тела, потеряв свою твердость, находятся в постоянном перетекании из одной формы в другую. Сегодня мы видим, что привычные вещи могут быть любыми, с искажениями и трансформациями.

Это еще один принцип формообразования вещей и предметов искусства в эпоху постмодерна с ключевой идеей о том, что нет постоянных форм, все изменчиво и нестабильно. И даже те вещи, от которых мы ждем жесткости формы за счет свойств материала, оказываются подвижными и несохраняющими ожидаемую форму.

В серии украшений Московской марки Fjord [Коллекция «Амальгама» бренда Fjord, [www](#)] нет прямых линий: браслеты и каффы похожи на стекающую по телу ртуть, овальные серьги обхватывают мочку уха, как большие капли, кольца повторяют форму мазков краски. На рынке demi-fine jewelry этот тренд стабильно зарекомендовал себя и пользуется популярностью. Отвечающие ему украшения можно найти у Estonia's Soma Jewellery (дизайнер София Халик) [Коллекция «New world» бренда Soma, [www](#)], Rod Almayate [Все товары бренда Rod Almayate, [www](#)], Юлии Марии Куннап [Юлия Мария Куннап, [www](#)], Луизы Бруни [Луиза Бруни, [www](#)], Паоло Марколонго [Передовая выставка современных ювелирных изделий из стекла, [www](#)],

Паолы Вилас [Серьги «Ада», [www](#)], Влада Глинина.

Может ли это быть постмодернистским допущением естественности во всем, снятием контроля, в том числе и разрешение материалу жить своей жизнью? В модной индустрии мы видим отсутствие обработки подолов, низа одежды. Потрепанность, неряшливость стиля гранж проникает и в аксессуары: небрежность обработки металла, потертости, неровности придают живости и намек на более тесную связь с личностью владельца.

До постмодернистского формообразования существовали строгие критерии, которым должно было соответствовать ювелирное украшение: традиционные способы закрепки камней, отполированные до зеркального блеска поверхности, использование драгоценных материалов. Все это является предсказуемыми моделями выражения в классической культуре, создает упорядоченность и традицию.

Сегодня украшения обязательно должны отвечать данным требованиям, хотя их все же придерживаются представители элитного высокого ювелирного искусства.

Рваная текстура поверхности, ломаные линии, асимметрия могут быть самостоятельными выразительными средствами в ювелирных изделиях, а могут имитировать природные фактуры, не обладающие совершенными формами. Подобной техники придерживается ювелир Герман Кабирски [Коллекция Германа Кабирски..., [www](#)], который создает украшения неправильной формы, подражающие или использующие природные материалы: текстуры грунта, коры дерева, необработанные природные камни. Неструктурированная фактурность, антиформа, внося неясность, заставляет наблюдателя размышлять и искать многомерные смыслы, не связанные с социальным контекстом и статусом обладателя ювелирного украшения, а относящиеся к рефлексии о художнике-ювелире, интерпретации метафор и трансформационным играм.

*Абсурд.* Способы формообразования часто совмещают несколько постмодернистских принципов. Текучесть практически всегда идет в паре с абсурдом, иронией и трансгрессией, как нечто противоречащее привычному, здравому смыслу и логике. Например, кольцо ирландского дизайнера Срули Рехта [О создании кольца «Forget Me Knot»..., [www](#)] представляет собой кожу и волосы автора, натянутые на шинку из золота. Дизайнер с помощью хирургического вмешательства вырезал со своего живота ленту кожи с волосами, обработал ее и оформил в золото. К кольцу прилагаются сертификат ДНК и видеозапись процесса изготовления кожного кольца, которая есть в открытом доступе на youtube. Стоимость кольца «Forget Me Knot» составляет 470 тысяч долларов США.

Украшения дизайнера Мерет Оппенгейм [Мерет Оппенгейм, [www](#)] с использованием меха и украшения бренда Krizia [Коллекция Осень-Зима 2023 бренда Krizia, [www](#)] также выглядят достаточно непривычно.

Задача дизайнеров – сделать момент столкновения с вещью максимально непредсказуемым. Исследователи называют это «интеллектуальным препятствием, которое либо преодолевается, либо не преодолевается» [Карасик, 2021, 41].

Для contemporary jewelry характерен игровой абсурд, чтобы отучить реципиента мыслить шаблонами и научить гибкости эстетического восприятия. Комичность – одно из следствий абсурда и принцип постмодернистского дискурса, который выполняется в современном искусстве, в том числе и ювелирном. В столкновении с абсурдом человек может двинуться дальше в своих представлениях, выпасть из обволакивающего кокона привычного измерения.

Другим вариантом реализации абсурда в произведениях становится снятие ответственности с автора, с художника, который не отвечает более за результат своего творчества. Он воплощает свои фантазии и не обязан ничем реципиентам. Действуя под влиянием своего бессознательного, он не прогнозирует итогового впечатления от результата и действует

стихийно. «Сюрреализм настаивал на том, что в момент творчества автор ни за что не отвечает. Иначе говоря, он невменяем. Окажется ли созданное сюрреалистом произведение прекрасным – для него не важно. Главное – обслужить собственные фантазии. Разумеется, при этом роль всяких художественных традиций оказывается ничтожной. Подлинным источником образов объявляется бессознательное. Поэт создает бессмыслицу, чтобы вырваться из-под оков всяких правил, устоявшихся норм и раствориться в абсурде» [Гуревич, 2018, 322].

Следующий посмодернистский принцип, реализуемый в contemporary jewelry, это *трансгрессия* – преодоление непреодолимого предела, пересечение границ, выход за которые ранее был немислим. Выход за пределы того, что установлено в качестве нормы и формирует социальную рамку, фрейм приемлемого.

Подразумеваются ограничения, лежащие в ценностном поле и определяющие положение вещей в прямом и переносном смысле; происходит пересечение границ, трансгрессия из сакрального в профанное, и наоборот. Вещь преодолевает пределы, ранее определявшиеся как невозможные для нее.

В прошлые десятилетия было невозможно представить женские серьги на мужчине (хотя серьги-пусеты можно было встретить на мужчинах в любую эпоху). Но серьги, характерные для ношения в женских ушах, на мужчинах не встречались. Сегодня актуальна гендерная флюидность, в том числе и в ювелирной моде [Рэмбхароуз, www]: «Сегодня мы видим, как стираются границы между мужским и женским, меняются роли. На улицах мы видим ярко выраженную андрогинность (стиль унисекс, нормкор) <...> Если одни дизайнеры создают коллекции, которые лишь намекают на смену ролей, то другие уже открыто заявляют: мир изменился, изменились люди, взгляды, культура, мода. Новый макротренд – мужчина в юбке» [Трушина, 2018, 76].

Также украшения могут повторять вид бытовых вещей или вообще использовать реальные функциональные предметы: карабины [О бренде Elliott Metal, www], канцелярские скрепки [Йотка, www], булавки, консервные банки [Мухин, www], молнии и даже окурки [Cigarette Ring, www]. Например, работы ювелирного дизайнера Давида Комы [David Koma..., www]: каждый кулон изготовлен из настоящего окурка, консервированного в нескольких слоях нетоксичной смолы и дополненного серебряным колпачком ручной работы. Максимально профанные вещи становятся предметами украшения, пересекая границы повседневного использования.

Золото совмещают с семечками, хрупкими крылышками стрекозы, листьями [Драгоценный по природе, www] – с тем, что не мыслилось как материалы, совместимые с драгоценными. Это объекты, противоположные драгоценным металлам по свойствам и ценности. Также создаются украшения, имитирующие вещи повседневного назначения: пластыри, окурки, пузырьки.

*Перформативность* в демонстрации украшений заключается в стремлении эпатаживать, придать максимальную театральность и парадоксальность. Перформанс с момента своего возникновения стал использоваться как репрезентативный универсальный fashion-инструмент.

Как в искусстве перформанс связан с разворачиванием действия во времени, так и сегодня представление шокирующих необычных украшений на показах мод, кинопоказах и прочих светских сценах реализуется как событие. Очень важна одноразовость, эпатажность и театральность. Украшение надевается единожды и его репрезентации уже не будет где-то еще. Так, на балу Института костюма Met Gala 2022 года можно было увидеть работы ювелирных марок Lillian Shalom и Dena Kemp на руке шеф-повара Мелиссы Кинг [Демопулос, www]. Монструозные золотые доспехи для пальцев, превосходящие их длину в несколько раз и охватывающие запястье и часть ладони, стали ювелирным событием года.

Перформативность тесно связана с использованием на публике тела в качестве инструмента



или материала. Демонстрация contemporary jewelry может происходить с деформацией кожи, частей тела и даже причинением физического вреда. Так происходит в ювелирных работах турецкого дизайнера Бурджу Буюкунал [Извращенная идея..., www]: украшения, искажающие лицо, делают его ассиметричным, золотая проволока перетягивает нос, губы и щеки, меняя пропорции. Этим высказыванием об условности красоты ювелир пыталась обратить внимание на проблему влияния пластической хирургии и стандартизации внешности женщин.

Перформативны и социальные высказывания израильской художницы Ноа Зильберман [Мысли о моде..., www], которая в серии золотых украшений в виде морщин также поднимает вопрос стандартов красоты и чересчур высоких требований к женщине. Идея трансформации пропорций лица за счет украшений оказывается весьма популярной у дизайнеров. К их числу относится и дизайнер из Нидерландов Имме Ван Дер Хаак [Коллекция Configurations..., www].

Таковыми ювелирными арт-провокациями сопровождаются показы. Украшение уже не украшает – используя тело, оно становится текстом и социальным актом. Ювелирные украшения как мини-пластические формы заходят на территорию социальных, политических, экологических высказываний, что уводит их от классической идеи ювелирных изделий, наделенных собственной самодостаточной эстетикой украшательства. Наблюдается определенная арт-провокация, диссонанс на уровне формы и ожидания, а также процессуальность и событийность в демонстрации ювелирного изделия в новом социальном контексте.

Украшение в своей перформативности может даже лишаться своей материальной составляющей и представлять собой интерактивное произведение искусства. Как мгновенная жизнь Smoke ring бренда mechasposada [Smoke ring, www], существование которого продолжается несколько секунд пока мыльный пузырь не лопнет под воздействием дыма внутри него.

*Задвоение частей тела.* Еще один интересный тренд актуальной «ювелирки», представляющий собой украшения в виде отдельных органов или их продолжение в металле. Повторение физиологических форм в золоте. Создание эффекта, как если бы эту часть тела погрузили (окунули) в жидкий расплавленный металл, он покрыл ее, повторяя изгибы, складки и неровности.

Дублирование частей тела, их задвоение или замена более совершенными. С одной стороны, это демонстрирует идею того, что украшения не нужны, сами части тела прекрасны настолько, что их можно повторять в металле и делать на них акцент. Тело не нуждается в лишних атрибутах, только повторение самого себя прекрасного. С другой стороны, такое задвоение\дублирование частей тела и расположение их рядом достаточно сюрреалистично. Создание визуальных вибраций за счет наложения и повторения одинаковых элементов также является чертой искусства 21 века. К подобного рода ювелирным экспериментам можно отнести украшения авторства Джона Балдессари [Гольдштейн, www], а также брендов Schiaparelli [Schiaparelli Haute Couture, www], Fangophilia [Fangophilia..., www], Emera [Nadia Earring, www].

Можно отметить принцип *фрактальности*. Геометрическая фрактальность существовала в искусстве и архитектуре всегда: стрельчатые арки, самоподобие и повторение сводов, каменная кладка и т.д.

Фрактальные принципы использовали и в создании украшений в классическом ювелирном искусстве. Зачастую это были примеры центробежной фрактальности, симметричного или кругового повторения элементов. Украшения, созданные методом скани и филиграни, часто представляют собой ажурные самоподобные петли, кружево из скрученных серебряных нитей, складывающихся в узор согласно множеству Мандельброта.

В актуальном ювелирном формообразовании геометрическая фрактальность нелинейно направленная, стохастичная. Это разрастающиеся части, элементы украшения [Украшения бренда Yukie Shirakawa, www].

Трендом в украшениях также является гигантизм.

Например, баллоны и их модификации. Это такие крупные акцентные украшения, представляющие собой вмещающие объемы, пузыри из стекла, металла и других материалов.

Гиперболизация характерна для *art jewelry today*, и крупные шарообразные элементы встречаются чаще остальных. Подобные баллоны идеальны для тех, кому нравятся крупногабаритные изделия, целостность, обтекаемость и эргономичность. Это могут быть кольца-баллоны в форме шара или эллипсоидные, яйцеобразные. Шар в культуре имеет множество символических значений, например, имитация легкого пузыря, символа скоротечности жизни в голландском искусстве *vanitas* или мифопоэтический образ яйца как целостной структуры мира и творения. Символика яйца отсылает к космогониям и мифам о возникновении мира. Шар в символизме является совершенной формой, полнотой жизни и мироздания.

Гиперболизация, характерная для *jewelry today*, в округлых формах находит свое самое яркое выражение. Идея наполненного объема, законченная целостная форма всегда считалась привлекательной. Помимо этого, крупная шарообразная или овальная форма является выразительной, тактильно приятной и универсальной под любой аутфит.

Как и в модной индустрии показов, инновационный дизайн недолго остается чем-то новым, заимствуется рядовыми мастерами и становится масс-маркетом.

## Заключение

Постмодернистская эстетика, несмотря на то что постепенно уступает место метамодерну, не сдает своих позиций в пространстве вещей, и мы наблюдаем неизменную плюралистичность, эклектичность, фрагментарность, ризоматичность [Делез, Гваттари, 2010, 72] и «код индивидуальности» [Сергунова, Прасол, 2019, 100]. Культ разнообразия приводит к бесконечным рекомбинациям и парадоксальным соединениям. Многие художники современности «начинают сводить творческий процесс к сплошному жонглированию аллюзиями», поэтому сегодня «бурное экспериментирование в области художественной формы привело к фактическому исчерпанию ее возможной дальнейшей вариативности» [Севостьянов, 2023, 68].

Несмотря на необычность украшений, назвать *jewelry today* дисгармоничными сложно. Беспредельная провокационность невозможна, как и тотальная произвольность форм. Все ограничено необходимостью коррелировать с образом, одеждой, физиологическими особенностями.

Материалы, формы, контексты могут меняться, постоянным остается лишь связь с телом при одновременной самостоятельности украшения и целью добиться желаемого визуального эффекта.

Сохраняется архитектура и конструктивные законы, связанные в основном с функциональными характеристиками изделий. Сложно и нецелесообразно создавать хрупкие и ломкие украшения, со смещенным центром тяжести, слишком крупногабаритные. Если другие произведения *contemporary art* могут себе позволить быть одномоментными, сверхперформативными, то ювелирные изделия все же должны отвечать критерию «носибельности». Следовательно, провокативность постмодернистских ювелирных форм

выражается с помощью другого инструментария.

Технологичность ювелирных украшений не позволяет сильно отклоняться и делать из них хаотичную груду мусора с постмодернистским апломбом. Абсолютный произвол в contemporary jewelry нежизнеспособен и ограничен утилитарной составляющей, так как всегда сохраняются неотторжимые качества ювелирного украшения – связь с телом, целостность (связь частей и целого), выделенность в общем образе.

Экспериментальность в украшениях имеет свой предел благодаря телесности человека и физиологическим особенностям частей тела: ожерелье всегда будет огибать чью-то шею, у которой относительно стандартные параметры, и без шеи ожерелье таковым не мыслится.

Тем не менее, стремление к размытию стандартизированных форм существует и успешно реализуется.

Если art today сегодня сосредотачивается на конвергенции с цифровыми возможностями медиа, NFT и VR-технологиями, то jewelry today все еще привязано к физической воплощенности, предметности. Возможно, в скором времени мы увидим 3d-mapping и цифровую графику на шее, запястьях и пальцах звезд на ковровых дорожках модных показов. Однако пока ювелирные украшения привлекают своей неподдельной материальностью, увесистостью металла и тактильностью.

Материалы, формы, контексты могут меняться, постоянным остается лишь связь с телом при одновременной самостоятельности украшения с целью добиться желаемого визуального эффекта.

## Библиография

1. ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М: РИПОЛ Классик, 2020. 463 с.
2. Бауман З. Текущая современность. СПб.: Питер, 2008. 240 с.
3. Вам нравятся уникальные серьги с жемчугом? URL: <https://www.vogue.co.jp/fashion/trends/2018-03-26>
4. Все товары бренда Rod Almayate. URL: <https://rodalmayate.com/store>
5. Гольдштейн С. Кто сказал, что искусство должно висеть на стене? Hauser & Wirth показывают носимые работы. URL: <https://news.artnet.com/art-world/hauser-wirths-portable-art-project-tktk-929927>
6. Гуревич П.С. Классическая и неклассическая антропология: сравнительный анализ. М., 2018. 496 с.
7. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. М.: Астрель, 2010. 895 с.
8. Демопулос А. Позолоченные маникюрные украшения Мелиссы Кинг – лучший сюрприз Met Gala 2022. URL: <https://www.allure.com/story/met-gala-2022-melissa-king-nails>
9. Драгоценный по природе: Cosmonique Gioielli. URL: <https://cosmoniquejewels.com/preziosi/>
10. Извращенная идея: искажающие лицо украшения, призванные бросить вызов «одержимости пластической хирургией». URL: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-1333391/Twisted-idea-The-face-distorting-jewellery-designed-challenge-obsession-plastic-surgery.html>
11. Йотка С. Самый популярный аксессуар этого сезона уже на вашем столе. URL: <https://www.vogue.com/article/office-supplies-jewelry-fall-2019-runway-trend>
12. Карасик В.И. Коммуникативные характеристики абсурда // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2021. № 2. С. 40-49.
13. Коллекции ювелирных украшений дизайнера Кима Бука: Wang & Buck. URL: <https://wang-buck.com/collections/kim-buck?page=1>
14. Коллекции ювелирных украшений дизайнера Хонси Вон: Wang & Buck. URL: <https://wang-buck.com/collections/hongxia-wang>
15. Коллекция «New world» бренда Soma: Soma jewellery. URL: <https://somajewellery.com/collections/new-world>
16. Коллекция «Амальгама» бренда Fjord: Fjord gallery. URL: <https://fjord.gallery/collection/amalgama>
17. Коллекция Configurations дизайнера Имме Ван Дер Хаака: Imme van der Haak. URL: <https://www.immevanderhaak.nl/Configurations>
18. Коллекция Германа Кабирски Raw stones с необработанными камнями: German Kabirski. URL: <https://germankabirski.com/collections/raw-collection>
19. Коллекция Осень-Зима 2023 бренда Krizia: Krizia. URL: <https://www.krizia.it/en/collections/fw23/>

20. Луиза Бруни: Alternatives Gallery. 2024. URL: <https://www.alternatives.it/index.php/it/component/content/article/15-designer/221-luisa-bruni?Itemid=295>
21. Мерет Оппенгейм: Интернет-магазин Gems And Ladders. URL: [https://www.gemsandladders.com/artists/meret\\_oppenheim](https://www.gemsandladders.com/artists/meret_oppenheim)
22. Мухин Д. Jean Paul Gaultier и его новые серьги в виде крышек от консервных банок стоимостью €320. URL: <https://yandex.ru/q/muxinvtarelke/12290241538/>
23. Мысли о моде: морщины. URL: <http://skeletons-out-of-closet.blogspot.com/2012/10/WrinklesNoaZilberman.html>
24. О бренде Elliott Metal: Elliott Metal. URL: <https://www.elliottmetal.com/pages/about-me>
25. О создании кольца «Forget Me Knot» ирландского дизайнера Срули Рехта: Sruli Recht. URL: <https://www.srulirecht.com/art/forget-me-knot>
26. Об Айле: Isla Gilham. URL: <https://www.islagilham.com/aboutisla>
27. Пелипенко А.А., Яковенко И.Г. Культура как система. М.: Языки русской культуры, 1998. 364 с.
28. Передовая выставка современных ювелирных изделий из стекла: Adornment Curating Contemporary Art Jewelry. URL: <https://www.adornment-jewelry.com/single-post/2018/08/27/exhibition-cutting-edge-e2-80-93-contemporary-glass-jewelry-exhibition>
29. Работы дизайнера Баптиста Монвуазина: Monvoisin Name. URL: <https://www.monvoisin.name/EN/works.html>
30. Рэмбхароуз Э. 17 осенних ювелирных трендов, о которых стоит знать в 2023 году. URL: <https://www.instyle.com/fall-jewelry-trends-7566901>
31. Севостьянов Д.А. Постмодерн: идеология или объективный статус искусства // Вестник КемГУКИ. 2023. № 65. С. 68.
32. Сергунова Г.А., Прасол Е.В. Язык моды и личностная трансформация в культуре постмодерна // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 1 (72). С. 100-106.
33. Серьги «Ада»: Paola Vilas. URL: <https://paolavilas.com/collections/earring/products/dupla-mulheres-brinco?variant=40292687675527>
34. Сефер К.Э. Сравнительный анализ терминов «postmodern art», «contemporary art» и «art today» // Культура и цивилизация. 2021. Том 11. № 4. С. 36.
35. Трушина Т.Л. Презентация тела в современной моде: от гламура к гендерной флюидности // Вестник ЧелГУ. 2018. №2 (412). С. 74-78.
36. Украшения бренда Yukie Shirakawa: Yukie Shirakawa Contemporary Jewelry and Sculpture. URL: <https://www.yukieshirakawa.com/works>
37. Юлия Мария Куннап: Siennapatti Art Gallery. URL: <https://siennapatti.com/artist/julia-maria-kunnap#Media>
38. Cigarette Ring: Rod Almayate. URL: <https://rodalmayate.com/store/p/cigarette-ring>
39. David Koma x Emily Frances Barrett cigarette necklace: David Koma. URL: <https://davidkoma.com/products/dkxemily-frances-barrett-cigarette-pearl-necklace>
40. Fangophilia – Изготавливаемые на заказ японские украшения для тела. URL: <https://tokyofashion.com/fangophilia-jewelry/>
41. Nadia Earring: Emera 2024. URL: <https://www.emeraa.it/collections/orecchini/products/nadia>
42. Schiaparelli Haute Couture Весна-Лето 2021. URL: <https://ru.runwaymagazines.com/schiaparelli-haute-couture-%D0%B2%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%B0-%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BE-2021/>
43. Smoke ring: mechasposada Conceptual Jewelry 2018. URL: <https://www.mechasposada.com/bu>

## Postmodern principles of shaping contemporary jewelry

**Nadezhda A. Mushtei**

PhD in Philosophy, Associate Professor,  
Saratov State University,

410012, 83, Astrakhanskaya str., Saratov, Russian Federation;  
e-mail: lux\_spei@mail.ru

### Abstract

The problems of modern jewelry art are not given enough attention by researchers, although material things are a broad factual material for studying the state of culture and aesthetic consciousness. Material things are exponents of meanings that prevail and circulate in culture,

Nadezhda A. Mushtei

phenomenological products that convey the ideological features of the era. Today we see a change from the postmodern era to metamodernity, registered by researchers. The principles of shaping retain the characteristic features of the postmodern era; This also applies to jewelry that is a small plastic form. The direction of contemporary jewelry art, contemporary jewelry, borrows all the features of postmodern art: irony, absurdity, quotation, fluidity, rhizomaticity, acentricity, deconstruction, transgressiveness, eclecticism, asymmetry. Current jewelry is part of the modern fashion industry, shaping the aesthetic views of the public and the culture of everyday life after adapting brand design to the mass market niche. In the postmodern situation, strict boundaries between the beautiful and the ugly disappear, disproportionality and mobility of the standard topological form are established. The negation of any dogmatism and classical norms of jewelry, the decanonization of typical forms of jewelry, aestheticized conceptuality and performativity define the contours of the search for new design solutions, the limits of which are limited only by the physical features of the structure of the human body. The novelty of the work lies in identifying patterns in the design of modern jewelry and presenting a factual evidence base confirming the implementation of postmodern principles of design.

### For citation

Mushtei N.A. (2024) Postmodernistskie printsipy formoobrazovaniya contemporary jewelry [Postmodern principles of shaping contemporary jewelry]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 174-185. DOI: 10.34670/AR.2024.68.90.021

### Keywords

Contemporary jewelry, design, jewelry, absurdity, fluidity, irony, fashion, postmodern.

### References

1. Bauman Z. (2008) *Tekuchaya sovremennost'* [Liquid Modernity]. St. Petersburg: Piter Publ.
2. *Cigarette Ring: Rod Almayate*. Available at: <https://rodalmayate.com/store/p/cigarette-ring> [Accessed 11/11/2023]
3. *David Koma x Emily Frances Barrett cigarette necklace: David Koma*. Available at: <https://davidkoma.com/products/dkxemily-frances-barrett-cigarette-pearl-necklace> [Accessed 11/11/2023]
4. Deleuze J., Guattari F. (2010) *Tsyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya* [The Thousands of Plateau: Capitalism and Schizophrenia]. Moscow: Astrel' Publ.
5. Demopulos A. *Pozolochennye manikyurnye ukrasheniya Melissy King – luchshii syurpriz Met Gala 2022* [Melissa King's gold-plated manicure jewelry is the best surprise of Met Gala 2022]. Available at: <https://www.allure.com/story/met-gala-2022-melissa-king-nails> [Accessed 11/11/2023]
6. *Dragotsennyi po prirode: Cosmonique Gioielli* [Precious by nature: Cosmonique Gioielli]. Available at: <https://cosmoniquejewels.com/preziosi/> [Accessed 11/11/2023]
7. *Fangophilia – Izgotavlivaemye na zakazyaponskie ukrasheniya dlya tela* [Fangophilia – Custom Japanese body jewelry]. Available at: <https://tokyofashion.com/fangophilia-jewelry/> [Accessed 11/11/2023]
8. Gol'dshtein S. *Kto skazal, chto iskusstvo dolzhno viset' na stene? Hauser & Wirth pokazyvayut nosimye raboty* [Who said that art should hang on the wall? Hauser & Wirth show wearable works]. Available at: <https://news.artnet.com/art-world/hauser-wirths-portable-art-project-ttk-929927> [Accessed 11/11/2023]
9. Gurevich P.S. (2018) *Klassicheskaya i neklassicheskaya antropologiya: sravnitel'nyi analiz* [Classical and non-classical anthropology: a comparative analysis]. Moscow.
10. Iotka S. *Samyi populyarnyi aksesuar etogo sezona uzhe na vashem stole* [The most popular accessory of this season is already on your table]. Available at: <https://www.vogue.com/article/office-supplies-jewelry-fall-2019-runway-trend> [Accessed 11/11/2023]
11. *Izvrashchennaya ideya: iskazhayushchie litso ukrasheniya, prizvannye brosit' vyzov «oderzhimosti plasticheskoi khirurgiei»* [Twisted Idea: Face-distorting jewelry designed to challenge the "obsession with plastic surgery"]. Available at: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-1333391/Twisted-idea-The-face-distorting-jewellery-designed-to-challenge-obsession-plastic-surgery.html> [Accessed 11/11/2023]
12. Karasik V.I. (2021) Kommunikativnye kharakteristiki absurda [Communicative characteristics of absurdity]. *Vestnik*

- Moskovskogo universiteta. Seriya 19: Lingvistika i mezhdkul'turnaya kommunikatsiya* [Bulletin of Moscow University. Episode 19: Linguistics and intercultural communication], 2, pp. 40-49.
13. *Kollektsii yuvelirnykh ukrashenii dizainera Khonsi Von: Wang & Buck* [Jewelry collections by designer Khonsi Von: Wang & Buck]. Available at: <https://wang-buck.com/collections/hongxia-wang> [Accessed 11/11/2023]
  14. *Kollektsii yuvelirnykh ukrashenii dizainera Kima Buka: Wang & Buck* [Jewelry collections by designer Kim Buck: Wang & Buck]. Available at: <https://wang-buck.com/collections/kim-buck?page=1> [Accessed 11/11/2023]
  15. *Kollektsiya «Amal'gama» brenda Fjord: Fjord gallery* [Collection “Amalgam” of the Fjord brand: Fjord gallery]. Available at: <https://fjord.gallery/collection/amalgama> [Accessed 11/11/2023]
  16. *Kollektsiya «New world» brenda Soma: Soma jewellery* [“New world” collection of the Soma brand: Soma jewelry]. Available at: <https://somajewellery.com/collections/new-world> [Accessed 11/11/2023]
  17. *Kollektsiya Configurations dizainera Imme Van Der Khaaka: Imme van der Haak* [Configurations collection by designer Imme Van Der Haak: Imme van der Haak]. Available at: <https://www.immevanderhaak.nl/Configurations> [Accessed 11/11/2023]
  18. *Kollektsiya Germana Kabirski Raw stones s neobrabotannymi kamnyami: German Kabirski* [Collection of German Kabirski Raw stones with untreated stones: German Kabirski]. Available at: <https://germankabirski.com/collections/raw-collection> [Accessed 11/11/2023]
  19. *Kollektsiya Osen'-Zima 2023 brenda Krizia: Krizia* [Collection Autumn-Winter 2023 brand Krizia: Krizia]. Available at: <https://www.krizia.it/en/collections/fw23/> [Accessed 11/11/2023]
  20. *Luiza Bruni: Alternatives Gallery*. Available at: <https://www.alternatives.it/index.php/it/component/content/article/15-designer/221-luisa-bruni?Itemid=295> [Accessed 11/11/2023]
  21. *Meret Oppenheim: Internet-magazin Gems And Ladders* [Meret Oppenheim: Gems And Ladders Online Store]. Available at: [https://www.gemsandladders.com/artists/meret\\_oppenheim](https://www.gemsandladders.com/artists/meret_oppenheim) [Accessed 11/11/2023]
  22. Mukhin D. *Jean Paul Gaultier i ego novye ser'gi v vide kryshek ot konservnykh banok stoimost'yu €320* [Jean Paul Gaultier and his new earrings in the form of lids from cans worth €320]. Available at: <https://yandex.ru/q/myxinvtarelke/12290241538/> [Accessed 11/11/2023]
  23. *Mysli o mode: morshchiny* [Thoughts on fashion: wrinkles]. Available at: <http://skeletons-out-of-closet.blogspot.com/2012/10/WrinklesNoaZilberman.html> [Accessed 11/11/2023]
  24. *Nadia Earring: Emera 2024*. Available at: <https://www.emeraa.it/collections/orecchini/products/nadia> [Accessed 11/11/2023]
  25. *O brende Elliott Metal: Elliott Metal* [About the Elliott Metal brand: Elliott Metal]. Available at: <https://www.elliottmetal.com/pages/about-me> [Accessed 11/11/2023]
  26. *O sozdanii kol'tsa «Forget Me Knot» irlandskogo dizainera Sruli Rekhta: Sruli Recht* [About the creation of the “Forget Me Knot” ring by Irish designer Sruli Recht: Sruli Recht]. Available at: <https://www.srulirecht.com/art/forget-me-knot> [Accessed 11/11/2023]
  27. *Ob Aile: Isla Gilham* [About Isla: Isla Gilham]. Available at: <https://www.islagilham.com/aboutisla> [Accessed 11/11/2023]
  28. Pelipenko A.A., Yakovenko I.G. (1998) *Kul'tura kak sistema* [Culture as a system]. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury Publ.
  29. *Peredovaya vystavka sovremennykh yuvelirnykh izdelii iz stekla: A/dornment Curating Contemporary Art Jewelry* [Advanced exhibition of contemporary glass jewelry: A/dornment Curating Contemporary Art Jewelry]. Available at: <https://www.adornment-jewelry.com/single-post/2018/08/27/exhibition-cutting-edge-e2-80-93-contemporary-glass-jewelry-exhibition> [Accessed 11/11/2023]
  30. *Raboty dizainera Baptista Monvuazina: Monvoisin Name* [Works by designer Baptiste Monvoisin: Monvoisin Name]. Available at: <https://www.monvoisin.name/EN/works.html> [Accessed 11/11/2023]
  31. Rambharose A. *17 osennikh yuvelirnykh trendov, o kotorykh stoit znat' v 2023 godu* [17 fall jewelry trends worth knowing about in 2023]. Available at: <https://www.instyle.com/fall-jewelry-trends-7566901> [Accessed 11/11/2023]
  32. *Schiaparelli Haute Couture Vesna-Leto 2021* [Schiaparelli Haute Couture Spring – Summer 2021]. Available at: <https://ru.runwaymagazines.com/schiaparelli-haute-couture-%D0%B2%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%B0-%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BE-2021/> [Accessed 11/11/2023]
  33. Sefer K.E. (2021) Sravnitel'nyi analiz terminov “postmodern art”, “contemporary art” i “art today” [Comparative analysis of the terms “postmodern art”, “contemporary art” and “art today”]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 11 (4A), pp. 33-44.
  34. *Ser'gi «Ada»: Paola Vilas* [“Ada” earrings: Paola Vilas]. Available at: <https://paolavilas.com/collections/earring/products/dupla-mulheres-brinco?variant=40292687675527> [Accessed 11/11/2023]
  35. Sergunova G.A., Prasol E.V. (2019) Yazyk mody i lichnostnaya transformatsiya v kul'ture postmoderna [The language of fashion and personal transformation in postmodern culture]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], 1 (72), pp. 100-106.
  36. Sevost'yanov D.A. (2023) Postmodern: ideologiya ili ob"ektivnyi status iskusstva [Postmodern: ideology or objective

- 
- status of art]. *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of the Kemerovo State Institute of Culture], 65, p. 68.
37. *Smoke ring: mechasposada Conceptual Jewelry 2018*. Available at: <https://www.mechasposada.com/bu> [Accessed 11/11/2023]
38. Trushina T.L. (2018) Prezentatsiya tela v sovremennoi mode: ot glamura k gendernoi flyuidnosti [Presentation of the body in modern fashion: from glamor to gender fluidity]. *Vestnik ChelGU* [Bulletin of ChelSU], 2 (412), pp. 74-78.
39. *Ukrasheniya brenda Yukie Shirakawa: Yukie Shirakawa Contemporary Jewelry and Sculpture* [Yukie Shirakawa brand jewelry: Yukie Shirakawa Contemporary Jewelry and Sculpture]. Available at: <https://www.yukieshirakawa.com/works> [Accessed 11/11/2023]
40. *Vam nnavyatsya unikal'nye ser'gi s zhemchugom?* [Do you like unique pearl earrings?]. Available at: <https://www.vogue.co.jp/fashion/trends/2018-03-26> [Accessed 11/11/2023]
41. Van der Akker R. (2022) *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma* [Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism]. Moscow: RIPOL klassik Publ.
42. *Vse tovary brenda Rod Almayate* [All products are Rod Almayate brand]. Available at: <https://rodalmayate.com/store> [Accessed 11/11/2023]
43. *Yuliya Mariya Kunnap: Siennapatti Art Gallery* [Julia Maria Kunnap: Siennapatti Art Gallery]. Available at: <https://siennapatti.com/artist/julia-maria-kunnap#Media> [Accessed 11/11/2023]

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.99.78.023

## Трансформация функции дизайна: от сигнификации к симуляции

**Панкратова Александра Владимировна**

Кандидат философских наук, доцент,  
завкафедрой дизайна,  
Национальный исследовательский университет –  
Московский энергетический институт,  
111250, Российская Федерация, Москва, ул. Красноказарменная, 14;  
e-mail: PankratovaAIV@mpei.ru

### Аннотация

Объектом исследования является дизайн в контексте современной культуры. Предмет исследования – трансформации семиотической системы дизайна в современности. Цель исследования – показать, как логика исторического развития феномена дизайна приводит в настоящее время к смене функций дизайна. Основным методом исследования – семиотический анализ. Вывод исследования состоит в том, что дизайн, развиваясь, перестает заниматься в качестве своей основной функции сигнификацией – означиванием. В настоящее время основной функцией дизайна становится симуляция. Изначально функциями дизайна являются идентификация и навигация, обе функции связаны с использованием мотивированных знаков. На смену изобразительным мотивированным знакам в дизайне (знакам-индексам и иконическим знакам) приходит знак-симулякр. Замена сигнификации симуляцией в дизайне показана в статье на примерах из современной визуальной среды. Основным примером симуляции в дизайне в данной статье является практика редизайна в стилистике «флэт»: изменения дизайна связаны с уменьшением смысла и изобразительности. Данная трансформация не детерминирована исключительно современной культурной ситуацией, а заложена в саму дизайн-эпистему, сформировавшуюся в период модернизма под влиянием секулярной культуры и идеологии зарождающегося общества потребления.

### Для цитирования в научных исследованиях

Панкратова А.В. Трансформация функции дизайна: от сигнификации к симуляции // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 186-192. DOI: 10.34670/AR.2024.99.78.023

### Ключевые слова

Дизайн, культура, модернизм, интернациональный дизайн, плоский дизайн, сигнификация, симуляция, симулякр, знак, редизайн, семиотика.



## Введение

В настоящее время дизайн является феноменом, наиболее репрезентативно выражающим процессы, происходящие в культуре в целом. Поэтому дизайн в наши дни особенно интересен для культурологического осмысления. При этом в современном дизайне происходят трансформации, которые, с одной стороны, являются результатом логики развития дизайна, а с другой, выглядят достаточно парадоксально и способны полностью деконструировать данный феномен.

Дизайн представляет собой развивающуюся динамическую семиотическую систему, поэтому парадоксальным образом меняются сами функции дизайна.

### Идеологические основания дизайна: дизайн-эпистема

Для разговора о современном дизайне введем понятие дизайн-эпистемы. Дизайн-эпистема – это способ мышления внутри дизайна, система логических связей и принципов использования знаков в дизайне.

Дизайн-эпистема начала свое активное формирование в начале XX века, в эпоху модернизма, так как именно в это время дизайн окончательно оформляется как социальная практика.

В истории дизайна термин «модернизм» связан с доминирующей линией в искусстве и в дизайне первой трети XX века, художественный авангард и первые школы дизайна – ВХУТЕМАС и Баухауз. Часто можно встретить мнение, что модернизм не обладает целостностью, а представляет собой разнообразие направлений и стилей. Но при всей кажущейся разнородности модернизм достаточно гомогенен идеологически.

Говоря об эпохе авангарда, как правило, вспоминают новаторство в техниках и эксперименты с художественным языком. Но намного важнее идеологический фундамент модернизма: отказ от традиционной культуры, от религии и трансцендентных основ человеческого существования, принципиальный материализм, вера в науку и прогресс, устремленность в будущее, а также утопическая вера во всеобщее равенство, отказ от иерархии, в том числе, эстетической. Все особенности искусства и дизайна эпохи модернизма связаны с установкой на равенство, с отказом от иерархии и трансцендентных смыслов.

Модернизм ориентирован на социальное равенство, то есть на массы. «Социальное стремится к упорядоченности, к однообразию, антропологическое – к хаосу множественности, к разнообразию» [Гиренок, 2021, С. 93]. Отсюда, как минимализм и геометризм, характерный для модернистского дизайна, так и авангардные эксперименты с художественной формой: язык минимализма, так же, как и язык авангарда, не требует знаний истории искусства, не требует интеллектуальной подготовленности. Это язык, понятный массам. Эпоха модернизма, прикрываясь лозунгами социального равенства, готовила общество массового потребления.

Причем подмена смыслов происходит в модернизме так незаметно, что до сих пор недостаточно четко рефлексировалось – модернизм и авангард и сегодня считаются элитарным периодом, сложным для восприятия «простыми людьми», а также прогрессом искусства. В действительности, идея интернационального дизайна, декларируемая модернистами как способ преодоления социального неравенства, рождается из отрицания иерархии, отрицания канонов прошлого и критериев искусства. Если искусством можно считать все, что угодно, если красота это факультативное свойство искусства, то не существует профессионального понимания искусства, и любой обыватель становится ценителем. Обывателям предлагается мир, который

они понимают, в котором нет сложного духовного содержания искусства. Это и есть общество потребления.

Дизайнеры эпохи модернизма манифестировали, что средствами дизайна можно решить социальные противоречия, если поселить всех людей в однородной комфортной минималистичной дизайнерской среде. Данная идеология интернационального дизайна стала удобной почвой для формирования однородной потребительской среды по всему миру.

Культуру до эпохи модерна, модернизма и постмодерна называют традиционной. Традиционная культура была вертикально ориентированной и логоцентрической. То есть человек традиционной культуры жил в парадигме, предполагающей трансцендентное начало, вертикальную иерархию смыслов. Смысл жизни человека христианской парадигмы находился вне предметного мира, вне потребления.

Поэтому понятно, что материалистичность и футуристичность модернизма не является эстетическим выбором, это просто позиция, удобная для формирования общества потребления. Если человек не имеет цели жизни за пределами этого мира, то жизнь начинает сводиться к комфортному существованию, к потреблению. Именно в таком мире и расцветает дизайн, как практика создания комфортной среды, предметной и информационной.

Об этих трансформациях общественного сознания Ж. Бодрийяр пишет: «Реклама и пропаганда приобретают полный размах, начиная с времен Октябрьской революции и мирового кризиса 1929 года. Обе являются языком масс, порожденные массовым производством идей и товаров» [Бодрийяр, 2016, С. 121].

Модернизм стал эпохой перехода от вертикально ориентированной культуры к культуре принципиально материалистической. И именно в это время сформировалась дизайн-эпистема.

Таким образом, дизайн-эпистема сложилась как принципиально материалистическая система, ориентированная на новаторство, на будущее, и оперирующая знаками, которые не отсылают к трансцендентному содержанию (то есть не использующая знаки-символы).

Такая система мышления необходимо начинает двигаться в сторону симуляции бытия, в сторону отсутствия смыслового содержания предметного и информационного пространства.

### **Развитие дизайн-эпистемы в современности: симуляция в дизайне**

Именно поэтому развитие истории дизайна связано с появлением симулякра третьего порядка и симулякра четвертого порядка.

То есть семиотический взгляд на историю дизайна показывает движение в сторону последовательного избавления от смысла. Сначала иконические знаки заменяются знаками-индексами, в которых означающее и означаемое связаны не прямым, а условным сходством. Это, например, геометризация форм, замена декоративных элементов упрощенными, как в шахматах Баухауз. Дальнейшее усиление симуляции связано с использованием знаков-симулякров, то есть знаков, означаемое которых уже отсутствует. Именно отсутствие трансцендентного означаемого в дизайн-эпистеме ставит под сомнение необходимость означаемого, смысла вообще. Что и наблюдается в дизайне постмодерна.

В дизайн-эпистеме симуляцией, абстрактной бессмысленной формой становится человек: «перед лицом функциональной вещи он оказывается дисфункционален, иррационально-субъективен; отныне он – пустая форма» [Бодрийяр, 2020, С. 76-77.].

Таким образом, в дизайн-эпистеме начинает использоваться новый тип знаков – симулякр.

В качестве примеров симулякра третьего порядка в дизайне можно привести работы дизайнеров второй половины XX века, в которых игровая забавная форма не отсылала ни к

какому содержанию. Сюда же относятся логотипы известных брендов – знак, не отсылающий к качеству или особенному содержанию, а являющийся ценностью сам по себе.

Сегодня в дизайне все чаще используется симулякр четвертого порядка – знак, в котором не только содержание отсутствует, но и внешнее выражение становится настолько минималистичным или невыразительным, что исчезает сам объект дизайна.

Так, современные креативные пространства, которые сегодня возникают в разных городах на местах старых заводов, стилистически максимально похожи между собой. Дизайнеры не стараются придать им индивидуальность, которую логично было бы ожидать от творческого пространства. Любая стилизация, декорирование сегодня не используются дизайнерами. Все выполняется в приблизительно одинаковом невыразительном стиле, близким скандинавскому дизайну 50-х годов XX века.

Другой пример симулякра четвертого порядка – современная мода на оверсайз, которая максимально прячет фигуру, уравнивает всех людей, делает человека незаметным. Постковидная мода старается быть максимально удобной, но вместо этого просто делает всех людей неяркими, некрасивыми, невыразительными, одинаковыми.

Мода пытается постулировать равенство и демократичность – это означаемое. Означающим в современной моде становится отсутствие формы, силуэта и цвета, что и является симулякром четвертого порядка, знаком с отсутствующим означающим.

Таким образом, в современном дизайне предпочтение отдается отсутствию высказыванию, пустоте вместо знака, знаку-симулякру.

Здесь мы подходим к основному наблюдению исследования. Сегодня отчетливо видно, что дизайн изменил свои основные функции.

Изначально у дизайна было две основных функции – навигация и идентификация. Навигация – это помощь пользователю в ориентировании в среде (реальной или информационной). Например, система визуальных сообщений – табличек с обозначениями помещений или движения внутри помещения. Идентификация – это возможность выделить объект дизайна в среде. Ярким примером системы идентификации, выделения объекта в среде, является айдентика – фирменный стиль.

Данные функции осуществлялись посредством акта сигнификации – обозначения, создания знака или системы знаков.

Как было установлено выше, современный дизайн переходит на использование знаков-симулякров – неизобразительных знаков. Это детерминирует трансформацию акта сигнификации в акт симуляции. Современный дизайн больше не означает, не выделяет и не помогает ориентироваться. Напротив, дизайн скрывает, делает объект дизайна таким же, как и все окружающие объекты. Вместо ориентации в среде дизайн сегодня запутывает: достаточно вспомнить интерфейс любого интернет-ресурса. Сегодня дизайнеры не подчеркивают ссылки, пользователь должен догадываться, какой элемент является гиперссылкой, и весь сайт является набором случайных элементов при минималистичном оформлении.

До недавнего времени можно было говорить, что «дизайн – язык, помогающий определить ценность вещи или хотя бы намекнуть на неё», «именно язык дизайна определяет пол предмета, зачастую самыми примитивными средствами» [Суджич, 2013, С. 57]. В настоящее время дизайн, напротив, нивелирует пол, национальность, любые индивидуальные отличия, даже эксклюзивность вещи. Сегодня стерты различия изделия из масс-маркета и эксклюзивной дизайнерской брендовой вещи, все выглядит одинаково невыразительно.

Показательным примером трансформации акта сигнификации в акт симуляции в дизайне является современный редизайн. Сегодня многие организации заказывают дизайнерам

обновление своего фирменного стиля или интернет-ресурса для того, чтобы выглядеть более современно.

Несколько лет назад редизайн можно было считать скорее актом сигнификации. Так, при редизайне газет или журналов дизайнер старался сделать более оригинальный логотип, добавлял воздуха, какие-то интересные элементы навигации, чтобы издание выглядело свежее и необычнее.

В качестве примера редизайна как процесса сигнификации можно привести изменение фирменного стиля Билайна, осуществленное студией А. Лебедева около двадцати лет назад. Вместо синей гаммы дизайнеры предложили белый фон и черно-желтый логотип, намекающий на тему пчел и сот. То есть был использован знак-индекс – непрямой намек.

В современном дизайне знаки-индексы практически не используются. Сегодня практически весь графический дизайн и дизайн в интернете выполняется в стилистике плоского дизайна. Практически все организации сделали редизайн в данной стилистике, которая сводится к избавлению от фона, от цветных плашек, от любых декоративных элементов. Сегодня все компании, которые хотят выглядеть актуально, выглядят одинаково.

Дизайнеры считают, что плоский дизайн лучше подходит современному человеку, который перегружен информацией и нуждается в простых сообщениях. Но такая позиция противоречит научным исследованиям в области визуального восприятия и цвета. Например, слабые контрасты, которые часто применяются в плоском дизайне, негативно воздействуют на зрение пожилых пользователей, так как «с возрастом происходят неизбежные физиологические изменения тканей и органов, участвующих в цветовом зрении» [Грибер, 2020].

В течение последних пяти лет редизайн в сторону стилистики «флэт» был применен ко всем крупным сайтам и сервисам, таким, как Сбербанк, Вконтакте, РЖД, и другие. Работа дизайнеров во всех случаях сводилась к упрощению, уменьшению цвета, избавлению от деталей. Некоторые ресурсы, подобно Mail.ru, кажутся не загрузившимися полностью из-за минималистичного дизайна и отказа от логичной навигации. В этом процессе полностью теряются изначальные функции дизайна – идентификация и навигация.

Еще более любопытное современное проявление редизайна заключается в незначительном изменении шрифта или цвета в логотипе. Данное изменение, которое тоже проделали многие компании, не несет никакой смысловой нагрузки, не делает более заметным и оригинальным логотип, а наоборот, делает логотип более усредненным, незаметным, таким же, как все остальное. Например, логотип Яндекса избавился от вертикальной ориентации, которая делала его необычным, а Гугл сделал цвета логотипа более приглушенными, а форму более скучной, незаметной.

## Заключение

Таким образом, в современном дизайне исчезает важная функция дизайна – создание смысла, идеи, игра с культурными кодами. Вместо этого дизайнеры заняты бессмысленной игрой невыразительных означающих, не отсылающих ни к какому означаемому.

Сегодня не происходит деконструкции смысла, как в эпоху постмодерна. Смысл не подразумевается как таковой. Деконструкция и сигнификация заменяются симуляцией – отсутствием смысла и внешней формы.

До недавнего времени дизайн-эпистема пользовалась открытием В. В. Кандинского, который утверждал, что «сама форма, даже если она совершенно абстрактна и подобна геометрической, имеет свое внутреннее звучание, является духовным существом с качествами,

которые идентичны с этой формой» [Кандинский, 2018, С. 83]. В настоящее время в дизайне используются упрощенные формы и цвета; звучание и оттенки формы и цвета, рождающие смыслы и эмоции, никого не интересуют.

Симуляция как акт заключается в бессмысленном использовании *невывразительных* элементов. Симуляция не приводит к образованию смысла, а является пустой игрой означающих.

Ж. Бодрийяр в книге «Симулякры и симуляция» раскрывает последовательные фазы эволюции образа: «...он отражает фундаментальную реальность; он маскирует и искажает фундаментальную реальность; он маскирует *отсутствие* фундаментальной реальности; он вообще не имеет отношения к какой бы то ни было реальности, являясь своим собственным симулякром в чистом виде» [Бодрийяр, 2016, С. 12].

Данная схема показывает логику развития дизайна как семиотической системы. Четвертый пункт оказался предвосхищением процессов симуляции в дизайне XXI века. Современный редизайн является образцовым примером акта симуляции в дизайне.

Является ли процесс симуляции в дизайне негативным итогом логики развития дизайна, открытый вопрос. Как писал И. В. Гёте, «насколько человек выделяется, настолько же охотно он любит теряться среди себе подобных» [Гёте, 2021, С. 93]. Однако тенденции в дизайне отражают те процессы, которые сегодня происходят в культуре в целом. Возможно, дальнейшее развитие дизайна будет связано с возвращением индивидуальности и смысловой наполненности.

## Библиография

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. А. Качалова]. – М. : ПОСТУМ, 2016. – 240 с.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : РИПОЛ классик, 2020. – 256 с. – (Фигуры Философии).
3. Гёте, И.В. Учение о цвете / Иоганн Вольфганг Гете ; [перевод с немецкого В. О. Лихтенштадта]. – Москва : Издательство АСТ, 2021. – 256 с. – (Эксклюзивная классика).
4. Гиренок Ф.И. Клиповое сознание / Ф.И. Гиренок. – М.: Проспект, 2021. 256 с.
5. Грибер Ю.А. Геронтолингвистика цвета: обзор исследований // Litera. – 2020. – № 5. – С. 79 - 99. DOI: 10.25136/2409-8698.2020.5.32890 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=32890](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32890)
6. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости / Василий Кандинский; пер. с нем. Н.И. Дружковой. – Москва: Издательство АСТ, 2018. – 384 с.
7. Суджич Д. Язык вещей / Д. Суджич. [пер. с англ. М. Коробочкин]. – М. : Strelka Press, 2013. – 240 с.
8. Muratovski G. Research for designers: A guide to methods and practice. – 2021.
9. Macenski S. et al. Robot Operating System 2: Design, architecture, and uses in the wild //Science robotics. – 2022. – Т. 7. – №. 66. – С. eabm6074.
10. Childs P. Modernism. – Routledge, 2016.

## Transformation of the design function: from signification to simulation

**Aleksandra V. Pankratova**

PhD in Philosophy, Associate Professor,  
Head of the Department of Design,  
National Research University – Moscow Power Engineering Institute,  
111250, 4, Krasnokazarmennaya str., Moscow, Russian Federation;  
e-mail: PankratovaAIV@mpei.ru

---

**Abstract**

The object of the research is design in the context of current culture. The subject of the research is the transformation of the semiotic design system in nowadays. The purpose of the study is to show how the logic of the historical development of the design phenomenon currently leads to a change in design functions. The main research method is semiotic analysis. The conclusion of the study is that design, as it develops, ceases to engage in signification as its main function. Currently, simulation is becoming the main function of design. Initially, the design functions are identification and navigation, both functions are associated with the use of motivated signs. Pictorial motivated signs in design (index signs and iconic signs) are being replaced by a simulacrum sign. The replacement of signification by simulation in design is shown in the article using examples from the actual visual environment. The main example of simulation in design in this article is the practice of redesign in the "flat" style: design changes are associated with a decrease in meaning and imagery. This transformation is not determined solely by the nowadays cultural situation, but is embedded in the design episteme itself, which was formed during the period of modernism under the influence of secular culture and the ideology of the emerging consumer society.

**For citation**

Pankratova A.V. (2024) Transformatsiya funktsii dizaina: ot signifikatsii k simulyatsii [Transformation of the design function: from signification to simulation]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 186-192. DOI: 10.34670/AR.2024.99.78.023

**Keywords**

Design, culture, modernism, international design, flat design, signification, simulation, simulacrum, sign, redesign, semiotics.

**References**

1. Baudrillard J. (2016). *Simulacra and simulation*/ M.: POSTUM.
2. Baudrillard J. (2020). *The system of things*. M.: RIPOLL classic.
3. Goethe, I.V. (2021). *The doctrine of color*. M: AST Publishing House.
4. Girenok F.I. (2021). *Clip consciousness*. M.: Prospekt.
5. Griber Yu.A. (2020). *Gerontolinguistics of color: a review of research*. *Litera*, 5, 79-99. DOI: 10.25136/2409-8698.2020.5.32890 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=32890](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32890)
6. Kandinsky V.V. (2018). *About the spiritual in art. Steps. The artist's text. A point and a line on a plane*. Moscow: AST Publishing House.
7. Sudjic D. (2013). *The language of things*. M.: Strelka Press.
8. Muratovski, G. (2021). *Research for designers: A guide to methods and practice*.
9. Macenski, S., Foote, T., Gerkey, B., Lalancette, C., & Woodall, W. (2022). *Robot Operating System 2: Design, architecture, and uses in the wild*. *Science robotics*, 7(66), eabm6074.
10. Childs, P. (2016). *Modernism*. Routledge.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.90.74.024

## Краткий анализ музыкальной техники исполнения китайской фортепианной музыки

**Цай Сыбэй**

Аспирант,  
Российский государственный педагогический университет  
им. А.И. Герцена,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;  
e-mail: a954052271@qq.com

### Аннотация

Китайская фортепианная музыка представляет собой уникальное слияние традиционных китайских мелодий и сюжетов с элементами западной музыки, привлекая все большее внимание как внутри Китая, так и за его пределами. В данной статье проводится глубокий анализ художественных средств, используемых в китайской фортепианной музыке, и рассматривается их воздействие на звучание и стиль этого музыкального жанра. Особое внимание уделяется синтезу традиционных музыкальных тем с современными элементами, что придает китайской фортепианной музыке ее характерный оттенок. Авторы статьи анализируют влияние уникальных культурных и исторических аспектов на формирование звучания и стиля, выделяя важность сохранения и развития этого уникального музыкального наследия. Также рассматриваются тенденции современного развития китайской фортепианной музыки, ее влияние на мировую музыкальную сцену и вклад в обогащение культурного диалога между Востоком и Западом. Путем этого анализа статья ставит своей целью подчеркнуть уникальность и значимость китайской фортепианной музыки в контексте современной мировой музыкальной культуры. Анализ методов создания китайской музыки для фортепиано позволяет выделить особенности этого жанра и их влияние на способы написания музыкальных произведений. Китайская музыка для фортепиано сочетает в себе традиционные элементы китайской музыки с современными навыками игры на фортепиано, создавая уникальный и узнаваемый стиль. Дальнейшее изучение этого жанра будет только способствовать развитию музыкального творчества и обогащению репертуара для фортепиано.

### Для цитирования в научных исследованиях

Цай Сыбэй. Краткий анализ музыкальной техники исполнения китайской фортепианной музыки // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 193-203. DOI: 10.34670/AR.2024.90.74.024

### Ключевые слова

Фортепианная музыка, мелодии, западная музыка, написание музыки, исполнение, жанр, звук.

## Введение

История фортепианной музыки в Китае началась в конце 19 века, когда фортепиано впервые было привезено западными миссионерами и музыкантами. В то время Китай находился в процессе модернизации и открытия западной культуры, и фортепиано стало популярным инструментом среди образованных слоев населения.

Однако в начале 20 века, в период революции и гражданской войны, развитие фортепианной музыки замедлилось. Большинство фортепиано были уничтожены или утеряны, а музыканты были вынуждены спасаться бегством, сосредоточившись только на выживании.

В 50-е года 20 века, в период становления коммунистической партии Китая, фортепиано было признано буржуазным элементом общества и находилось под запретом. Однако к 70-м годам 20 века с приходом политики реформ и открытости в стране, западная культура вновь получила широкое распространение в Китае, и фортепиано снова стало популярным [Безниско, Чжоу, 2021].

Современная китайская музыка на фортепиано представляет собой разнообразие как классических, так и современных произведений. Она сочетает в себе элементы западных и китайских музыкальных традиций, создавая уникальное звучание.

Произведения китайских композиторов, таких как Тан Дун и Лань Хуахуа, получили свое признание и за пределами Китая. Их музыка сочетает в себе традиционные китайские сюжеты и современные композиторские приемы, создавая новое современное звучание.

В целом, китайская фортепианная музыка продолжает развиваться и привлекать внимание как внутри страны, так и за рубежом. Она является важной составной частью китайской музыкальной культуры и способствует ее сохранению и развитию.

Одна из особенностей китайской фортепианной музыки – это сочетание элементов западной и китайской музыкальных традиций. Китайская музыка для фортепиано часто использует сюжеты, мелодии и ритмы китайских традиций, но также включает современные композиторские приемы и гармонию музыки.

Еще одной особенностью китайской фортепианной музыки является использование специфических приемов исполнения. Например, некоторые композиторы используют метод «плавного исполнения», при котором клавиши нажимаются мягко и плавно, чтобы создать более нежный и тонкий звук.

Китайская музыка для фортепиано также часто содержит элементы импровизации и экспериментов. Многие композиторы и музыканты стремятся создать новые звуковые эффекты и попробовать различные стили и жанры.

Более того, китайская фортепианная музыка может представлять собой различные стили и жанры мировой музыки. Некоторые композиторы включают в исполнение своих произведений элементы джаза, рока, электронной музыки и других современных стилей. В целом, китайская фортепианная музыка известна своей уникальностью и разнообразием. Она гармонично сочетает в себе традиции и новшества, западные и китайские элементы, создавая новое и интересное звучание.

## Творческие приемы в создании китайской фортепианной музыки

Теперь давайте подробнее рассмотрим творческие приемы в создании китайской фортепианной музыки.

Одним из методов создания китайской музыки для фортепиано является аранжировка китайских традиционных мелодий. Этот метод включает адаптацию известных китайских



мелодий для фортепиано с добавлением характерных элементов и стиля исполнения данного инструмента.

Аранжировка для фортепиано включает в себя использование различных техник и приемов. Например, можно изменять аккорды и гармонию музыки, чтобы сделать мелодию более интересной и подходящей для фортепиано. Также можно добавлять новые фигуры и украшения, чтобы придать мелодии большей выразительности и китайского колорита.

Аранжировка традиционных китайских мелодий для фортепиано также может включать использование таких специфических приемов исполнения как вибрато, аккорды и арпеджио. Это помогает передать уникальный звук и эмоции китайской музыки.

Использование импровизаций и вариаций в исполнении китайской фортепианной музыки также является важным приемом для придания мелодии и произведению большей степени свободы и выразительности.

Импровизация в создании китайской музыки для фортепиано включает также спонтанное создание новых мелодий, гармонии музыки и ритма в процессе исполнения. Это позволяет музыкантам выразить свою индивидуальность и креативность, придавая мелодии свежесть и оригинальность.

Варьирование в исполнении китайской фортепианной музыки представляет собой изменение и развитие основной мелодии или произведения. Музыканты могут изменять аккорды, гармонию музыки, ритм или добавлять новые фигуры и украшения, чтобы придать мелодии больше разнообразия и привлечь интерес слушателей.

Импровизация и вариации в исполнении китайской музыки на фортепиано позволяют музыканту выразить свои эмоции и чувства, а также создать уникальное и неповторимое исполнение. Это придает музыке жизнь и динамику, позволяя каждому исполнителю внести свой вклад в интерпретацию китайской музыки на фортепиано.

Использование новых звуков и эффектов на фортепиано также является важным приемом при исполнении китайской музыки. Музыканты могут использовать различные техники игры, такие как шприхи, стон, трение струн и скрипучие звуки, чтобы создавать уникальное звучание и эффекты [Ван, 2020].

Таким образом, эти эксперименты помогают расширить звуковые возможности инструмента и добавить неожиданные элементы в музыку. Они также помогают музыкантам выразить свою индивидуальность и креативность, придавая музыке большую выразительность и оригинальность.

А использование новых звуков и эффектов на фортепиано помогает создать нужную атмосферу и эмоциональные характеристики данного жанра музыки. Например, музыканты могут использовать эффекты, имитирующие звуки природы (шум ветра или щебетание птиц), чтобы передать образы и эмоции, связанные с природой [Ифань, 2022].

Эксперименты со звучанием и эффектами на фортепиано при исполнении китайской музыки помогают музыкантам быть более творческими и оригинальными в своем исполнении, создавая уникальные и запоминающиеся звуки. Это позволяет привлечь внимание публики и делает выступление более интересным и захватывающим.

## **Сравнительный анализ в звучании и мелодиях китайской и западной фортепианной музыки**

Сравнительный анализ различий в звучании и мелодиях китайской и западной фортепианной музыки представляет собой интересное исследование, которое помогает понять уникальность и особенность каждого из этих жанров.

Одним из основных отличий китайской и западной фортепианной музыки является гармония. Западная музыка в основном использует функциональную гармонию, основанную на использовании аккордов и хроматике. В отличие от нее китайская музыка часто использует гармонию на основе пяти нотных ступеней тоновой гаммы (пентатонике). Этот прием создает более экзотическую и таинственную атмосферу в китайской музыке.

В мелодии также существуют различия между западной и китайской музыкой. Западная музыка обычно использует систему двенадцати полутонов в каждой октаве, а китайская музыка использует систему пяти нотных ступеней в каждой октаве, что создает более простую и гармоничную мелодию в китайской музыке [Петрусева, 2023].

Также следует отметить, что китайская фортепианная музыка часто использует традиционные китайские элементы мелодии и ритма, такие как глиссандо, вибрато и арпеджио. Эти элементы придают музыке более экзотический звук и отличают ее от западной фортепианной музыки.

В целом, путем сравнительного анализа различий в гармонии музыки, мелодиях, особенностях исполнения и технике игры на фортепиано в китайской и западной музыке можно увидеть уникальность и многообразие каждого жанра. Для музыкантов, желающих изучать и исполнять китайскую фортепианную музыку, это также может помочь понять ее особенности и уловить ее подлинный звук.

Согласно результатам данного исследования, можно сделать следующие выводы. Анализ художественных методов создания китайской фортепианной музыки показывает, что она представляет собой уникальное сочетание китайских традиционных мелодий, мотивов и западных элементов музыки. Более детальное рассмотрение истории китайской фортепианной музыки показывает влияние китайской философии и культуры на формирование уникального звучания этого жанра.

Влияние западной музыки на китайскую фортепианную музыку подчеркивает важность проникновения фортепиано в китайскую культуру и необходимость адаптации западных произведений под китайский стиль. Особенности китайской фортепианной музыки, такие как использование китайских традиционных мелодий и сюжетов, уникальные навыки игры на фортепиано, специфическая гармония и ритм, создают ее уникальный звук.

Творческий процесс создания китайской фортепианной музыки включает в себя аранжировку традиционных китайских фортепианных мелодий, использование импровизации и вариаций, а также эксперименты с новыми звуками и эффектами на фортепиано, все это является ключом к созданию уникальных произведений. Путем сравнительного анализа китайской и западной фортепианной музыки можно выявить различия в гармонии, мелодии, особенностях исполнения и навыках игры на фортепиано, а также влияния культурно-исторических факторов на создание музыкальных произведений.

Следует отметить, что данное исследование имеет важное значение для развития музыкальной культуры, поскольку оно способствует сохранению и развитию уникальных методов создания китайской фортепианной музыки. Эти методы могут повлиять и на развитие мировой музыкальной культуры, обогатив ее новыми звуками и эффектами.

Китайская фортепианная музыка берет свое начало за пределами страны, но с течением времени она приобретает свою особенность и уникальный национальный стиль. Она сочетает в себе традиционную китайскую мелодичность вместе с западными навыками игры на фортепиано, создавая множество поразительных произведений.

С начала 20 века китайская фортепианная музыка постепенно проявляет свою

самостоятельность и благодаря усилиям многих музыкантов достигает значительных успехов в процессе слияния национальной музыки и западной техники исполнения, что приводит к значительному прогрессу в этой области.

В настоящее время китайская фортепианная музыка имеет зрелые результаты и развитую систему исследований. Этот уникальный национальный стиль музыки проявляется ярко благодаря своим особенностям, влияя на независимое творчество. Композиторы фортепианной музыки искусно сочетают ноты с выразительностью китайской национальной музыки, создавая множество поразительных произведений. Творческое развитие национального стиля китайской фортепианной музыки соответствует требованиям времени, постоянно прогрессирует и обладает уникальными особенностями в мировой фортепианной музыке [Безниско, Чжоу, 2021].

Китайская фортепианная музыка имеет свой национальный стиль и колорит, сложившийся после более ста лет его развития. В результате чего раскрылась многогранная национальная этническая культура, представляющая уникальный национальный стиль китайской фортепианной музыки. Этот стиль представляет собой национальное богатство, накопленное пианистами в своей музыкальной карьере, включая язык пианино, исторический контекст, культурные привычки и многое другое.

С музыкальной точки зрения у фортепиано нет четких границ в своем контекстном содержании. Однако различные страны и культуры имеют разное отношение к фортепиано. Формирование национального стиля фортепианной музыки – это достаточно сложный процесс, который включает в себя как анализ и наследование лучших аспектов, так и отбрасывание ненужных. В то время как западный язык фортепиано служит отправной точкой для развития китайского стиля музыки, существует необходимость внедрить все больше национальных элементов, отражающих китайскую культуру, чтобы достичь духовного и внешнего единства звучания. Становление китайского национального стиля фортепианной музыки ограничивается не только законами развития искусства, но и влиянием исторической среды и народных особенностей Китая. Такой подход привел к развитию уникального творческого процесса, формированию собственного стиля и направления.

В этот период китайская фортепианная музыка приобрела уникальный национальный стиль. В начале 20 века, с появлением школьных оркестров и увеличением числа образовательных центров, где преподавались уроки фортепиано, эта традиция распространилась по всей стране, повысив общий уровень знаний и понимания фортепианной музыки. Учитывая национальный характер первых произведений, написанных для этого инструмента, независимые композиторы первой половины 20 века заложили основу для дальнейшего развития национального стиля китайской фортепианной музыки.

История развития и изучения китайской народной фортепианной музыки началась с создания Чжао Юаньжэнь произведения «Марш мира» в 1915 году. Затем был создан целый ряд работ, объединяющих традиционные китайские музыкальные техники с элементами западного стиля игры на фортепиано. Это стало отправной точкой в развитии китайской фортепианной культуры, и показателем того, что наступил новый этап в ее развитии. Примерами произведений этого периода являются «Китайский ковбой и его флейта» и «Флейта полуночи» композиторов Хэ Лютин и Цю Цзяцзян [Ван, 2020].

В конце 60-х и начале 70-х годов XX века в музыкальных кругах появилось множество произведений на фортепиано в национальном стиле, в которых сочетались элементы оперы, арии и песен. В 80-х годах благодаря политике реформ и открытости страны, в Китае возникла возможность создания независимых произведений в народном стиле для игры на фортепиано.

В период активного изучения и совместного создания многих произведений для фортепиано композиторы все больше вовлекались в творческий процесс, что способствовало возрождению и развитию китайской фортепианной музыки. Результатом чего стало бурное развитие и формирование уникального стиля китайской музыки для фортепиано [Ифань, 2022].

Возникновение китайской музыки для фортепиано, созданной в соответствии с национальным стандартом, является одной из отправных точек быстрого экономического развития Китая и процветания китайской культуры. Однако ключевым является сохранение национальной идентичности и занятие заслуженного места китайской музыки в разнообразном мире музыкального искусства.

В последние годы китайская фортепианная музыка, объединяющая в себе национальный стиль и дух новаторства, продолжает порождать все более популярные новые произведения, оказывая значительное влияние на мировое музыкальное сообщество. Кроме того, такие мастера как Ли Юнди, Шэнь Вэнью, Ху Динчи, Ланг Лан занимают неоспоримое место на международной сцене фортепиано.

В современном мире китайской фортепианной музыки предоставляются уникальные возможности для композиторов и пианистов, что способствует процветанию этого национального стиля на международном уровне. В этом захватывающем процессе, безусловно, появление новых произведений неизбежно несет в себе отпечаток повторений. Поэтому развитие культуры должно придавать важное значение инновациям, из-за чего китайская фортепианная музыка становится источником зарождения новых произведений благодаря своей аутентичности и постоянному вдохновению.

Например, так, китайская традиционная фортепианная музыка получает широкую известность с момента появления «Флейты» Хэ Лютин в 1934 году, оказывая значительное влияние на мировую сцену. Это незабываемое произведение выделяется своим уникальным ритмом, особыми мелодиями и художественным значением, привлекая внимание слушателей своим национальным колоритом и звучанием.

В последние годы широкой публике было представлено множество музыкальных произведений для фортепиано, обладающих национальным колоритом, что способствовало более широкому распространению этого жанра. Следует отметить, что китайская фортепианная музыка в национальном стиле отличается от общих мировых тенденций и особенностей развития этого музыкального жанра. Количество и качество этих произведений не могут сравниться с известными произведениями мировой фортепианной музыки. Кроме того, существует определенное расхождение в концепции, методах создания и исполнительском качестве этих произведений. Однако, если вы приложите усилия и желание в процессе собственного написания китайской национальной музыки для фортепиано, то сможете прочувствовать ее уникальное очарование [Петрусева, 2023].

«Только те, кто связан с культурой своей страны, смогут найти истинную гармонию в разнообразии музыкального мира. В этом отношении китайская фортепианная музыка занимает особое положение, соответствуя уникальному «китайскому стилю» и заполняя пробелы в мировой музыкальной культуре. В эпоху разнообразия в музыкальной индустрии эта музыка занимает особое положение. Развитие китайской фортепианной музыки выходит далеко за рамки ожиданий людей, оно проходит через изменения и эволюцию в уникальном слиянии различных форм и национальных особенностей. Это заслуга упорного труда и настойчивости» [Безниско, Чжоу, 2021].

Под влиянием огромного вклада в китайский стиль формируется уникальная культурная система фортепианной музыки. Национальный стиль китайской музыки для фортепиано

проявляется в независимом творчестве, развитии и обогащении национальных мелодий, обладающих особенной тональностью, а также разнообразием музыкальных откликов. В этом процессе развития возникает множество дискуссий о национальных направлениях музыки для фортепиано. Кроме того, появляется множество выдающихся музыкальных произведений, привлекающих внимание своим уникальным очарованием.

Создание и продвижение национальных мелодий играют огромную роль в развитии китайской фортепианной музыки. Мелодия является не только основой музыкального произведения, в частности для фортепиано, но и его ядром. Только обладая выдающимися художественными особенностями, оно можно стать классическим произведением. Разнообразие и богатство культуры китайского народа проявляются в его уникальных чертах, которые определяются различными национальностями и их языками.

Творческое пространство становится все более трехмерным и разнообразным. В китайской классической музыке, особенно за последние десятилетия после образования Нового Китая, национальные мелодии успешно интегрировались в произведения современной программы для фортепиано. Художники смело включают национальные темы в свои произведения, великолепно сочетая между собой особый ритм национальных музыкальных инструментов. Их музыкальные произведения изящно имитируют и воспроизводят музыкальное наследие страны, обогащая музыку для фортепиано с помощью сочетания разнообразных музыкальных элементов и структур. В результате появляются поразительные произведения, которые радуют нас единством и творчеством национального ритма.

Например, в композиции «Пасторальное время» композитора Цзянь Вэнь цветет новый музыкальный отрывок. Он объединил двенадцать различных по стилю и содержанию произведений, показав свой независимый творческий дух. Цзянь Цзэминь использовал ритмические звуковые приемы игры, тряски, удара, перемешивания пипа, верхнего и нижнего глиссандо и др. Благодаря этим приемам он создал музыку, очень соответствующую национальному стилю китайской музыки для фортепиано.

Одной из ярких особенностей китайской фортепианной музыки является использование народных мелодий, что отличает ее от западной музыки. Произведения, основанные на народной музыке и созданные на ее основе, являются важной частью авторского творчества китайской фортепианной музыки. Кроме того, старые народные песни, подвергнутые изменениям и обновлениям, приобрели новую жизнь и национальное очарование. В этом отношении наиболее характерным является произведение «Ковбой, играющий на свирели», получившее первую степень «Китайской премии за фортепианную музыку». Это музыкальное произведение, созданное Хэ Лиугином, стало первым китайским фортепианным произведением, получившим признание в международной музыкальной среде. «Китайский ковбой» на свирели имеет уникальное народное звучание, отличающееся от западных фортепианных произведений. Таким образом, это произведение идеально отражает независимое творчество китайской фортепианной музыки и национальный стиль [Семененко, 2020].

Зрители были поражены непревзойденным мастерством художественного произведения, тонкой национальной концепцией и захватывающим ритмом. Особенность этого произведения не только в талантливом отображении истинных эмоций, но и в глубоком погружении в сцены, описываемые музыкой, словно находишься в самом центре событий. Здесь произведение обладает поразительной силой воздействия на слушателя.

Создание уникального национального стиля китайской фортепианной музыки имеет особую ценность. Кроме того, существует множество подобных произведений. Например, музыкант Чжоу Гуанжен аранжировал народную песню «Тридцать миль» в вариациях для фортепиано,

описывающих народные песни Шаньбэй. Музыкальные произведения складываются в результате гармоничного сочетания местных народных мелодий с языком музыки, и обладают ярко выраженным национальным колоритом. Столкновение фортепианного элемента с народной мелодией также дарит традиционной музыке новую жизнь.

Стремление к оригинальности является важным аспектом китайской фортепианной музыки. Поэтому по призыву государства, создание уникального национального стиля китайской фортепианной музыки стало наивысшим достижением в оценке зрелости музыкального произведения.

При развитии национального стиля китайской фортепианной музыки необходимо активно включать элементы китайской музыкальной культуры. Путем введения различных национальных и культурных особенностей можно повысить мировое признание китайской фортепианной музыки. Для создания уникальных музыкальных произведений, которые сочетали бы в себе национальный китайский стиль с ноткой новшества, молодым авторам фортепианной музыки необходимо более глубоко изучать национальную культуру и национальные особенности своей страны. Развитие национального стиля китайской фортепианной музыки должно включать в себя современные элементы, избегая шаблонности.

Только объединение прошлого и настоящего, а также различных культурных элементов может способствовать созданию большего количества выдающихся произведений. Необходимо серьезно относиться к преемственности и развитию национальной культуры в музыке, чтобы фортепианная музыка стала наследием и получила большее признание. Реклама и образование также играют важную роль в популяризации и распространении китайской фортепианной музыки. Ключевые платформы здесь – СМИ и образовательные учреждения, которые помогают лучшему пониманию и оценке национальных фортепианных произведений, что способствует непосредственному сохранению и передаче по наследству из поколения в поколение национальной культуры и китайской фортепианной музыки в инновационном стиле.

## Заключение

Формирование независимого национального стиля китайской фортепианной музыки имеет очень важное значение. На протяжении более чем столетия множество китайских композиторов и исполнителей благодаря постоянным исследованиям, тренировкам и инновациям успешно внедрили элементы национального стиля в создание произведений для фортепиано, обогатив теоретическую базу и опыт творчества, и соединив их воедино. Эти музыканты умело сочетают национальные особенности с современными методами композиции.

В последние годы влияние Китая в мире значительно возросло, уровень жизни населения заметно улучшился, что привело к значительным достижениям китайской музыкальной культуры в области образования, творчества и исполнительского искусства.

Композиторы и исполнители осознают важность независимого создания произведений для фортепиано в национальном стиле на основе сочетания национальной и современной культуры. Они активно создают произведения с национальным характером, внося значительный вклад в развитие китайской фортепианной музыкальной культуры.

Внедрение национальных особенностей в фортепианную музыку представляет собой новый культурный контекст и глубокие музыкальные идеи для выражения превосходства китайской национальной культуры в современном музыкальном творчестве.

В современном мире китайский национальный стиль играет важную роль в формировании независимого звучания в фортепианной музыке, предоставляя не только эстетическое

удовольствие, но и являясь фундаментальным условием для долговременного сохранения и распространения китайской музыкальной культуры фортепиано.

Хотя китайская музыка для фортепиано начала развиваться относительно недавно, она уже добивается успехов в области формирования и развития мировой музыки. Молодые композиторы, посвятившие себя созданию музыки для фортепиано, внесли значительный вклад в ее развитие, что позволило китайской фортепианной музыке занять свое место в мировой музыкальной среде. Китайские музыкальные произведения, включая музыку для фортепиано, обладают сильным национальным влиянием, придавая ей особую индивидуальность и оригинальность, особенно при создании произведений в национальном стиле. Такой процесс требует многолетнего обучения и независимого творчества.

Анализ методов создания китайской музыки для фортепиано позволяет выделить особенности этого жанра и их влияние на способы написания музыкальных произведений. Китайская музыка для фортепиано сочетает в себе традиционные элементы китайской музыки с современными навыками игры на фортепиано, создавая уникальный и узнаваемый стиль. Дальнейшее изучение этого жанра будет только способствовать развитию музыкального творчества и обогащению репертуара для фортепиано.

## Библиография

1. Безниско О.Н., Чжоу Ш. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня // Культурная жизнь Юга России. 2021. №2 (81). С. 31-39.
2. Ван Ц. Экспрессионизм в европейской и китайской живописи. (конец 19 – начала 21 в.) // Культура и искусство. 2020. № 5. С. 27-46.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
4. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
5. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
6. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
7. Ифань Г. Возможности общего музыкального образования в решении задач эстетического воспитания в Китае // Norwegian Journal of Development of the International Science. 2022. № 94. С. 26-29.
8. Петрусева Н.А. Дистанцирование & сближение Запада с Востоком: П. Булез, К. Штокхаузен, Т. Такемицу // Культурный код. 2023. № 2. С. 103-117.
9. Пырова Т.Л. Философско-эстетические основания афроамериканской хип-хоп музыки // Философия и культура. 2020. № 12. С. 56-62.
10. Семененко И.И. Первая поэтика Китая // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. № 9. С. 106-115.

## A brief analysis of the musical technique of performing Chinese piano music

**Cai Sibe**

Postgraduate,

Herzen State Pedagogical University of Russia,  
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: a954052271@qq.com

## Abstract

Chinese piano music represents a unique fusion of traditional Chinese melodies and stories with elements of Western music, attracting increasing attention both within and outside China. This article provides an in-depth analysis of the artistic means used in Chinese piano music and examines their impact on the sound and style of this musical genre. Particular attention is paid to the synthesis of traditional musical themes with modern elements, which gives Chinese piano music its characteristic flavor. The authors of the article analyze the influence of unique cultural and historical aspects on the formation of sound and style, highlighting the importance of preserving and developing this unique musical heritage. It also examines the trends in the modern development of Chinese piano music, its influence on the world music scene and its contribution to enriching the cultural dialogue between East and West. Through this analysis, the article aims to highlight the uniqueness and significance of Chinese piano music in the context of contemporary world musical culture. Analysis of the methods of creating Chinese music for piano allows us to highlight the features of this genre and their influence on the ways of writing musical works. Chinese piano music combines traditional elements of Chinese music with modern piano playing skills to create a unique and recognizable style. Further study of this genre will only contribute to the development of musical creativity and enrichment of the piano repertoire.

## For citation

Cai Sibe (2024) Kratkii analiz muzykal'noi tekhniki ispolneniya kitaiskoi fortepiannoi muzyki [A brief analysis of the musical technique of performing Chinese piano music]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 193-203. DOI: 10.34670/AR.2024.90.74.024

## Keywords

Piano music, melodies, Western music, music writing, performance, genre, sound.

## References

1. Beznisko O.N., Zhou Sh. (2021) Buddizm i estetika muzyki Tan' Dunya [Buddhism and the aesthetics of Tan Dun's music]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], 2 (81), pp. 31-39.
2. Petrusheva N.A. (2023) Distantirovanie & sblizhenie Zapada s Vostokom: P. Bulez, K. Shtokkhauzen, T. Takemitsu [Distancing & rapprochement between the West and the East: P. Boulez, K. Stockhausen, T. Takemitsu]. *Kul'turnyi kod* [Cultural code], 2, pp. 103-117.
3. Pyrova T.L. (2020) Filosofsko-esteticheskie osnovaniya afroamerikanskoi khip-khop muzyki [Philosophical and aesthetic foundations of African-American hip-hop music]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture], 12, pp. 56-62.
4. Semenenko I.I. (2020) Pervaya poetika Kitaya [The first poetics of China]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Questions of theory and practice], 9, pp. 106-115.
5. Wang Q. (2020) Ekspressionizm v evropeiskoi i kitaiskoi zhivopisi. (konets 19 – nachala 21 v.) [Expressionism in European and Chinese painting. (late 19th – early 21st century)]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art], 5, pp. 27-46.
6. Yifan G. (2022) Vozmozhnosti obshchego muzykal'nogo obrazovaniya v reshenii zadach esteticheskogo vospitaniya v Kitae [Possibilities of general music education in solving problems of aesthetic education in China]. *Norwegian Journal of Development of the International Science*, 94, pp. 26-29.
7. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
8. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regionalnye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
9. Elagina A.S. (2018) Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the



- 
- state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
10. Elagina A.S. (2017) *Sostoyanie i razvitie obrazovatel'noi deyatel'nosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti* [State and development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.32.51.025

## Краткий анализ слияния современного китайского фортепианного искусства и традиционной синьцзянской танцевальной музыки

**Цай Сыбэй**

Аспирант,  
Российский государственный педагогический университет  
им. А.И. Герцена,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;  
e-mail: a954052271@qq.com

### Аннотация

Эта статья представляет краткий анализ слияния современного китайского фортепианного искусства с традиционной синьцзянской танцевальной музыкой. Автор подчеркивает уникальные черты синьцзянской танцевальной музыки, фокусируясь на ее особенностях и характеристиках. Отмечается, что эта форма искусства успешно интегрировалась в фортепианные произведения китайских композиторов, с особым успехом Сунь Ицян выделяется своим вкладом. Сунь Ицян создал выдающиеся образцы фортепианных композиций, в которых он соединил элементы синьцзянской танцевальной музыки, западноевропейских традиций и своего собственного инновационного стиля. В данном исследовании подвергается анализу произведение Сунь Ицяна под названием «Весенний танец», исполненное талантливым современным китайским пианистом Ланг Лангом. Работа раскрывает уникальные аспекты слияния этих двух музыкальных форм и их воздействие на звучание и стиль произведения. В результате статья подчеркивает значимость этого культурного синтеза в контексте развития современной китайской музыкальной сцены.

### Для цитирования в научных исследованиях

Цай Сыбэй. Краткий анализ слияния современного китайского фортепианного искусства и традиционной синьцзянской танцевальной музыки // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 204-214. DOI: 10.34670/AR.2024.32.51.025

### Ключевые слова

Синьцзянская танцевальная музыка, пианист Ланг Ланг, фортепианное искусство, композитор Сунь Ицян, танец, жанр, мелизматика, культура Востока, виртуозная фортепианная техника.

## Введение

Интерес настоящего исследования лежит в плоскости понимания проникновения Синьцзянского танцевального стиля в фортепианное искусство Китая. Данная проблема не ставилась во главу угла научных музыкальных исследований на русском языке, между тем, многие современные композиторы, распознав и изучив некоторые характеристики синьцзянского танцевального стиля, органичным образом связали его с традициями фортепианного искусства.

В исследовании более подробно рассматривается творчество композитора Сунь Ицяна, его произведения представляют собой уникальное сочетание культурных элементов и традиций, что делает его особенно интересным и значимым в контексте мировой музыкальной культуры. В своей работе композитор открывает новые горизонты в области фортепианного искусства, демонстрируя его богатство и разнообразие.

Его произведения являются важным вкладом в мировую музыкальную культуру и заслуживают внимания как любителей классической музыки, так и специалистов в области этнической музыки. Произведения демонстрируют новый взгляд на традиционные музыкальные формы и стили, открывая перед слушателями новые грани звучания и выразительности.

Произведения композитора Сунь Ицяна являются важным аспектом мировой музыкальной культуры, который объединяет различные традиции синьцзянской музыки и направления искусства.

### **Анализ современного китайского фортепианного искусства и традиционной синьцзянской танцевальной музыки**

Для того, чтобы понять, что же такое синьцзянский стиль, обратимся к истории этого явления. Расположенный в северо-западной части страны Синьцзяно-Уйгурский автономный округ населен обществом, представляющим ряд этнических меньшинств Китая, таких как уйгуры, хуэйцы и казахи. Большинство этнических групп в Синьцзяне любят петь и танцевать. Хотя музыкальные стили различаются в разных частях региона, музыка Синьцзяна в целом ориентирована на танец, она ритмична, а песни эмоциональны.

Прекрасная музыка Синьцзяна и красочные танцы глубоко отражают уникальные стили этнических меньшинств в северо-западном пограничном районе, песни и танцы всех этнических групп имеют свои отличительные особенности. Уникальные костюмы и привлекательные обычаи этнических групп делают искусство пения и танцев Синьцзяна бесценным достоянием национальной культуры страны. Это не только привносит колорит в разнообразие песен и танцев в Синьцзяне, но и значительно обогащает национальную художественную сокровищницу страны [Чэнь Хуэй, 2017, 23].

В музыке Синьцзяна много вариаций: уникальные региональные различия в Или, Кашгаре, Хотане и Аксу. Южный регион включает в себя простые песни Хотана, танцевальную музыку Кука и сложные ритмичные песни Кашгара. У Или, пожалуй, самая известная музыкальная традиция в Синьцзяне, включающая в себя ряд эмоциональных мелодий, повествовательных по форме. Уйгуры – самая густонаселенная этническая группа в Синьцзяне (девять миллионов уйгуров там составляют 46 процентов от общей численности населения). Предки уйгуров были кочевыми скотоводами, которые жили на обширных северных пастбищах Китая. В третьем веке

вспыхнули войны между различными племенами, и люди покинули этот район, спасаясь бегством. Некоторые племена двинулись на запад, чтобы обосноваться в Синьцзяне. Они слились с местным населением и стали современными уйгурами. «Уйгур» на уйгурском языке означает единство. Наибольшее количество уйгурских песен – это песни о любви, они страстные или меланхоличные. Самой известной музыкальной формой уйгурского народа является «мукам», сложная сюита из 12 разделов, относящаяся к узбекской и таджикской формам. Эти сложные сочинения сильно различаются между сюитами одного и того же мукама и построены по принципу семиступенного звукоряда. Инструменты, как правило, включают рамочный барабан, цимбалы с чеканкой, скрипки и лютни; у исполнителей есть некоторое пространство для личных приукрашиваний, особенно в области перкуссии. Существует много различий в количестве и виде инструментов, используемых при исполнении мукама. В ноябре 2005 года искусство уйгурского мукама было названо ЮНЕСКО шедевром устного и нематериального наследия человечества [Archived at Ghostarchive and the Wayback Machine, www]. Традиция санам – это разновидность танцевальной музыки, популярной среди уйгуров, в то время как разговорные песни, такие как Майда, Эйтишиш и Кошак, являются популярными песнями о любви с простыми мелодиями. «Цветок граната» – это уйгурская песня о любви. Речь идет о молодом человеке, который тоскует по своей любимой девушке красивой и нежной, как распутившийся цветок.

Татары – еще одна этническая группа в Синьцзяне. Слово «татарин» использовалось для обозначения нескольких могущественных племен на севере Китая около 1100 лет назад. Группа имеет богатые культурные традиции. В их музыке живые ритмы, а танцы веселые. В татарском танце мужчины выполняют множество движений ногами – приседания, удары ногами и прыжки, в то время как женщины двигают руками и талией. Татары известны своими трогательными песнями – балладами. «Песня старика» – это древняя народная песня, которая описывает приятные воспоминания старика о старых добрых временах и о том, чего ему не хватает в его жизни, когда он был молод и силен.

Узбеки – еще одна этническая группа в Синьцзяне. Узбеков можно встретить по всему региону. Их образ жизни оказал сильное влияние на другие этнические группы – уйгуры и казахи. Но их традиционный музыкальный стиль остался неизменным. Их брачные традиции также остались прежними, поскольку современные узбеки продолжают следовать традиционным брачным обычаям. Заключение брака осуществляется в три необходимых этапа: предложение руки и сердца, обмен и подборка подарков на помолвку и свадебная церемония. Первые два шага аналогичны шагам других этнических групп в Синьцзяне. Но узбекские свадебные церемонии уникальны: перед началом свадебной церемонии родители жениха и невесты встречаются со свахой, чтобы обсудить «компенсацию за развод». Компенсация относится к сумме денег, которую муж должен выплатить своей жене, если он подаст на развод после того, как они поженятся. Для узбеков развод является чем-то постыдным, в то время как счастливый брак считается предметом гордости обеих семей [Moule, 1908, 39]. «Девушка с темными бровями» – традиционная узбекская народная песня. Это песня о любви, но в отличие от большинства других песен о любви, которые нежны и чувственны, эта жива и полна юмора. В ней изображен остроумный разговор между молодой парой с быстро меняющимися ритмами жизни и юмористическими словами. Она исполняется под аккомпанемент «ревапа», уникального щипкового узбекского инструмента.

Казахи – одна из крупнейших этнических групп в Синьцзяне, численность населения которой превышает миллион человек. В основном они живут в Или-Казахской автономной

префектуре на севере Синьцзяна. Казахская музыка и танцы имеют свои уникальные особенности и популярны по всему Китаю. Музыка является важной составляющей их образа жизни. Летними ночами казахи часто собираются вместе, чтобы повеселиться. Они не выходят из дома всю ночь, поют и танцуют. Их самым популярным музыкальным инструментом является «домбра», щипковый двухструнный инструмент, популярный в Центральной Азии. «Жаворонок, удивительный певец» – хорошо известная казахская песня. В ней восхваляется прекрасное пение жаворонка, птицы, которую любят жители Синьцзяна. Песня изображает страсть людей к жизни и к своей родине.

### Литературный обзор по теме

В ходе исследования использовалась литература, которая помогла составить более полную и детальную картину китайского фортепианного искусства и сделать краткий анализ слияния современного китайского фортепианного искусства и традиционной синьцзянской танцевальной музыки.

Например, в статье Го Чжуйю «Преломление элементов китайской философии в фортепианной музыке» исследуется китайская философия (такая как даосизм и конфуцианство), оказывающая влияние на фортепианную музыку композитора Сунь Ицяна. Автор анализирует отражение философского учения в музыкальном стиле и композиционных приемах Сунь Ицяна, и какие элементы китайской культуры можно обнаружить в его музыке.

Архивированный материал о культурном наследии в Китае, состоящий из записей уйгурской музыки, информации о традиционных музыкальных инструментах, а также документов о музыкальных обычаях и практиках различных этнических групп в Китае. Данный материал невероятно полезен для изучения и сохранения культурного наследия Китая.

Статья о песнопении мукам в уйгурской поп-музыке рассматривает народную музыкальную традицию уйгуров и ее влияние на современную популярную музыку в Китае. Автор исследует особенности мукама (как жанра уйгурской музыки), его влияние на современные тенденции в поп-музыке, а также адаптацию традиционных элементов в современной музыкальной практике.

Исследование Артура Моула о музыкальных инструментах в Китае, опубликованное в 1908 году, содержит информацию о различных традиционных инструментах, их истории, конструкции и использовании в китайской музыкальной традиции. Это исследование является ценным источником для изучения музыкальной культуры Китая в начале XX века.

Статья на китайском языке, посвященная анализу техники исполнения и музыкального стиля фортепианной пьесы «Весенний танец», содержит детальный анализ произведения, его композиционных особенностей, техники исполнения и контекста создания. Автор рассматривает специфические аспекты этой музыки, которые интересны для китайской аудитории и исследователей.

Некоторые из методов исследования музыкальных традиций в Китае включают в себя эмпирические исследования, анализ записей и аудиозаписей, полевые исследования, интервью с музыкантами и исследования исторических источников. Также используются методы компаративного анализа, где музыкальные традиции Китая сравниваются с другими культурами для понимания их влияния и уникальности. Используются также методы стилизации, где современные музыканты исследуют и воссоздают традиционные музыкальные произведения для сохранения и продвижения китайской музыкальной культуры.

Примеры используемой литературы для написания статьи демонстрируют различные методы исследования музыкальных традиций в Китае, включая анализ мелодий, ритмов, инструментов и характеристик исполнения. Авторы статей также используют сравнительный анализ и стилизацию для исследования влияния китайской музыкальной культуры на современную практику искусства. Эти методы исследования позволяют ученым и музыкантам лучше понять музыкальные традиции Китая и их значимость в контексте мировой музыкальной культуры. Эмпирические исследования помогают выявить особенности исполнения и структуру музыкальных произведений, анализ записей и аудиозаписей позволяют изучить историю развития музыкальных стилей. Полевые исследования и интервью с музыкантами дают возможность получить уникальные данные о традиционных исполнительских практиках и музыкальных обрядах.

Компаративный анализ помогает выявить связи между китайской музыкальной культурой и другими культурами, а также понять влияние китайской музыки на мировую музыкальную практику. Методы стилизации позволяют сохранить уникальные традиционные музыкальные произведения и представить их современной аудитории. Результаты этих исследований сохраняют китайскую музыкальную культуру, продвигать ее в мире, а также вносят вклад в общее понимание мировой музыкальной истории.

### **Яркие представители самобытной китайской культуры**

Самым популярным исполнителем последнего времени является Турди Ахун, который записал большинство мукамов в 1950 -х годах. Региональная индустрия популярной музыки возникла в 1980-х годах, одновременно с ослаблением культурных ограничений Дэн Сяопина. Возникшая в результате поп-индустрия породила такие группы, как «Shireli», чей альбом 1995 года «Trance 2» представлял собой версию местной народной песни. Позже среди выдающихся музыкантов были Паша Иша, Аскар и его группа «Grey Wolf», Абдулла Абдурехим и Алим Джан, которые появились в таких международных релизах, как саундтрек к фильмам «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», где он играет на струнном равапе. Отец Яна также был известным народным музыкантом, известным как Турсун Танбур благодаря своему мастерству игры на танбуре, струнном инструменте, похожем на лютию с замковым грифом. Рок-группы и хэви-метал, такие как «Täklimakan» и «Riwäyat», также хорошо известны в Синьцзяне, как и гитарные стили фламенко the Gipsy Kings.

В качестве яркого примера использования в фортепианной музыке синьцзянского танцевального стиля мы обратили внимание на пьесы композитора Сунь Ицяна «Весенний танец». Сунь Ицянь – знаменитый китайский композитор XX столетия и яркий представитель самобытной китайской фортепианной школы. Во многом благодаря ему фортепианная музыка в Китае обрела узнаваемые и самобытные черты. Композитор использовал новаторские техники, сочетая западные и китайские музыкальные элементы, фольклорные и современные мелодии. Каждая композиция Сунь Ицяна уникальна и имеет непреходящую художественную ценность [Го Чжюй, 2022].

Начало пьесы охарактеризовано тихой и несколько фантастической звучностью. Мелодия проста, но композитор дополняет ее утонченными украшениями, такими как трели и арпеджиато. Начало пьесы носит импровизационный характер.

# 春 舞

孙以强 (1980)



Рисунок 1 - Пример №1

В исполнении китайского виртуоза Ланг Ланга начало пьесы приобретает характер повествования, постепенного развертывания музыкальной мысли за счет утонченного пианистического туше и весьма тихой динамики. Его исполнение можно сравнить с исполнением музыки Шопена, кристальной чистотой и бриллиантовой пальцевой техникой. Ниже приведена потактовая схема формы данного сочинения, а также план (рис.2).

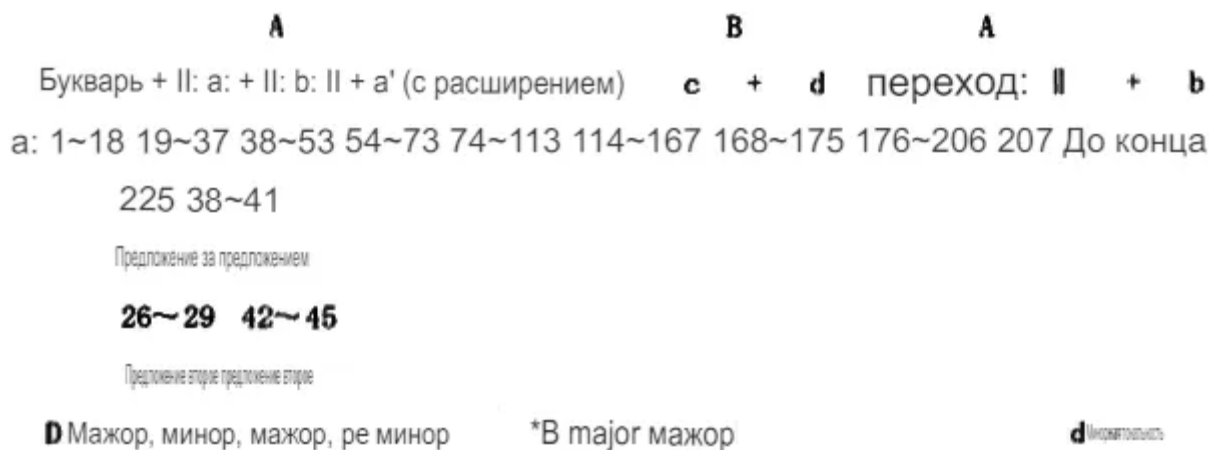


Рисунок 2 - Схема формы

Непосредственная стилизация начинается с активного вступления характерного танцевального ритмического рисунка, который многократно повторяется в виде одной единственной синкопированной ритмоформулы: шестнадцатая восьмая, шестнадцатая две восьмых [Wang Chuen-Fung, 2013, 56-59].



Рисунок 3 - Пример № 2

Ланг Ланг подчеркнуто исполняет первые два такта танцевального ритма, а затем четко разделяет верхний мелодический голос, придавая ему большей напористости и динамического развития. Пианист очень чутко улавливает опору на этнические образцы народной музыки и старается максимально показать в своем исполнении все характерные детали фольклорных танцевальных образцов. Кроме того, танцевальность проникает и в мелодическую линию правой руки, проявляясь в полетах и скачках на широкие интервалы в разные регистры.



Рисунок 4 - Пример № 3

Особенности синьцзянского фольклора проявляются как на уровне метроритмики, так и в выборе мелодических оборотов и гармоний.

Часто композитор использует характерные для восточной музыки узбеков, казахов и уйгур повышенную седьмую ступень, гармонический минор, ладовую переменность, быстрые переходы от мажора к минору.

Средняя часть пьесы наиболее технически сложная. Она отвечает всем особенностям сюнцзянской танцевальной музыки. Прежде всего, она отличается быстрым, стремительным темпом, характерными ритмическими формулами, среди которых постоянно повторяющийся



бас восьмыми длительностями, пунктирные ритмы и на их фоне круговые мелодические движения, своего рода монотонность и однообразие. Вместе с тем, сюцзянский фольклор здесь проявляется и на уровне позитивного и жизнерадостного, жизнеутверждающего состояния пианиста, что ярко отражено в его игре.

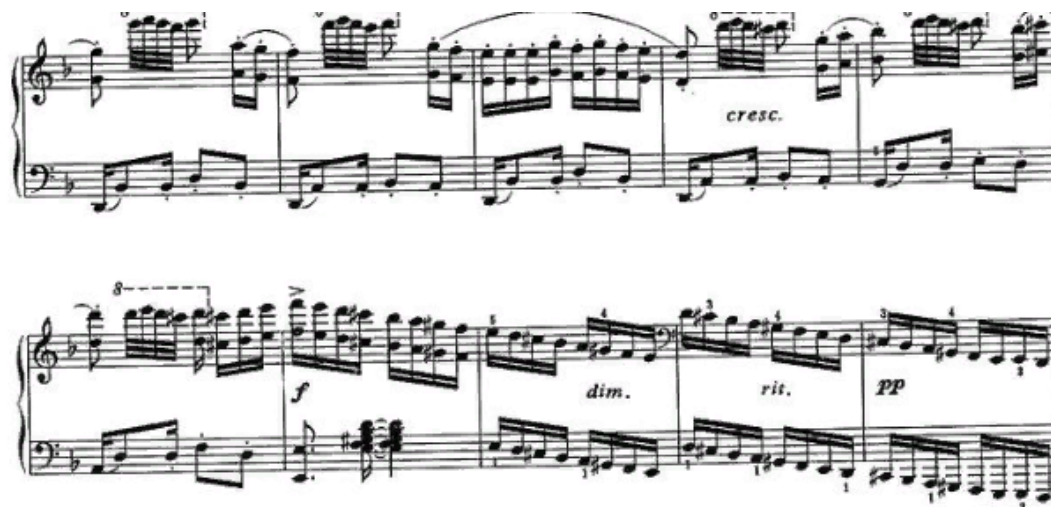


Рисунок 5 - Пример № 4

Сильные звуки, яркие акценты, ясный и цепкий ритм, острое, живое и игривое начало придают музыке горячий смысл и жизнерадостность. Четко проступают ясные танцевальные движения, характерные для сицзянских танцев, которые отличаются крепостью и устойчивостью стойки на полу, быстрым чередованием разгибания и сгибания колен, живостью и гибкостью не широкой пластики, отбиванием пятки и стопы об пол. Нередко используются движения всего корпуса, активные повороты головы, которые подражают в танце тем или иным животным и птицам. Необыкновенно важно и ценно в сицзянском танце внимание к паузам, что в данной пьесе вылилось не только в особой менее обильной педализации, но и к особой роли синкопированной ритмики. Исполнителю следует отрабатывать ритмические сложности, особенно игру восьмушками и координацию локтевого сустава, и максимальное разведение их назад. Также важно следить за прикосновениями пальцев, которые довольно часто меняются в связи с необходимостью и поиском широкого разнообразия в звуковой амплитуде.

Исполнение выдающегося китайского пианиста Ланг Ланга очень выделяется не только своей безукоризненной технической виртуозностью, но и тем, как он выстраивает тонально-гармонические, динамические волны, открывает для слушателя утонченные пальцевые туше, а также широкую палитру самых разных нюансовых градаций.

Пьеса входит в разряд очень сложных и технически трудных сочинений. Особенно это качество проявилось в невероятной и бурной каденции, где смешаны разные виды техники и фактуры, которые также характерны для танцевальных образцов стремительных и круговращательных мелодий сюцзянских танцев.

В третьей части пьесы повторяется музыкальный материал первой, только мелодия правой руки звучит в низком регистре и в медленном сдержанном темпе.

Вся пьеса заканчивается импровизационным материалом и провисанием последней ноты такта, словно создавая арку между началом и окончанием произведения.



Рисунок 6 - Пример № 5

В заключительной части Ланг Ланг (несмотря на ремарку *a tempo*) все-таки играет тот же материал существенно медленнее и без напора. Танец, заключенный в мелодии и ритмике, представляет собой лишь воспоминание, словно в черно-белых кадрах документальной киноленты всплывают народные гуляния, праздники и простые человеческие радости.

### Заключение

Нами была проанализирована инновационная работа композитора Сунь Ицяна, в которой используются специфические приемы имитации звучания этнического синьцзянского танца. В данном сочинении композитор не прибегает к цитированию или заимствованию фольклорных образцов, поэтому данная музыкальная ткань не является в полной мере танцевальной музыкой, а лишь написана в условиях ее стилизации. Сам композитор никогда не посещал синьцзянской местности, но смог проникновенно, с удивительной точностью воспроизвести элементы ее танцевальной музыки в своем сочинении.

Стоит отметить, что несмотря на то, что синьцзянская этническая музыка широка и многогранна, богата красивыми мелодиями, жизнерадостной ритмикой и уникальными танцевальными метрами, она блестяще интегрируется с помощью своих выразительных характеристик в фортепианное композиторское и исполнительское искусство Китая. Благодаря такому проникновению, фортепианная музыка не только сохраняет свою самобытность, но и демонстрирует мощную самостоятельную выразительность, сохраняя при этом связь с традициями западного фортепианного искусства.

Произведение композитора Сунь Ицяна представляет собой уникальное сочетание культурных элементов и традиций, что делает его особенно интересным и значимым в контексте мировой музыкальной культуры. В своей работе композитор открывает новые горизонты в области фортепианного искусства, демонстрируя его богатство и разнообразие. Анализируемое произведение является важным вкладом в мировую музыкальную культуру и заслуживает внимания как любителей классической музыки, так и специалистов в области этнической музыки. Оно предлагает новый взгляд на традиционные музыкальные формы и стили, открывая перед слушателями новые грани звучания и выразительности.

Таким образом, произведения композитора Сунь Ицяна являются важным аспектом мировой музыкальной культуры, объединяющими различные традиции и направления искусства.

В данном исследовании были рассмотрены особенности синьцзянского танцевального стиля

и его влияние на фортепианное искусство Китая. Была проведена аналитика различных музыкальных традиций этнических групп Синьцзяна, таких как уйгуры и татары, и выявлены их уникальные особенности.

Исследование позволило увидеть разнообразные музыкальные стили этнических групп, влияющие на музыкальную культуру региона в целом. Также было отмечено, что музыка и танцы играют важную роль в сохранении культурного наследия и традиций этнических меньшинств в Синьцзяне. Данный анализ позволяет лучше понять музыкальное наследие этого региона и его влияние на современное фортепианное искусство Китая.

### Библиография

1. Го Чжиюй. Преломление элементов китайской философии в фортепианной музыке Сунь Ицяна // Университетский научный журнал. 2022. № 67. С. 74-78.
2. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
4. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
5. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
6. Ифань Г. Возможности общего музыкального образования в решении задач эстетического воспитания в Китае // Norwegian Journal of Development of the International Science. 2022. № 94. С. 26-29.
7. Чэнь Хуэй. Анализ техники исполнения и музыкального стиля фортепианной пьесы «Весенний танец» // Музыкальный мир. 2017. № 6. С. 56-59.
8. Archived at Ghostarchive and the Wayback Machine.
9. Moule A.C. A List of the Musical and other Sound-Producing Instruments of the Chinese // Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society. 1908. Vol. 39. P. 160.
10. Wang Chuen-Fung. Singing Muqam in Uyghur Pop: Minority Modernity and Popular Music in China // Popular Music and Society. 2013. 36:1. P. 98-118.

## A brief analysis of the fusion of modern Chinese piano art and traditional Xinjiang dance music

**Cai Sibe**

Postgraduate,  
Herzen State Pedagogical University of Russia,  
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: a954052271@qq.com

### Abstract

This article presents a brief analysis of the fusion of modern Chinese piano art with traditional Xinjiang dance music. The author highlights the unique features of Xinjiang dance music, focusing on its features and characteristics. It is noted that this art form has been successfully integrated into the piano works of Chinese composers, with Sun Yiqiang particularly notable for his contribution. Sun Yiqiang created outstanding examples of piano compositions in which he combined elements of Xinjiang dance music, Western European traditions and his own innovative style. This study

analyzes Sun Yiqiang's work entitled "Spring Dance", performed by the talented contemporary Chinese pianist Lang Lang. The work reveals the unique aspects of the fusion of these two musical forms and their impact on the sound and style of the work. As a result, the article highlights the significance of this cultural synthesis in the context of the development of the contemporary Chinese music scene. The study allowed us to see the diverse musical styles of ethnic groups that influence the musical culture of the region as a whole. It was also noted that music and dance play an important role in preserving the cultural heritage and traditions of ethnic minorities in Xinjiang. This analysis allows us to better understand the musical heritage of this region and its influence on contemporary Chinese piano art.

### For citation

Cai Sibe (2024) Kratkii analiz sliyaniya sovremennoego kitaiskogo fortepiannogo iskusstva i traditsionnoi sin'tszyanskoi tantseval'noi muzyki [A brief analysis of the fusion of modern Chinese piano art and traditional Xinjiang dance music]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 204-214. DOI: 10.34670/AR.2024.32.51.025

### Keywords

Xinjiang dance music, Lang Lang, piano art, composer Sun Yiqiang, dance, genre, melismatics, Oriental culture, virtuoso piano technique.

## References

1. Archived at Ghostarchive and the Wayback Machine.
2. Yifan G. (2022) Vozmozhnosti obshchego muzykal'nogo obrazovaniya v reshenii zadach esteticheskogo vospitaniya v Kitae [Possibilities of general music education in solving problems of aesthetic education in China]. *Norwegian Journal of Development of the International Science*, 94, pp. 26-29.
3. Chen Hui (2017) Analysis of the performance technique and musical style of the piano piece "Spring Dance". *Musical World*, 6, pp. 56-59.
4. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
5. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
6. Elagina A.S. (2018) Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
7. Elagina A.S. (2017) Sostoyanie i razvitie obrazovatel'noi deyatel'nosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti [State and development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.
8. Guo Zhiyu (2022) Prelomlenie elementov kitaiskoi filosofii v fortepiannoi muzyke Sun' Itsyana [Refraction of elements of Chinese philosophy in the piano music of Sun Yiqiang]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], 67, pp. 74-78.
9. Moule A.C. (1908) A List of the Musical and other Sound-Producing Instruments of the Chinese. *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, 39, p. 160.
10. Wang Chuen-Fung (2013) Singing Muqam in Uyghur Pop: Minority Modernity and Popular Music in China. *Popular Music and Society*, 36:1, pp. 98-118.

УДК 37.013

DOI: 10.34670/AR.2024.82.20.026

## Художественное образование: дуальность цифрового и контактного обучения

**Ян Янькунь**

Магистр,  
Белорусский государственный педагогический университет,  
220030, Беларусь, Минск, ул. Советская 18;  
e-mail: 1963387729@qq.com

### Аннотация

Преобразования в современной жизни человека, касающиеся всех сфер его жизнедеятельности, взаимоскоррелятивны с инновационными процессами, связанными с цифровизацией. Искусство также ощущает на себе сильное влияние компьютеризации. Однако не следует игнорировать целесообразность данных тенденций, так как обозначенные новшества раскрывают спектр возможностей оригинального развития и совершенствования как культуры в целом, так и художественного образования в частности. Вследствие того, что художественное образование XXI века тесно связано с цифровыми технологиями, а также появились разные виды художественного искусства, требующие в творческом процессе использования компьютера и специальных программ, возникает необходимость дифференцирования цифрового и контактного обучения художественному искусству, а также аргументирование их целесообразности. Результаты данного исследования демонстрируют, что релевантна такая форма организации образовательного процесса, как гибридное обучение, что обусловлено тремя факторами: (1) многие объекты и предметы художественного искусства стали выполняться с помощью искусственного интеллекта (ИИ), нейросетей, компьютерных программ; (2) большое количество людей получает образование дистанционно; (3) работа с цифровыми предметами и объектами искусства детерминирует необходимость формирования навыков работы с гаджетами и их программным обеспечением.

### Для цитирования в научных исследованиях

Ян Янькунь. Художественное образование: дуальность цифрового и контактного обучения // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 215-221. DOI: 10.34670/AR.2024.82.20.026

### Ключевые слова

Художественное образование, цифровизация, цифровое обучение, контактное обучение, дистантное обучение, онлайн, оффлайн, искусство.

---

## Введение

Художественное образование по своей природе весьма дуально не только с точки зрения форм обучения (контактная, дистантная, синхронная или асинхронная и пр.), но и с позиции тех видов художественной деятельности, которые существуют в современную действительность. А именно, развитие цифрового или компьютерного искусства (англ. Digital art) детерминирует необходимость использования соответствующих ресурсов и специальных программ для обучения навыкам реализации творческих замыслов авторов.

## Материалы и методы исследования

В данной статье использовались такие методы, как междисциплинарное теоретическое исследование научной литературы, контент-анализ и компаративный метод.

## Результаты и обсуждение

В настоящий момент актуальны две формы обучения: контактная и дистантная. Между тем цифровое образование может быть интегрировано как в очную форму, так и в удаленную учебную деятельность. Главным же преимуществом цифровизации является ее интерактивность. При этом дистантный учебный процесс отличается от контактного гибкостью и информативностью (широким доступом к огромному количеству учебных материалов в кратчайшие сроки). По этим причинам большинство преподавателей и исследователей подчеркивают, что «внедрение элементов мобильного обучения с использованием телефонов и планшетов в студенческой аудитории позволяет организовать учебный процесс более продуктивно» [4, с. 107]. Между тем контактная форма до сих пор имеет большое значение для обучающихся художественному искусству, так как их исследовательская, научная и практическая деятельности во многом связаны с материальным воплощением творческих задумок.

С учетом того, что художественное искусство все больше углубляется в цифровые технологии, образование должно теперь обеспечивать навыки работы с таким программным обеспечением (далее – ПО), как, например, *'Blender'* – профессиональным ПО для работы с трехмерной графикой, *'Marvelous Designer'* – ПО для создания 3D-одежды в телеиндустрии, видеоиграх и дизайне интерьеров, *'Procreate'* – приложением для создания иллюстраций или другой растровой графики и т.д. [Digital-словарь, www], а также гаджетами, которые используются в цифровом искусстве (*'Digital art'*). В том числе, важно обучать базовым навыкам работать на блокчейне, умениям геймдева, реализации творческих задумок в метавселенной (ключевым элементом концепции Метавселенной является *NFT* («*non-fungible tokens*» – «невзаимозаменяемый токен») и т.д. (см. рисунок 1).

Важно подчеркнуть, что одной из особенностей цифрового образования является тот факт, что компьютерные технологии и программы динамично меняются и совершенствуются, поэтому при подготовке диплома или диссертации выпускником тема и инструменты ее практической реализации могут успеть устареть. По этой причине следует обучать студентов художественных факультетов навыкам самостоятельно выбирать способы и средства реализации своих творческих задумок, принимать релевантные решения по воплощению своего дипломного или диссертационного проекта; мотивации регулярно повышать свой уровень

компетенций и самообразовываться. Вследствие того, что художественное образование подразумевает как работу с нематериальными, так и с материальными ресурсами, навыки работы с которыми демонстрируют преподаватели лично, а также корректируют работу обучающихся, «требуется переход от традиционных форматов обучения к смешанным, гибридным, с привлечением современных средств коммуникации» [Шкаровский, Колосова, 2021, 23].



Рисунок и его описание автора

**Рисунок 1 - Виды художественного искусства, требующие использования в творческом процессе цифровых технологий**

Итак, художественное образование динамично по своей природе, так как любая творческая деятельность не только впитывает в себя многие новшества, но и генерирует их первой, причем самостоятельно, тем самым, определяя моду и эталоны искусства. Поэтому в результате компьютеризации большинства сфер деятельности человека цифровизация способствовала появлению *digital-art*, фундаментом которого стала техноантропология [Kępińska, Wiśniewski, 2023, 59], из-за чего теперь целесообразно гибридное обучение, а именно, использование в художественном образовании двух форм обучения: контактной и дистанционной (см. таблицу 1).

**Таблица 1 - Цифровое и контактное обучение художественному искусству**

Контактное обучение		Цифровое обучение	
Очное обучение – занятие, требующее личного присутствия всех участников учебного про-	Возможность взаимодействовать с материальными объектами искусства; обучающимся –	Дистанционное обучение – занятие, проводимое посредством ком-	Непрерывный интенсивный образовательный процесс [Goryacheva, 2022, 4]. Согласно психолого-педагогическим исследованиям Мд.

Контактное обучение		Цифровое обучение	
<p>цесса в аудитории образовательного учреждения или вне стен вуза (посещение выставок, творческих мастерских, культурно-исторических объектов), что является «неотъемлемым атрибутом роста мастерства студента» [Чистов, Кузьменко, Павельева, 2016, 77].</p>	<p>наглядно видеть приемы и технику работы преподавателя; преподавателю – контактно корректировать недочеты в материальных и иных творческих учебных проектах обучающихся.</p>	<p>пьютера или другого гаджета с использованием Интернет-связи из любых разных локаций всех участников учебного процесса.</p>	<p>Актхера Уддина (2014), у обучающихся дистанционной формы обучения по сравнению со студентами очных отделений более высокий уровень мотивации, «самоактуализации и выше уровень субъективного контроля» [Уддин, 2014, 11].</p>
<p>Оффлайн (off-line) – традиционная форма занятий, которая проходит в аудитории – «профессиональная среда является оптимальной образовательной средой» [Чистов, Кузьменко, Павельева, 2016, 77] для студентов художественных факультетов, так как таким образом происходит передача профессионального опыта преподавателя под его внимательным присмотром к обучающемуся «вживую» [Тютюнова, 2022, 64].</p>	<p>«Отсутствие гибкости, статичность программ обучения» [Шкаровский, Колосова, 2021, 22]. Тем не менее, в русской педагогике эффективна «подготовка художников в мастерской под руководством мастера – практикующего художника» [Косенко, 2021, 229], в процессе которой преподаватель дополняет и конкретизирует учебный материал обучающегося [там же].</p>	<p>Онлайн (on-line) – форма занятий, которая проходит не в аудитории, а удаленно и с использованием дистанционных технологий и (как правило) Интернета.</p>	<p>За исключением таких ситуаций, когда требуется самоизоляция, карантин или иные ограничения, обуславливающие необходимость всеобщего перехода на онлайн-образование, данная форма обучения чаще всего используется для прохождения курсов или повышения квалификации / переквалификации лиц, не имеющих возможность посещать занятия очно, однако, предпочитающих общение с преподавателем в режиме реального времени.</p>
<p>Синхронное обучение – одновременная работа участников учебного процесса в аудитории (студентов разных курсов), что позволяет «создавать атмосферу творчества и заинтересованности в результатах труда» [Чистов, Кузьменко, Павельева, 2016, 77].</p>	<p>Возможность под руководством преподавателя выполнять материальные проекты и задания (самостоятельно, в тандеме с преподавателем или обучающимся, в группе).</p>	<p>Синхронное обучение – одновременное включение участников в учебный процесс. Основной формой синхронного обучения является онлайн-урок [Лебедева, Куваева, 2020, 28].</p>	<p>Имитирует традиционное очное занятие, в котором преподаватель и обучающиеся слышат и видят друг друга по видеоконференц-связи [Лебедева, Куваева, 2020, 28].</p>
<p>Асинхронное – выполнение индивидуальных или групповых внеаудиторных заданий и проектов; посещение мастерских в свободное время, что является важным организационно-педагогическим условием для</p>	<p>Личностно-ориентированное обучение, отсутствие «уравниловки», выполнение самостоятельных творческих заданий при всей специфике технологических процессов, что является неотъемлемыми</p>	<p>Асинхронное обучение – действия участников дистанционного учебного процесса разделены во времени [Лебедева, Куваева, 2020, 28; Шкаровский, Колосова, 2021, 23].</p>	<p>Обучение на курсах, повышение квалификации или переквалификация лиц, которые способны к самообразованию. Возможность осваивать учебную информацию и выполнять учебные задания в удобное (выбранное обучающимся самостоятельно)</p>



Контактное обучение		Цифровое обучение	
формирования художественной мастерской [Чистов, Кузьменко, Павельева, 2016, 76-77].	асpekтами эффективного обучения искусству.		время. Требуется самоорганизации и дисциплины.
Художественная мастерская как основа образовательной среды (дизайн-студия, арт-студия, специализированная мастерская, производственная (фабричная) художественная мастерская) и т.п. [Чистов, Кузьменко, Павельева, 2016, 75]), а также занятия в условиях пленэра.	Художественная образовательная микросреда узкоспециализированных мастерских, соответствующая специальности («танковой живописи, станковой графики, иконописи, финифти, скульптуры, народного костюма, современного костюма, керамики, росписи по ткани, тканого гобелена, росписи по фарфору, жостовской росписи, росписи матрешки и др.» [Чистов, Кузьменко, Павельева, 2016, 75]).	VR (англ. Virtual reality – «виртуальная реальность») – смоделированное трехмерное пространство с ощущением полного присутствия в нем посредством специальных гаджетов [Digital-словарь, www].	Помогает создать вокруг обучающихся иммерсивную среду (англ. Immersive – «создающий эффект присутствия, погружения» [Digital-словарь, www]).
		AR (англ. Augmented reality – «дополненная реальность») – технология наложения компьютерных слоев на реальное пространство [Digital-словарь, www].	С помощью специального приложения можно «оживить» картину или вывести трехмерную модель человека, отсканировав его фотографию, например, в приложении Science art (программа для проецирования изображения на плоскость и упрощающая процесс переноса цифрового эскиза на объекты реального мира) [Digital-словарь, www] и т.д.

Таблица автора.

## Заключение

Художественное образование активно интегрирует в себе все инновации, происходящие в жизнедеятельности человека, так как последний способен из каждого предмета или объекта сделать творческий проект, превратив, тем самым, его в искусство. Таким образом цифровые технологии получили в руках художников новые интерпретации и в виртуальной среде возникли не просто новые инструменты для создания художественных произведений, но и целые его новые виды. Как следствие, данные факторы обусловили целесообразность внедрения в учебные образовательные профессиональные учреждения как контактной, так и дистантной форм обучения, соответственно, только гибридная форма обучения способствует максимальной профессиональной самореализации будущих деятелей искусства.

## Библиография

1. Косенко Н.А. Особенности организации индивидуальной работы педагога с будущими художниками - живописцами в соответствии с ФГОС 3++ // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2021. № 2 (91). С. 228-231.
2. Лебедева М.Ю., Куваева А.С. Синхронный онлайн-урок по РКИ как особая форма обучения в цифровой среде // Русский язык за рубежом. 2020. № 2. С. 27-33.

3. Тютюнова Ю.М. К вопросу гибридного обучения искусству графики в условиях пленэра: современные тенденции // Вестник Оренбургского государственного университета. 2022. № 2 (234). С. 64-69.
4. Тютюнова Ю.М. Художественное образование на современном этапе: проблемы цифровизации // Проблемы современного образования. 2021. № 3. С. 105-117.
5. Уддин Мд. Актхер. Сравнительный анализ личностных и мотивационных особенностей студентов очного и дистанционного обучения: на примере студентов-психологов: автореф. дис. ... канд. психол. наук. М., 2014. 19 с.
6. Чистов П.Д., Кузьменко Е.Л., Павельева И.Н. Построение образовательной среды художественной мастерской // Science and school. 2016. № 4. С. 74-79.
7. Шкаровский С.И., Колосова О.А. Преподавание off-line и on-line в высшей школе // International scientific review. 2021. № LXXVII. С. 21-24.
8. Digital-словарь. Restore. URL: <https://re-store.ru/promo/digital-dictionary/>
9. Goryacheva E. Digital technologies in art education: problems, solutions // E3S Web of Conferences. 2022. 363 (№ 6). 9 p.
10. Kępińska A., Wiśniewski R. Metaverse and its creative potential for visual arts // Acta Universitatis Lodzianis Folia Sociologica. 2023. 57-75.

## Art education: the duality of digital and contact learning

**Yang Yankun**

Master's Degree,  
Belarusian State Pedagogical University,  
220030, 18, Sovetskaya str., Minsk, Belarus;  
e-mail: 1963387729@qq.com

### Abstract

Transformations in modern human life, concerning all spheres of his life, are mutually correlative with the innovation processes associated with digitalization. Art is also strongly influenced by computerization. However, the expediency of these trends should not be ignored, since these innovations reveal a range of possibilities for the original development and improvement of culture in general and art education in particular. Due to the fact that art education of the XXI century is closely connected with digital technologies, and various types of art have appeared that require the use of a computer and special programs in the creative process, there is a need to differentiate digital and contact art education, as well as argumentation of their expediency. The results of this study demonstrate that such a form of organization of the educational process as hybrid learning is relevant, which is due to three factors: (1) many objects and objects of art began to be executed using artificial intelligence (AI), neural networks, computer programs; (2) a large number of people receive education remotely; (3) working with digital objects and art objects determines the need to develop skills in working with gadgets and their software. Digital technologies have received new interpretations in the hands of artists, and in the virtual environment not just new tools for creating works of art have emerged, but also entire new types of art.

### For citation

Yang Yankun (2024) Khudozhestvennoe obrazovanie: dual'nost' tsifrovogo i kontaktnogo obucheniya [Art education: the duality of digital and contact learning]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 215-221. DOI: 10.34670/AR.2024.82.20.026

---

**Keywords**

Art education, digitalization, digital learning, contact learning, distance learning, online, offline, art.

**References**

1. Chistov P.D., Kuz'menko E.L., Pavel'eva I.N. (2016) Postroenie obrazovatel'noi sredy khudozhestvennoi masterskoi [Construction of an educational environment for an art workshop]. *Science and school*, 4, pp. 74-79.
2. *Digital-slovar'* [Digital dictionary. Restore]. Restore. URL: <https://re-store.ru/promo/digital-dictionary/>
3. Goryacheva E. (2022) Digital technologies in art education: problems, solutions. *E3S Web of Conferences*, 363, 6, p. 9.
4. Kępińska A., Wiśniewski R. (2023) Metaverse and its creative potential for visual arts. *Acta Universitatis Lodzianis Folia Sociologica*, 57-75.
5. Kosenko N.A. (2021) Osobennosti organizatsii individual'noi raboty pedagoga s budushchimi khudozhnikami-zhivopistsami v sootvetstvii s FGOS 3++ [Features of organizing individual work of a teacher with future painters in accordance with Federal State Educational Standard 3++]. *Uchenye zapiski OGU. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki* [Scientific notes of OSU. Series: Humanities and social sciences], 2 (91), pp. 228-231.
6. Lebedeva M.Yu., Kuvaeva A.S. (2020) Sinkhronnyi onlain-urok po RKI kak osobaya forma obucheniya v tsifrovoi srede [Synchronous online lesson on RFL as a special form of learning in the digital environment]. *Russkii yazyk za rubezhom* [Russian language abroad], 2, pp. 27-33.
7. Shkarovskii S.I., Kolosova O.A. (2021) Prepodavanie off-line i on-line v vyssheishkole [Teaching off-line and on-line in higher education]. *International scientific review*, LXXVII, pp. 21-24.
8. Tyutyunova Yu.M. (2022) K voprosu gibridnogo obucheniya iskusstvu grafiki v usloviyakh plenera: sovremennye tendentsii [On the issue of hybrid teaching of the art of graphics in plein air conditions: modern trends]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Orenburg State University], 2 (234), pp. 64-69.
9. Tyutyunova Yu.M. (2021) Khudozhestvennoe obrazovanie na sovremennom etape: problemy tsifrovizatsii [Art education at the present stage: problems of digitalization]. *Problemy sovremennogo obrazovaniya* [Problems of modern education], 3, pp. 105-117.
10. Uddin Md. Aktkher (2014) *Sravnitel'nyi analiz lichnostnykh i motivatsionnykh osobennostei studentov ochnogo i distantsionnogo obucheniya: na primere studentov-psikhologov. Doct. Dis.* [Comparative analysis of personal and motivational characteristics of full-time and distance learning students: using the example of psychology students. Doct. Dis.]. Moscow.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.33.88.027

## **Феномен вокальных циклов в творчестве зарубежных композиторов-романтиков: аспекты подготовки будущих артистов-вокалистов**

**Заварзина Наталья Александровна**

Заведующий кафедрой сольного пения, доцент  
Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского  
454080, Российская Федерация, Челябинск, пр. Ленина, 69;  
e-mail: kaf.sp@uyrgii.ru

### **Аннотация**

Работа посвящена изучению феномена вокального цикла, рассмотрению существующих классификаций вокальных циклов, уяснению имманентных черт вокального цикла в творчестве зарубежных композиторов-романтиков (в том числе композиционно-драматургические особенности), пониманию трактовки поэтики вокального цикла, изучению опыта исполнения вокальных циклов эпохи романтизма, особенности практики изучения и исполнения вокальных циклов артистом-вокалистом. В представленном труде включены указания на циклы камерно-вокальных миниатюр таких зарубежных композиторов-романтиков, как Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Лист, Э. Григ и о воплощении в творчестве указанных композиторов циклической форм (соотнесение инструментального и камерно-вокального творчества), приведены списки исполнителей вокальных циклов разных стран для предметной работы обучающихся с исполнительскими трактовками и их сравнением. Приводятся обоснования целостности исполнения циклов камерно-вокальных миниатюр.

### **Для цитирования в научных исследованиях**

Заварзина Н.А. Феномен вокальных циклов в творчестве зарубежных композиторов-романтиков: аспекты подготовки будущих артистов-вокалистов // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 222-228. DOI: 10.34670/AR.2024.33.88.027

### **Ключевые слова**

Вокальный цикл, классификации вокальных циклов, черты вокальных циклов, вокальный цикл композиторов-романтиков, исполнители вокальных циклов.

## Введение

В настоящей работе представлены положения изучения вокального цикла (на примере творчества композиторов-романтиков), которые по-нашему мнению, окажутся практически необходимыми для обучающихся специальностей 53.02.04 Вокальное искусство по программе среднего профессионального образования, 53.05.04 Музыкально-театральное искусство по программе высшего образования, 53.09.02 Искусство вокального исполнительства по программе подготовки кадров высшей квалификации – программе ассистентуры-стажировки. Материал апробирован на базе ГБОУ ВО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского» (используется обучающимися кафедры Сольного пения).

Для осуществления настоящей работы использовались системный, деятельностный подходы. Что проявилось в попытке рассмотрения феномена вокального цикла с точки зрения: а) исполнительских особенностей артистом-вокалистом, б) композиционно-драматургических особенностей; в) претворения поэтики в вокальных циклах, г) изучения исполнительских трактовок, д) оснований для классификаций вокальных циклов. По-нашему мнению профессиональный артист-вокалист помимо глубокой погруженности в процесс проработки вокального репертуара технически, приобретет качественно полезный опыт в постижении феномена вокального цикла при уяснении ряда теоретических данных о вокальном цикле. Предметом изучения послужили для нас вокальные циклы на примере творчества зарубежных композиторов-романтиков.

## Основная часть

Источниковой базой по данной теме для нас послужили труды следующих исследователей: С.А. Гудимовой (о вопросах музыкальной эстетики романтизма), Ж.-Б. Дюбо (о вопросах поэзии), К. В. Зенкина (о миниатюре в эпоху романтизма), Е.В. Сидоровой (об особенностях вокальных циклов в творчестве композиторов эпох классицизма и романтизма), Л.С. Тюминой (об изучении вокальных циклах обучающимися по программам высшего образования в рамках исторических курсов музыкально-теоретических дисциплин), А.И. Холодовой (изучение вокального цикла в отношении теории жанра), С.С. Яницкой (о вопросах поэтики романса в отношении творчества русских композиторов эпохи романтизма). Автор работы не исключает наличия других не менее значимых трудов по рассматриваемому кругу вопросов, но выбрал ключевыми и основополагающими приведенные выше источники. Написанию данной работы предшествовали и некоторые труды самого автора, к таким относятся, например работа Н.А. Заварзиной (о поэтике романсовой лирики)].

В рамках поставленной темы предметом исследования выступили циклы камерно-вокальных миниатюр зарубежных композиторов-романтиков: Ф. Шуберта («Прекрасная мельничиха. На тексты В. Мюллера» ор. 25, 1823, «Зимний путь. На тексты В. Мюллера» ор. 89, 1827), Р. Шумана («Любовь поэта. На тексты «Круга песен» Г. Гейне» ор. 48, 1840, «Любовь и жизнь женщины. На тексты А. Шамиссо» ор. 42, 1840, «12 стихотворений Ю. Кернерас» ор. 35, 1840, «6 стихотворений из «Книги песен художника» Рейника», ор. 36, 1840, «12 стихотворений из «Весны любви» Ф. Рюккерта» ор. 37, 1840, «Круг песен» (12 песен) на стихи Й. Эйхендорфа» ор. 39, 1840, «5 песен на стихи Х.К. Андерсена ор. 40, 1842), Ф. Листа («Три песни» из «Вильгельма Телля» Ф. Шиллера, 1859, «Три сонета Петрарки 47,104,123» 1838-1839, «Лорелея» 1843, немногие камерно-вокальные сочинения оформлены и мыслимы

композитором как вокальные циклы, в отличие от его инструментальных известных циклов «Годы странствий» 1838-1877), Э. Грига («4 песни» ор. 2, 1861, «6 стихотворений» ор. 4, 1863-1864, «Мелодии сердца на тексты Г.Х. Андерсена» ор. 5, 1864-1865, «4 романса на слова К. Винтера» ор. 10, «Девушка с гор на слова А. Гарборга» ор. 67, 2 цикла по «5 стихотворений на слова О. Бензона» ор. 69 и ор. 70, 1900, «Гордая дева на слова А. Гарборга» ор. 67, 1895-1898, «Детские песни» ор. 61, 1894, «5 стихотворений на слова В. Крага» ор. 60, 1893-1894, «Элегические стихи на слова Д. Полсена» ор. 59, 1893-1894, «Норвегия» ор. 58, 1893-1894 и др.). Обозначенные вокальные циклы - основополагающее творческое достояние, неотъемлемая часть репертуара многих артистов-вокалистов, привлекающая внимание к исполнению и по настоящее время.

Во временном периоде и в отношении единой национальной школы, предшествующим циклам Ф. Шуберта и Р. Шумана является композиция вокального цикла Л.В. Бетховена «К далекой возлюбленной» 1816. Об этом, указывает, например в своей работе Е.В. Сидорова.

Вокальный цикл имеет разную степень проработанности в творчестве композиторов-романтиков. Так, в творчестве Ф. Шуберта вокальный цикл, как и песенное творчество в целом, занимает преобладающее значение, в творчестве Р. Шумана цикл инструментальных и камерно-вокальных миниатюр представлен практически равноценно (напомним инструментальные циклы – «Бабочки» ор. 2, 1831, «Карнавал» ор. 9, 1835, «Венский карнавал» 1839, «Альбом для юношества» ор. 68, 1848), в творчестве Ф. Листа господствует инструментальное начало и песенное творчество сравнительно меньше представлено, а тем более и меньше оформлено и мыслится как вокальный цикл, в своем творчестве Э. Григ прекрасно владел и применял жанр цикла миниатюр как в инструментальном («Лирические тетради»), так и в камерно-вокальном направлениях (и преимущественно небольших циклах), это уже плодотворная работа в устоявшемся временем жанре.

Развитие жанра цикла миниатюр, в целом, ключевая черта эпохи романтизма как в инструментальном, так и в камерно-вокальном направлениях, данное положение выступает ключевой мыслью монографического исследовательского труда К.В. Зенкина [Зенкин, 2024].

Среди существующих трактовок и классификаций цикла вокальных миниатюр, приведем:

- 1) С. Энс в работе «Вокальный цикл» (миниатюры, построенные под общей темой, например, – любви, смерти и т.д.),
- 2) Л. Финшер в работе «Музыка в истории и современности» (содержательность преимущественно просматривалась по соотношению текстов);
- 3) Е.В. Пепеляева в труде «Исследовательская циклизация лирики, как теоретическая проблема» [Пепеляева, 2012] приводит два значения цикла – в широком «наличие любого общего признака (темы, идеи, жанра, героя, композиционные особенности и т. д.), в узком «наличие художественной целостности, общего заголовка, заданной композицией, устойчивость публикаций»;

Так в указанных работах не раскрывается подробно драматургически-композиционная составляющая цикла как музыкального произведения.

- 4) В. Васина-Гроссман в работе «Музыка и поэтическое слово» [Васин-Гроссман, 1879] отмечает два типа вокальных циклов по основанию объединения: а) жанрово-стилистическое и б) музыкально-драматургическое;

- 5) А.В. Крылов в труде «Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра» [Крылов, 1988] указывает на объединение ряда отдельных произведений, осуществленному по какому-либо признаку и отвечающее лишь одному условию – объединение должно быть

осознанным... присутствуют принципы циклизации, единство темы, сюжет, внутренний ритм;

Уже в данных работах изучению подвергаются и особенности музыкальной композиции и ее синтез с поэтикой слова первоисточника текста.

Отличительные черты цикла камерно-вокальных миниатюр зарубежных композиторов романтиков рассматривали многие исследователи (В.П. Коннов, В.А. Васина-Гросман, А.В. Михайлов, Л.С. Тюмина и др.), синтезируя изученное по данному вопросу, мы укажем на выражение в следующем:

- 1) отражение ведущих идей эпохи романтизма (идея синтеза искусств и тесная связь музыки с литературой (поэзией), идея программности разного уровня, идея цикличности, в образном плане – внимание к внутреннему миру человека/героя и отражение развития его образа),
- 2) интерес к национальным истокам в каждой национальной школе своеобразно претворен (применимы выразительные возможности народно-песенного тематизма - немецкая песня, норвежский фольклор и т.д.);
- 3) тематика эпохи романтизма (одиночество, лирическая исповедь, любовь, путь, смерть, природа, фантастика и т.д. интерес к дневникам, новеллистическому типу первоисточника литературного текста),
- 4) музыкальные средства цикличности камерных миниатюр - разветвленные тематические «арки», тональные, гармонические, фактурные и другие средства,
- 5) в гармоническом плане нередко «мерцания» мажоро-минора, терцовых соотношений, применения альтераций и хроматических звуков в структуре аккордов сопровождения и построении мелодической линии,
- 6) синтез фортепианной и вокальной партии, нередко в партии фортепиано «допеваётся» вокальная линия, досказывается сюжетная линия, партия фортепиано комментирует, подчеркивает и дорисовывает общий эмоциональный тонус развития;
- 7) метро-ритм отличается довольной свободой в выражении – применение ускорений и замедлений по принципу комплементарности;
- 8) фортепианная партия отражает стиль композитора – прозрачность и певучесть (нередко Ф. Шуберт, Ф. Шуман), отражает национальный колорит и ритмы народной музыки (Э. Григ), и иной раз переходящая в сверхсложную напыщенную фактуру с пересыщением фигураций, аккордовых построений и пр. (Ф. Лист), в фортепианную партию нередко проникают танцевальные ритмы из характерных в эпоху танцевальных жанров (мазурка, вальс и пр.);

Изучение исполнительских трактовок вокальных циклов творчества зарубежных композиторов-романтиков осуществлено на следующих записях выступлений, перечислим: вокальные циклы Ф. Шуберта – Э. Хиль, В. Добровольский, Д. Фишер-Дискау, М. Купфер, Д. Чэн, циклы Р. Шумана – В. Баяков, А. Урбан, В. Буймистер, В. Исаев, Н. Артыкбаев, Д. Гаврилова, Е. Шубина, Л. Давидович, Е. Лескова, циклы Ф. Листа – Т. Тимченко, А. Конева, А. Софи Пети, циклы Э. Грига – М. Грооп, Н. Казанцева, М. Сольберг, К. Магнус Сандве, П. Кнудсен. В. Домграф-фассбендер, А. Небольсин, К. Флагстад, М. Хирсти, А. Софи ван Оттер и др. Сравнение исполнительских трактовок, работа над репертуаром – основополагающая деятельность артиста-вокалиста, помимо проработки нотного материала и работы с концертмейстером. Ознакомление с видео и аудио материалами выступлений вышеуказанных исполнителей привнесет колоссальный опыт в работе артиста-вокалиста на всех уровнях

образования – среднее профессионального и высшего, особенно по программам ассистентуры-стажировки, когда обучающиеся профессионально позиционируются на высшей ступени в освоении профессией и владеют достаточными навыками, чтобы реализовать работу над такой композицией – как исполнение вокального цикла целиком.

Целостная проработка исполнения камерно-вокальных миниатюр требует от исполнителя не только осмысления общескрепляющих элементов, приносящих композиции черты цикличности, к которым отнесем: 1) сквозное претворение единого образа и разная степень программности от уровня заголовка до уровня программности каждой конкретной миниатюры, 2) единая композиционно-драматургическая линия сквозного развития или контрастного развития, 3) единые средства выразительности, например, гармонические средства, соотнесение в фактуре пластов мелодической линии и аккомпанемента, 4) разная степень опоры на поэтический текст (нередко подчеркивается в названиях циклов, это может быть материал одного поэта или синтез текстов разных авторов, подобранных по общему образному и содержательному плану) и т.д.

Произведение построенное и мыслимое как вокальный цикл невозможно раздробить на обособленные миниатюры без потери общего контекста. Исполнение обособленной композиции из вокального цикла, нередко может навредить, разрушить аутентичный характер композиции и ее образного наполнения.

## Заключение

В ходе осуществленной работы, мы пришли к следующим выводам. Комплексность рассмотрения «граней» вокального цикла является профессионально оправданной и формирует тезаурус исполнительских, теоретических знаний о столь популярном феномене, как – цикл камерно-вокальных миниатюр.

Расширение изучения данной темы в ходе изучения обучающимися приветствуется, при этом, целью настоящей работы было представить основные положения, которые послужат ключевыми для уяснения феномена вокального цикла обучающимися артистами-вокалистами.

## Библиография

1. Васин-Гроссман, В. Музыка и поэтическое слово [Текст] /В. Васина-Гроссман.- М.: Музыка, 1879. – Ч.2. Интонация и Ч.3. Композиция. – 367 с.
2. Гудимова, С.А. Музыкальная эстетика романтиков [Электр. ресурс] / С.А. Гудимова // Вестник культурологии. - 2017. - №2 (81). – С. 94-111. Электрон. дан. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-estetika-romantikov> (дата обращения: 07.03.2024).
3. Дюбо, Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи [Текст]/ Ж.-Б. Дюбо // перев. с фр., предисл. Л.Я. Рейнгардт. – М.: Искусство, 1976. – 767.
4. Заварзина, Н.А. Поэтика романсовой лирики П.И. Чайковского [Текст] / Н.А. Заварзина // Русский гений: соприкосновение: сб. ст. и матер. Всероссийской научно-практической конференции, посвящённой 180-летию со дня рождения П. И. Чайковского / Магнитогорск: ГБОУ ВО ЧО «МаГК (академия) им. М. И. Глинки», 2021. – 78 с.
5. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст]: учебник для среднего профессионального образования/ К. В. Зенкин.– 2-е изд. – М.: Юрайт, 2024. – 410 с.
6. Крылов, А.В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра [Текст]: лекции по курсу «Анализ музыкальных произведений»/ А.В. Крылов. – Гос. муз. пед. ин-т. им. Гнесиных, М.: ГМПИ, 1988. – 48 с.
7. Пепеляева, Е.В. Исследовательская циклизация лирики как теоретическая проблема [Электр. ресурс] / Е.В. Пепеляева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – №2. Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovatel'skaya-tsiklizatsiya-liriki-kak-teoreticheskaya-problema> (дата обращения: 07.03.2024).



8. Сидорова, Е.В. Особенности циклической формы в камерно-вокальной музыке Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана [Электр. ресурс]/ Е.В. Сидорова Электрон. дан. Режим доступа URL: <https://www.piano.ru/scores/sidorova/sidorova-vc.pdf> (Дата обращения: 06.03.2024).
9. Тюмина, Л.С. Вокальные циклы немецких романтиков как объект изучения в вузовском курсе «История зарубежного музыкального искусства» [Текст] / Л.С. Тюмина // Материалы 22 Межвузовской студенческой научной конференции. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – 2021. – С. 276-282.
10. Холодова А.И. Вокальный цикл в свете современной теории жанра [Электрон. ресурс]/ А.И. Холодова. – РГК им. С.В. Рахманинова. Электрон. дан. Режим доступа: URL:<https://scienceforum.ru/2019/article/2018016921> (дата обращения: 07.03.2024).
11. Яницкая, С.С. Романс в поэтической практике и эстетическом сознании русского романтизма (романсы В. А. Жуковского) [Электрон. ресурс]/ С.С. Яницкая. – Издательский дом «Союз писателей», 2007. Электрон. дан. Режим доступа: <https://core.ac.uk/display/84766040?source=2> (Дата обращения: 06.03.2024).

## **The phenomenon of vocal cycles in the works of foreign romantic composers: aspects of training future vocal artists**

**Natal'ya A. Zavarzina**

Head of the Department of Solo Singing, Associate Professor  
South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky,  
454080, Russian Federation, Chelyabinsk, Lenin Ave., 69;  
e-mail: kaf.sp@uyrgii.ru

### **Abstract**

The work is devoted to the study of the phenomenon of the vocal cycle, consideration of existing classifications of vocal cycles, clarification of the immanent features of the vocal cycle in the works of foreign romantic composers (including compositional and dramaturgical features), understanding of the interpretation of the poetics of the vocal cycle, study of the experience of performing vocal cycles of the era of romanticism, features of the practice of studying and performing vocal cycles by an artist-vocalist. The presented work includes references to cycles of chamber-vocal miniatures by such foreign romantic composers as F. Schubert, R. Schumann, F. Liszt, E. Grieg and the embodiment of cyclic forms in the works of these composers (correlation of instrumental and chamber-vocal creativity), lists of performers of vocal cycles from different countries are provided for students' substantive work with performance interpretations and their comparison. Justifications for the integrity of the performance of cycles of chamber-vocal miniatures are given.

### **For citation**

Zavarzina N.A. (2024) Fenomen vokal'nykh tsiklov v tvorchestve zarubezhnykh kompozitorov-romantikov: aspekty podgotovki budushchikh artistov-vokalistov [The phenomenon of vocal cycles in the works of foreign romantic composers: aspects of training future vocal artists]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 222-228. DOI: 10.34670/AR.2024.33.88.027

### **Keywords**

Vocal cycle, classification of vocal cycles, features of vocal cycles, vocal cycle of romantic composers.

---

## References

1. Vasin-Grossman, V. Music and the poetic word / V. Vasina-Grossman. - M.: Muzyka, 18798. - Part 2. Intonation and Part 3. Composition. - 367 p.
2. Gudimova, S.A. Musical aesthetics of the romantics / S.A. Gudimova // Bulletin of cultural studies. - 2017. - No. 2 (81). - P. 94-111. Electron. Dan. Access mode: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-estetika-romantikov> (access date: 03/07/2024).
3. Dubos, J.-B. Critical reflections on poetry and painting / J.-B. Dubo // transl. from French, preface L.Ya. Reinhardt. - M.: Art, 1976. - 767.
4. Zavarzina, N.A. Poetics of romance lyrics by P.I. Tchaikovsky / N.A. Zavarzina // Russian genius: contact: collection. Art. and mother All-Russian scientific and practical conference dedicated to the 180th anniversary of the birth of P. I. Tchaikovsky / Magnitogorsk: State Budgetary Educational Institution of Higher Education PE «MaGK (Academy) named after. M. I. Glinka», 2021. - 78 p.
5. Zenkin, K.V. Piano miniature and the ways of musical romanticism: textbook for secondary vocational education / K.V. Zenkin. - 2nd ed. - M.: Yurayt, 2024. - 410 p.
6. Krylov, A.V. Vocal cycle. Questions of the theory and history of the genre [Text]: lectures on the course «Analysis of musical works» / A.V. Krylov. - Mr. music ped. int. them. Gnesinykh, M.: GMPI, 1988. - 48 p.
7. Pepelyaeva, E.V. Research cyclization of lyrics as a theoretical problem [Electr. resource] / E.V. Pepelyaeva // Bulletin of Perm University. Russian and foreign philology. - 2012. - No. 2. Access mode: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovatelskaya-tsiklizatsiya-liriki-kak-teoreticheskaya-problema> (access date: 03/07/2024).
8. Sidorova, E.V. Features of the cyclic form in the chamber vocal music of L. Beethoven, F. Schubert, R. Schumann [Electr. resource] / E.V. Sidorova Elektron. Dan. Access mode URL: <https://www.piano.ru/scores/sidorova/sidorova-vc.pdf> (Access date: 03/06/2024).
9. Tyumina, L.S. Vocal cycles of German romantics as an object of study in the university course «History of Foreign Musical Art» [Text] / L.S. Tyumina // Materials of the 22nd Interuniversity Student Scientific Conference. Russian State Pedagogical University named after. A. I. Herzen. - 2021. - P. 276-282.
10. Kholodova A.I. Vocal cycle in the light of modern theory of the genre [Electronic. resource] / A.I. Kholodova. - RGK im. S.V. Rachmaninov. Electron. Dan. Access mode: URL: <https://scienceforum.ru/2019/article/2018016921> (access date: 03/07/2024).
11. Yanitskaya, S.S. Romance in poetic practice and aesthetic consciousness of Russian romanticism (romances by V. A. Zhukovsky) [Electron. resource] / S.S. Yanitskaya. - Publishing house «Union of Writers», 2007. Electronic. Dan. Access mode: <https://core.ac.uk/display/84766040?source=2> (Date of access: 03/06/2024).

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.17.89.028

## Памятники культового зодчества в культурно-историческом пространстве Санкт-Петербурга XX в.

**Суслов Роман Андреевич**

Соискатель,

Санкт-Петербургский государственный институт культуры,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2;  
e-mail: gt500r@mail.ru

### Аннотация

Рассматриваются культовые сооружения этноконфессиональных сообществ Санкт-Петербурга в период становления советской власти. Новое руководство страны применяло весьма суровые меры по ослаблению и низвержению роли религии в обществе. Многие культовые сооружения различных конфессий разрушались, использовались не по прямому назначению или перестраивались, изменяясь практически до неузнаваемости. Реконструировался не только внешний, но и внутренний облик зданий. Яркость изменений архитектоники отражала трансформации, происходившие в обществе, политическом строе, религиозном и идеологическом воззрении. В статье приведены одни из самых ярких примеров преобразований и разрушений храмов этноконфессиональных сообществ. Таких прецедентов было намного больше, что позволяет сказать о существенных изменениях архитектурной панорамы Санкт-Петербурга в период становления и дальнейшего существования СССР. Рассмотренные в статье сооружения были выбраны на основании существенных изменений их архитектурной целостности и метаморфоз с первоначальным обликом зданий. При этом, несмотря на сегодняшний закрепившийся визуальный образ, культурная память и традиция продолжают быть частью культурного текста города. Устойчивый интерес к данной проблеме обусловлен тем, что изучение судеб памятников культового зодчества в контексте эпохи XX в. отсылает нас к еще более сложной проблеме – вопросу сохранения культурного наследия как такового.

### Для цитирования в научных исследованиях

Суслов Р.А. Памятники культового зодчества в культурно-историческом пространстве Санкт-Петербурга XX в. // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 229-237. DOI: 10.34670/AR.2024.17.89.028

### Ключевые слова

Культовые сооружения, этноконфессиональные сообщества, культурное пространство, перестроенные культовые сооружения, памятники культового зодчества.

---

## Введение

В данном исследовании мы обращаемся к проблеме смены идеологических и социокультурных парадигм, происходящих в различные исторические периоды и влияющих на все стороны общественной жизни. Подобные трансформации определяют культурный облик городов, полностью или частично меняют привычный культурный ландшафт, а исчезая из городской среды, превращаются в памятные места или культурные символы, с полной утратой материального носителя. В подобных случаях у жителей многокультурных городов нередко сохраняются образы таких символов в их культурной памяти. Так, в Париже существует площадь Бастилии, хотя собственно крепость уже давно разрушена, память о ее былом величии сохраняется в культурном тексте города. Ежегодно французы отмечают национальный праздник (День взятия Бастилии), проходят массовые гуляния, парад, концерты и многое другое.

Схожие революционные изменения претерпевает и городское пространство Санкт-Петербурга, которое также подверглось изменениям в ходе революционных преобразований в стране. Именно данный аспект мы и рассмотрим в нашем исследовании.

## Основная часть

Строительство новой столицы – Санкт-Петербурга – изначально задумывалось его основателем – царем Петром I – и как многокультурное и поликонфессиональное торговое пространство. Новая столица стала крупнейшим центром мировой торговли с самыми разными странами, представители которых нередко оставались в городе, создавая этноконфессиональные сообщества и памятники культового зодчества, о которых и идет речь. Петр I полагал, что представители многочисленных этнических диаспор, процветая и развиваясь, благотворно контактируя между собой и организуя городское пространство и экономику, будут совместно проживать в новой столице, создавая новую культуру. Для привлечения множества специалистов из различных стран, которых не хватало в родном отечестве, в 1702 г. Петр I издал указ «О ввозе иностранцев в Россию с обещанием свободы вероисповедания», где подчеркивалось, что иностранцам гарантирован свободный въезд и выезд, а также другие льготы. Ожидания оправдались, и в Санкт-Петербурге появились представители самых разных этноконфессиональных сообществ.

Вместе с этническим разнообразием в Петербург пришло и разнообразие конфессиональное. В городе на протяжении истории его существования и развития появлялись все новые культовые сооружения всех основных мировых религий. Храмы и памятники консолидировали верующих, являлись культурными и социальными центрами религиозных общин. Традиции, обычаи и ценности культуры каждого сообщества накапливались и передавались новым членам этноконфессиональных групп, духовными и культурными центрами которых выступали культовые строения.

Безусловно, история культуры диаспоральных сообществ города знает массу примеров, когда представители этнических образований переходили в религиозные учения, для этих самых диаспор не свойственные. Этническая принадлежность далеко не всегда определяла религиозную. Одним из таких ярких исключений можно считать пример императрицы Екатерины II, принявшей православие в 1744 году.

Российская империя в рамках своей столицы в разные времена лишь способствовала

плодотворному существованию и развитию различных этнических групп. Роскошные и потрясающие воображение культовые сооружения иудаизма, мусульманства, католичества, протестантизма, лютеранства и других религиозно-философских течений навсегда вошли в культурную и архитектурную панораму города. Таким образом, Санкт-Петербург развивался как сложное культурное и поликонфессиональное пространство с момента своего создания.

В поликонфессиональном и полиэтническом культурном пространстве Санкт-Петербурга бывали разные периоды. В основном представители власти всегда активно способствовали развитию и становлению локальных культур этноконфессиональных сообществ, поощряли и поддерживали строительство культовых сооружений. В Российской империи было четкое понимание консолидирующей, духовной и культурной роли таких зданий. Именно этот элемент стоит отнести к одним из основных, если речь заходит о гармоничном, плодотворном и взаимовыгодном характере межкультурных отношений.

В 1917 г. произошла смена государственного строя и стала формироваться новая идеология, отвергавшая, в том числе, религиозную картину мира, что способствовало борьбе с религиозным сознанием и затронуло многие религиозные общины и их культовые сооружения. Начались гонения на религию и на все, что с ней связано: храмы и памятники подверглись реконструкции, которая зачастую имела деструктивный характер. Культовые сооружения претерпевали очень многое: демонтаж и реконструкцию, использование не по назначению или даже полную ликвидацию. Весьма ярко в культурном и визуальном смысле выглядит именно реконструкция и перестройка сооружений. Деформация и тотальное изменение внешнего облика храмов наглядно показывали смену эпох, изменение норм и смену ценностей. Трагические события выражались и на уровне материальных воплощений памятников, отражаясь в камне. К настоящему времени многие из этих «перестроенных» сооружений в своем новом образе уже успели приобрести статус объектов культурного наследия, а потому возвращение им исторического облика – процесс проблематичный и сложный. Также трудности могут возникнуть и с архитектурной точки зрения, поскольку трансформировался не только внешний облик, но и менялось внутреннее пространство храмов – его организация и планировка.

Безусловно, часть культовых сооружений уцелели, поскольку даже представители новой власти осознавали культурную и художественную ценность таких строений. Так или иначе, в советский период культовые сооружения редко использовались по своему прямому назначению. Одни были безвозвратно потеряны, другие – перестроены или преобразованы под формирующиеся нужды нового общества. Такие тотальные изменения «нанесли увечья» многим культовым строениям города. Порою реконструкция или снос того иного храма были обусловлены их «малохудожественным» видом или необходимостью новых строек на тех местах, где располагались эти самые сооружения. Действительно, некоторые из этих храмов увидеть уже не представляется возможным. В данном контексте логично и закономерно будет привести примеры разрушенных и трансформировавшихся строений.

Первым из таких «деформированных» новой эпохой культовых сооружений стала Церковь Святых Петра и Павла (Петрикирхе), построенная по проекту А.П. Брюллова архитектором Е.Т. Цолликофером в стиле неоклассицизм. Строительство велось с 1833 по 1838 гг. Памятник культового зодчества являлся и является одним из важнейших культурных и социальных центров для представителей немецкой этнической диаспоры, численность которой во времена империи в Петербурге была одной из самых высоких [Таценко, 1999, 245-280]. Хотя форма сооружения осталась неизменной, его «содержание» – все внутреннее убранство и интерьер –

претерпели тотальные изменения. Исчезли алтарные изображения, были сняты знаменитые полотна, украшавшие стены храма. Активные и массивные изменения внутреннего убранства храма начали происходить уже после Великой Отечественной войны, в 1950-е гг., когда внутри здания решено было сделать бассейн. Стоит отметить, что внутреннее убранство храма весьма заметно пострадало и до реконструкции. Использование здания не по его прямому назначению в советское время наносило существенный урон интерьерам церкви. До реконструкции в ней располагались военные части, различного рода склады. Упомянем также о факте конфискации различных культурных ценностей, их полной утрате – орган фирмы «Walcker».

Автором проекта реконструкции храма выступил архитектор А.П. Изойтко, который решил создать на месте храма бассейн. Согласно замыслу зодчего, планировалось полностью поменять планировку и внутреннюю отделку церкви. В среднем нефе поставили массивное бетонное перекрытие, делящее внутреннее пространство на два этажа. Как раз на втором этаже и находился бассейн длиной двадцать пять метров. Также в алтарной зоне расположилась вышка для прыжков в воду. По бокам ванны бассейна, помещение которого было открыто для всех желающих в 1963 году, установили трибуны.

С распадом Советского Союза в культурной жизни Петрикирхе многое изменилось: в 1993 г. храм передали верующим, службы в нем возобновились, но обратная реконструкция оказалась чрезвычайно сложным и рискованным процессом. Удалось лишь преобразовать помещение бассейна под зал для совершения молитв и проповедей. Нижний этаж стал использоваться как выставочное пространство. Снести громадную бетонную конструкцию на сегодняшний день не представляется возможным. Обсуждались несколько проектов, но многолетние стены и перекрытия храма попросту не выдержат работ такой сложности, весьма вероятно полное обрушение здания. Сегодня церковь в полном масштабе функционирует как культовое сооружение и всегда открыта для новых прихожан.

Следующим культовым сооружением, перевоплотившимся вместе с эпохой, стала церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи. Храм строился с 1901 по 1903 гг. архитекторами Г.Г. фон Голи и Г.Д. Гриммом в неорусском стиле. На Выборгской стороне города (бывшая Карельская сторона) в это время происходил активный рост населения. Рабочие фабрик и мануфактур в этой части Петербурга, за неимением достаточного количества православных храмов, массово обращались в баптизм [Павлов, 2001, 121-133]. Для мирного сосуществования религиозных верований в поликонфессиональном городе такие культовые сооружения выступали весьма значимыми центрами. Именно поэтому Обществом распространения религиозно-нравственного просвещения было принято решение возвести в этой части столицы православный храм. За год до вышеописанного на этом месте уже была построена церковь в неорусском стиле, но она сгорела. Тогда вместо Г.Д. Гримма в проекте участвовал Р.Е. Бах. Новый храм был выполнен в камне в кратчайшие сроки и с широким размахом.

Церковь содержала в себе два этажа и вмещала около двух тысяч прихожан. Это был двусветный храм, что обуславливало наличие отдельно колокольни и шатров с куполами, стоящих друг за другом [Пунин, 1990, 284-291]. Само здание было облицовано кирпичом желтого цвета. Несмотря на высокие темпы строительства, внутреннее пространство культового сооружения расписывали вплоть до 1915 года. Такой роскошный представитель неорусской архитектуры просуществовал весьма недолго: уже в 1930 году купола, колокольню, как собственно и всю верхнюю часть храма, разобрали. Девятью годами позднее решено было приспособить внутреннее пространство закрытой церкви под спортзал. Что удивительно, в отличие от предыдущего культового сооружения, функциональное назначение этого строения

сохранилось и по сей день. В помещении бывшего храма располагается спортзал «Формула энергии».

Церковь святителя Николая Чудотворца и св. мученицы царицы Александры при Путиловском заводе – еще одно культовое сооружение, которое было воздвигнуто в это же время. Именно этот храм архитектурно преобразовывался и перестраивался рекордное количество раз. Сооружение было построено в память об Н.И. Путилове, прославленном русском инженере и математике, учредителе Общества Путиловских заводов. Итак, в первом своем воплощении здание было выполнено в неорусском стиле. С 1901 по 1906 гг. строительством храма занимался известнейший архитектор В.А. Косяков, автор множества культовых сооружений. Участок земли для строительства церкви был предоставлен еще в 1898 г. С.С. Богомолковым, а само строение было воздвигнуто полностью на средства рабочих Путиловского завода. Освятили церковь в 1907 г. Уникальные росписи храма, авторами которых были Ф.Р. Райлян и М.М. Васильев, до наших дней, к сожалению, не дошли. В церковь также были перевезены останки самого Путилова, скончавшегося в 1880 году.

Визуальные преобразования начали происходить со зданием уже в 20-е гг. XX в., когда после попытки изъятия «предметов культа», в среде рабочих завода начались волнения. Подавить их удалось только с применением оружия, а сам храм был закрыт в 1925 г. В этот же период и началась перестройка здания в стиле конструктивизм. Реконструкция проходила под руководством архитектора А.С. Никольского. Колокольня, купола и элементы декора храма были упразднены, здание обрело новый цвет – белый, а в центральную часть фасада поместили огромную стеклянную призму, по бокам от которой были размещены гербы нового государства. Таким образом, церковь была преобразована в клуб «Красный путиловец». В течение следующих двух декад в этом помещении располагался ряд общественных организаций. В послевоенное время, а именно в 50-е гг. XX в., сооружение ждала новая реконструкция. На сей раз конструктивистское воплощение здания церкви было решено преобразовать в более соответствующий эпохе архитектурный стиль – сталинский ампир. В соответствии с ним были переделаны фасады здания, достроены боковые стены, цвет был изменен на терракотовый, а на место громадной стеклянной призмы был помещен портик с треугольным фронтоном. Теперь в помещении сооружения, третьим по счету визуальным воплощением которого стал сталинский ампир, некоторое время располагалась фабрика «Север». Лишь в 1990-е гг. претерпевшее множественные трансформации здание храма было возвращено общине в своем классицистическом внешнем облике. Пример Церкви святителя Николая Чудотворца и св. мученицы царицы Александры уникален не только в рамках приведенного перечня культовых сооружений, но и в целом для культурного пространства города.

Говоря о культовых сооружениях этноконфессиональных сообществ Санкт-Петербурга в период становления советской власти и последующего ее существования, стоит помнить и о том, что не всем из многочисленных иноверческих храмов города удалось уцелеть. Многие храмы и церкви были бесследно уничтожены в первые годы советской власти [Лучшев, 2012, 144-159]. Судьба целого ряда памятников была аналогична приведенным выше примерам. В данном контексте уместно упомянуть Греческую церковь Святого Димитрия Солунского, бывшую единственной греческой церковью в Петербурге. Храм, выполненный в неовизантийском стиле по проекту Р.И. Кузьмина, строили с 1861 по 1865 гг. Службы велись на греческом и русском языках. Культурная и духовная жизнь при культовом сооружении бурлила и развивалась: регулярно проводились службы, отправлялись религиозные обряды, отмечались праздники. Община консолидировалась вокруг своего символа, сохраняла и передавала особый

позитивный духовный опыт новым членам своего сообщества, поддерживала традиции и обычаи [Большаков, 2016, 12]. Церковь была закрыта в 1939 г. Как это обычно бывало в подобных случаях, имущество храма и общины было передано в различные музеи. В здании был размещен военно-учебный пункт, что по традиции привело к обветшанию интерьеров и внутреннего убранства. Во время Великой Отечественной войны в церковь попал вражеский снаряд, который не разорвался. Здание отгородили и оставили на несколько лет. При последующем разминировании бомба все-таки взорвалась на расстоянии пары сотен метров от храма [Антонов, Кобак, 1994, 201-212]. В дальнейшем здание, находившееся в аварийном состоянии, в 1962 г. решено было снести, а на его месте началось строительство большого концертного зала «Октябрьский».

Еще одним культовым сооружением, о котором хотелось бы вспомнить в контексте данного исследования, является Немецкая реформатская церковь, более известная как «Дворец культуры работников связи». Раскол, произошедший во французско-немецкой реформатской общине в 1825 г., вынудил представителей немецкой лютеранской традиции создать собственную религиозную общину, которой уже в 1862 г. был выделен участок для строительства храма. В 1865 г. под руководством Г.А. Боссе и Д.И. Гримма строительство было завершено. Здание построили в романо-готическом стиле, но уже в 1872 г. случился пожар, после которого на протяжении двух лет проводились ремонтные и восстановительные работы. Культовое сооружение также выдержано в духе Реформатской церкви: храм был построен без лишних изысков из красного кирпича с редкими вкраплениями белого цвета.

Уже в 1929 г. храм был закрыт, а в его стенах разместилось общежитие. С 1932 по 1939 гг. церковь в псевдогоthicеском архитектурном стиле под руководством архитекторов Г.С. Райца и П.М. Гринберга приобрела облик сегодняшнего Дворца культуры работников связи в стиле конструктивизм. Уникальная в своем роде реконструкция до неузнаваемости изменила облик здания: появилась череда балконов, исчезла колокольня, а все внутренние изыски и ценности по традиции были утрачены, либо перемещены в музеи [Пирютко, 2014, 211-219].

В советское время в разные годы в здании располагались множественные кружки, концертный зал и помещение для просмотра фильмов [Кириков, 2009, 194-203]. Также сегодня не утихает дискуссия по поводу возможной обратной реконструкции и воссоздания здания церкви. В качестве аргумента против возможной реконструкции выступает присвоенный Дворцу культуры статус объекта культурного наследия. В любом случае конструкции Реформатской церкви, а также конструктивистский вариант ее реконструкции представляют значительную культурную ценность. В наши дни в здании находится ФГУП «Почта России».

Завершающей в приведенном перечне разрушенных и преобразованных культовых сооружений предстает лютеранская кирха Святого Апостола Иоанна. Среди прочего уникальность истории реконструкции этого храма состоит в том, что ему единственному вернули первоначанный вид. Лютеранская церковь строилась с 1859 по 1860 гг., а пространство под нее было предварительно освобождено от других строений. Автор проекта Г.Ю. Боссе и архитектор К.К. Циглер фон Шафгаузен воплотили здание в неороманском стиле. Двухэтажная однефная базилика была построена из красного кирпича в кратчайшие сроки, рассчитывалась на 800 человек. Также была обустроена и территория вокруг кирхи, сделаны тротуары. На первом уровне здания были прямоугольные окна, а на втором – с полуциркульным перекрытием оконного проема. Вдобавок двусветный храм венчала граненая колокольня с золотым крестом, которую авторам последней реконструкции удалось воспроизвести вновь. Лицевой фасад был украшен порталом, на котором также находился крест. Жемчужиной внутреннего убранства



храма был орган фирмы «Walker», который перенесли в кирху в 1894 г. из церкви Святой Анны.

В своем первоначальном виде храм просуществовал довольно долгое время. В 1922 г. из храма начали изыматься ценности и элементы интерьера. Спустя девять лет церковь официально закрыли. С этого года начался процесс преобразования неороманской кирхи в клуб в конструктивистском стиле. Колокольную снесли, спереди на месте портала появилась огромная винтовая лестница, ставшая частью фасада, а все внешние элементы декора по традиции скрылись под толщей белой штукатурки и грунта. Все окна приобрели форму четырехугольника, появились новые внутренние перекрытия, а внушительных размеров орган был разделен и частично перенесен в Ленинградскую консерваторию. Здание изменилось до неузнаваемости как внутри, так и снаружи.

В таком виде кирха просуществовала до 2009 г., когда решено было заняться процессом реставрации и возвращением исторического облика здания. В данном случае реставраторам удалось полностью восстановить внешний облик сооружения, освободив его от конструктивистского «облачения». Реконструкция производилась за счет средств Министерства культуры Эстонии. В 2011 г. церковь была вновь открыта и освящена.

### Заключение

Рассмотренные в статье сооружения были выбраны на основании существенных изменений их архитектурной целостности и метаморфоз с первоначальным обликом зданий. При этом, несмотря на сегодняшний закрепившийся визуальный образ, культурная память и традиция продолжают быть частью культурного текста города. Устойчивый интерес к данной проблеме обусловлен тем, что изучение судеб памятников культового зодчества в контексте эпохи XX в. отсылает нас к еще более сложной проблеме – вопросу сохранения культурного наследия как такового, а также к созвучной с этой проблемой, сформулированной акад. Д.С. Лихачевым: проблеме экологии культуры, так как именно памятники культового зодчества в своем материальном воплощении наиболее емко и полно отражают систему ценностей создавшей их эпохи, а также формируют культурную среду, оказывающую непосредственное влияние на человека.

### Библиография

1. Антонов В.В., Кобак А.В. Святыни Санкт-Петербурга: Историко-церковная энциклопедия в 3 т. СПб., 1994. Т. 1. 288 с.
2. Большаков В.П. (ред.) История культуры повседневности. М.: Проспект, 2016. 496 с.
3. Дмитриев Г.Д. Многокультурное образование. М.: Народное образование, 1999. 208 с.
4. Кириков Б.М. Архитектурные памятники Санкт-Петербурга. СПб.: Коло, 2009. 384 с.
5. Кириков Б.М. Невский проспект. Дом за домом. М.: Центрполиграф, 2013. 413 с.
6. Лучшев Е.М. Советское государство и религия. 1918-1938 гг. Документы из Архива Государственного музея истории религии. СПб.: Каламос, 2012. 336 с.
7. Павлов А.П. Храмы Санкт-Петербурга: Художественно-исторический очерк. СПб.: Лениздат, 2001. 326 с.
8. Пирютко Ю.М. Петербург. Книга для справок и чтения. Адреса, сюжеты и архитектурные истории Северной столицы. М.: Центрполиграф, 2014. 718 с.
9. Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л.: Лениздат, 1990. 347 с.
10. Таценко Т.Н. Немецкие евангелическо-лютеранские общины в Санкт-Петербурге в XVIII-XX вв. // Немцы в России. Петербургские немцы. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 245-280.

---

## Monuments of cult architecture in the cultural and historical space of St. Petersburg of the XX century

**Roman A. Suslov**

Applicant,  
Saint Petersburg State Institute of Culture,  
191186, 2, Dvortsovaya emb., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: gt500r@mail.ru

### Abstract

The religious buildings of the ethno-confessional communities of St. Petersburg during the formation of Soviet power are considered. The new leadership of the country took very harsh measures to weaken and overthrow the role of religion in society. Many religious buildings of various faiths were destroyed, used for other purposes or rebuilt, changing almost beyond recognition. Not only the external, but also the internal appearance of the buildings was reconstructed. The brightness of the changes in architectonics reflected the transformations that took place in society, the political system, religious and ideological views. The article presents some of the most striking examples of the transformation and destruction of temples of ethno-confessional communities. There were many more such precedents, which allows us to say about significant changes in the architectural panorama of St. Petersburg during the formation and further existence of the USSR. The buildings discussed in the article were selected on the basis of significant changes in their architectural integrity and metamorphoses with the original appearance of the buildings. At the same time, despite today's entrenched visual image, cultural memory and tradition continue to be part of the cultural text of the city. The sustained interest in this problem is due to the fact that the study of the fate of monuments of religious architecture in the context of the 20th century refers us to an even more complex problem, the issue of preserving cultural heritage as such.

### For citation

Suslov R.A. (2024) Pamyatniki kul'tovogo zodchestva v kul'turno-istoricheskom prostranstve Sankt-Peterburga XX v. [Monuments of cult architecture in the cultural and historical space of St. Petersburg of the XX century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 229-237. DOI: 10.34670/AR.2024.17.89.028

### Keywords

Places of worship, ethno-confessional communities, cultural space, reconstructed places of worship, monuments of religious architecture.

### References

1. Antonov V.V., Kobak A.V. (1994) *Svyatyni Sankt-Peterburga: Istoriko-tserkovnaya entsiklopediyav 3 t.* [Shrines of St. Petersburg: Historical and Church Encyclopedia in 3 volumes]. St. Petersburg. Vol. 1.
2. Bol'shakov V.P. (ed.) (2016) *Istoriya kul'tury povsednevnosti* [History of everyday culture]. Moscow: Prospekt Publ.
3. Dmitriev G.D. (1999) *Mnogokul'turnoe obrazovanie* [Multicultural education]. Moscow: Narodnoe obrazovanie Publ.
4. Kirikov B.M. (2009) *Arkhitekturnye pamyatniki Sankt-Peterburga* [Architectural monuments of St. Petersburg]. St. Petersburg: Kolo Publ.

5. Kirikov B.M. (2013) *Nevskii prospekt. Dom za domom* [Nevsky Avenue. House by house]. Moscow: Tsentrpoligraf Publ.
6. Luchshev E.M. (2012) *Sovetskoe gosudarstvo i religiya. 1918-1938 gg. Dokumenty iz Arkhiva Gosudarstvennogo muzeya istorii religii* [Soviet state and religion. 1918-1938 Documents from the Archives of the State Museum of the History of Religion]. St. Petersburg: Kalamos Publ.
7. Pavlov A.P. (2001) *Khramy Sankt-Peterburga: Khudozhestvenno-istoricheskii ocherk* [Temples of St. Petersburg: Artistic and historical essay]. St. Petersburg: Lenizdat Publ.
8. Piryutko Yu.M. (2014) *Peterburg. Kniga dlya spravok i chteniya. Adresa, syuzhety i arkhitekturnye istorii Severnoi stolitsy* [Book for reference and reading. Addresses, subjects and architectural stories of the Northern capital]. Moscow: Tsentrpoligraf Publ.
9. Punin A.L. (1990) *Arkhitektura Peterburga serediny XIX veka* [Architecture of St. Petersburg in the mid-19th century]. Leningrad: Lenizdat Publ.
10. Tatsenko T.N. (1999) Nemetskie evangelicheskoye-lyuteranskie obshchiny v Sankt-Peterburge v XVIII-XX vv. [German Evangelical Lutheran communities in St. Petersburg in the 18th-20th centuries]. In: *Nemtsy v Rossii. Peterburgskie nemtsy* [Germans in Russia. Petersburg Germans]. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.72.80.029

## Художественное выражение современной китайской масляной живописи

**Ду Лихуа**

Аспирант,  
Институт гуманитарных наук,  
Алтайский государственный университет,  
656049, Российская Федерация, Барнаул, пр. Ленина, 61;  
e-mail: 121266462@qq.com

### Аннотация

В статье рассматриваются вопросы, связанные с художественным выражением китайской масляной живописи. Цель исследования – изучить художественное выражение современной китайской масляной живописи, выявить основные особенности и черты. Методы исследования: метод анализа, сравнения, логического рассуждения и многие другие. С развитием общества и повышением уровня жизни людей возрастает и спрос людей на культуру и искусство. Как высококлассная форма искусства, масляная живопись привлекает все больше и больше внимания людей. Стремление людей к индивидуальности, плюрализму и инновациям, особенно в современном обществе, также способствовало разностороннему и инновационному развитию современной китайской масляной живописи. В статье рассматривается художественное выражение современной китайской масляной живописи. Изучены основные характеристики китайской масляной живописи. Рассмотрено наследие и развитие современной китайской масляной живописи. Предоставляя художникам больше возможностей для демонстрации своих работ, поощряя инновационные практики и укрепляя международные художественные обмены, китайская современная масляная живопись сможет постоянно расширять новые формы выражения и содержания, поддерживать свою жизнеспособность и креативность, а также вносить большой вклад в развитие китайского искусства. Рассмотренные в статье выразительные приемы также придают современной китайской масляной живописи богатый и разнообразный вид. Благодаря своему творчеству и исследованию форм искусства, художники продолжают способствовать развитию и прогрессу китайской масляной живописи.

### Для цитирования в научных исследованиях

Ду Лихуа. Художественное выражение современной китайской масляной живописи // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 238-245. DOI: 10.34670/AR.2024.72.80.029

### Ключевые слова

Современная масляная живопись, художественное самовыражение, наследие, китайская масляная живопись, общество, влияние.

---

## Введение

Актуальность темы заключается в том, что художественное выражение современной китайской масляной живописи может лучше отражать разнообразие и сложность современного общества. Например, в последние годы некоторые художники пытаются использовать цифровые технологии и элементы интернета для интеграции традиционных и современных художественных языков, делая свои работы более современными и футуристичными. В то же время некоторые художники предпочитают исследовать различные проблемы современного общества, такие как экологические проблемы, социальные явления, человеческие эмоции и т.д., и выражают свои мысли и чувства через свои работы, что вызывает широкий резонанс.

## Материалы и методы

При проведении исследования использовались труды российских и зарубежных ученых. При проведении данного исследования были использованы следующие методы: анализа, сравнения, логического рассуждения и многие другие.

## Литературный обзор

Вопросы, касающиеся художественного выражения современной китайской масляной живописи, рассматривали многие ученые такие, как Цзя Цзюньян, Чэнь Яжуй., Li Nailai и другие. Считаем, необходимым продолжить исследование в данном направлении и более подробно изучить отдельные вопросы темы.

## Результаты

Рассмотрим особенности и основные черты художественного выражения современной китайской масляной живописи. В частности, изучим основные ее характеристики, к которым можно отнести следующие.

### 1. Основные характеристики китайской масляной живописи.

Китайская масляная живопись – это форма живописи, сформированная на основе западных техник масляной живописи и сочетающаяся с традиционной китайской культурой и художественным стилем. В работах таких художников, как Пань Юйлинь, У Гуаньчжун, Чу Дэчунь, Цзао Воу-ки, Юй Чжунбао, Лю Чэнмэй и др., мы можем увидеть основные характеристики и типичные черты китайской масляной живописи.

#### 1.1 Слияние восточной и западной культур.

Кросс-культурные особенности китайской масляной живописи возникают из процесса ее развития. В начале 20-го века Китай вступил в период «модернизационного движения», поэтому западное искусство и культура начали проникать в Китай. В то же время некоторые китайские живописцы выезжали за границу в Европу, чтобы получить западное художественное образование, изучить технику масляной живописи и европейские художественные идеи. Вернувшись в Китай, эти художники интегрировали западное искусство, которому они научились, в свои собственные работы, создав уникальный стиль китайской масляной живописи. Например, в работах Пань Юйлиня традиционная китайская живопись цветов и птиц сочетается с западными натюрмортами, образуя натюрморты с восточными колоритами. Работы Ву Гуаньчжуна сочетают китайскую каллиграфию и западную портретную живопись, образуя

портретную живопись с китайской спецификой. Кроме того, когда китайские художники маслом используют западные техники масляной живописи, они также обращают внимание на сочетание техник и языка традиционного китайского искусства, формируя уникальный способ выражения. Например, в работах Чу Дэчуня используются такие элементы, как «объектно-ориентированная» и «расщепленная композиция» в китайской пейзажной живописи, в работах Цзао Воу-ки используются выражения «чернильный блок» и «чернильный цвет» в китайской живописи тушью, а в работах Лю Чэнмэя используются «пустынные» и «пустынные» стили традиционной китайской пейзажной живописи. В целом, основными характеристиками и типичными характеристиками китайской масляной живописи являются кросс-культурные характеристики, которые не только интегрируют восточную и западную культуры, но и обладают уникальным способом выражения с точки зрения техники и формы. Эти характеристики и характеристики отражают новаторство и интеграцию традиционной культуры и современного искусства китайскими художниками, а также выражают уникальное наблюдение и восприятие мира художниками, работающими маслом [Гао Минь, 2017, 80].

### 1.2 Защита природы и стремление к истине.

Одной из главных характеристик китайской масляной живописи является ориентация на изображение природы и отражение реальной жизни. Такие художники, как Пань Юйлинь, У Гуаньчжун, Чу Дэчунь, Цзао Воу-ки, Юй Чжунбао и Лю Чэнмэй, сосредотачиваются на своих наблюдениях и чувствах по отношению к окружающему миру. Благодаря точному использованию цвета, света и тени, линии и т.д., эти художники ярко представляют сцены из мира природы и сцены из реальной жизни на холсте. Они показывают красоту и величие мира природы и взаимоотношения между людьми и окружающей средой в реальной жизни. Благодаря изображению деталей и выражению эмоций они дают возможность зрителю почувствовать правду и яркость, передаваемые произведением. Например, работы Пань Юйлинь известны своими картинами с цветами и птицами, которые она использует тонкими мазками и яркими цветами, чтобы выразить яркие формы и естественную атмосферу цветов и птиц. Портреты Ву Гуаньчжуна известны своим реалистичным и выразительным стилем, в котором он улавливает манеру поведения и характер персонажей, показывая реальный образ человека. В пейзажных картинах Чу Дэчунь уделяет внимание тому, чтобы запечатлеть изменения света и тени между горами и реками, а также детали природных пейзажей, чтобы представить величие пейзажа. В абстрактных работах Цзао Воу-Ки использует геометрические формы цвета и линии, чтобы выразить свое восприятие природы и свои размышления о жизни. Работы Юй Чжунбао изображают сцены жизни и рабочих в сельской местности Китая, показывая тяжелый труд и простоту реальной жизни. Работы Лю Чэнмэя включают в себя композицию и экспрессию традиционной китайской пейзажной живописи, выражая благоговение и любовь к природе через изображение гор и рек. В целом, китайская масляная живопись обладает выдающимися характеристиками в сосредоточении внимания на изображении природы и отражении реальной жизни. Используя цвет, свет и тень, линии и другие художественные элементы, художники, работающие маслом, представляют образ природы и реальной жизни в реальной форме, чтобы выразить свои наблюдения и чувства по отношению к миру. Эти работы не только демонстрируют мастерство и эстетические поиски художника, но и отражают многообразие и развитие китайского общества и культуры.

## 2. Художественное выражение современной китайской масляной живописи.

### 2.1 Абстрактный экспрессионизм.

Абстрактный экспрессионизм оказывает определенное влияние на современную китайскую

масляную живопись. Эта форма искусства стремится к интуитивному выражению внутренних эмоций и мыслей с помощью абстрактных техник, таких как цвета, линии и формы, подчеркивая личное самовыражение и творчество. Среди них Цзао Воу-Ки – один из выдающихся представителей современного китайского абстрактного экспрессионизма. Картины Цзао Воу-Ки известны своим уникальным стилем и личным художественным языком. Он использует смелые линии и цвета в своих картинах, чтобы создать богатое ощущение пространства и ритма на холсте. С помощью простых и геометрических форм он создает визуальный опыт, выходящий за рамки физического изображения. Работы Цзао Воу-Ки мощны и выразительны, вызывают у зрителя эмоциональный резонанс. Например, «Без названия» Цзао Воу-Ки демонстрирует черты абстрактного экспрессионизма. Картина основана на черно-белом цвете, и благодаря технике смахивания и размазывания создает свободные и хаотичные мазки. Кажется, что в картине нет четкого образа, но через использование линий и цветов она выражает внутреннюю эмоцию и ощущение противоречия. Зритель может интерпретировать произведение через собственное воображение и чувства, отвечая взаимностью на эмоции Цзао Воу-Ки. Работы абстрактного экспрессионизма Цзао Воу-Ки получили широкое признание не только в Китае, но и на международной художественной сцене. Благодаря своим уникальным творческим методам и личным художественным концепциям, его работы прорываются через традиционный способ выражения образа, фокусируясь на выражении эмоций и выражении внутреннего мира. В его работах чувствуется его любовь к искусству и размышлениям о жизни, а также восхищение и стремление к абстрактному экспрессионизму [Линь Пэн, 2019, 34].

## 2.2 Символизм.

Символизм является важной техникой художественного выражения в современной китайской масляной живописи, которая передает определенные значения и послания, интегрируя символы и символы в произведения искусства. Художники могут выражать свою интерпретацию и исследование конкретных тем, выбирая символы из различных областей, таких как культура, история и религия, и придавать этим символам уникальные значения. В современной китайской масляной живописи большое количество художников используют символику для создания произведений. Например, картина художника Фу Баоши «Город Чанъань» демонстрирует характерные черты символизма. В этой работе Фу Баоши передает символическое значение китайской истории, культуры и традиций, изображая ворота и стены города Чанъань. Ворота и городская стена символизируют дипломатию и армию Китая соответственно, в то время как открытие и закрытие городских ворот символизирует отношение к дипломатии и обмену. С помощью этих символических изображений Фу Баоши выражает свое уважение и стремление к традиционной китайской культуре и истории. Другой китайский художник, Цзао Воу-ки, также использует символизм в своей работе «Белая последовательность». В этой работе Цзао Воу-Ки рисует серию белых цветовых блоков и линий, чтобы передать стремление к чистоте и пространству. Белый цвет считается символом чистоты и благородства в традиционной китайской культуре, в то время как линии и цвета являются средствами, с помощью которых художники выражают пространство и форму. Комбинируя эти символы и символы, Цзао Воу-Ки дарит ощущение простоты, чистоты и спокойствия, а также намекает на стремление к чистоте и пространству в современном обществе. Два приведенных выше примера иллюстрируют использование символизма в современной китайской масляной живописи. Выбирая конкретные символы и символы, художник передает более глубокие смыслы и понятия, позволяя зрителю понять и прочувствовать послание, передаваемое произведением, с разных ракурсов. Использование символики обогащает экспрессию

современной китайской масляной живописи, и в то же время представляет размышления художника и размышления о культуре, истории, религии и обществе [Лю Синьюй, 2016, 27].

### 2.3 Экспериментальная производительность.

В последние годы широко развиваются и применяются экспериментальные техники экспрессии современной китайской масляной живописи. Экспериментируя с новыми техниками, медиа и формами, художники пытаются преодолеть ограничения традиционной масляной живописи и расширить поле выражения масляной живописи. Примерами экспериментальных выражений являются эксперименты с материалами. Художники стали использовать для создания картин маслом различные нетрадиционные материалы, такие как смешанная техника, бумага, ткань, деревянные панели и т.д. Этот экспериментальный выбор материалов может добавить работе уникальную текстуру и штрих, а также открыть еще больше возможностей. Трансграничная интеграция. Многие художники пытаются сочетать масляную живопись с другими видами искусства, такими как скульптура, инсталляция, перформанс и т.д. Объединяя различные художественные средства, они создают более инновационные и разнообразные произведения искусства, которые разрушают границы между традиционными формами искусства. Цифровые технологии и мультимедиа. С развитием науки и техники все больше и больше художников начали использовать цифровые технологии и мультимедиа в своих картинах маслом. Например, используя компьютерные изображения, виртуальную реальность, видео и аудио, художники могут создавать более динамичные и интерактивные картины. Эксперименты с цветом и мазком. Некоторые художники смело экспериментировали с цветом и мазком. Они могут использовать яркие цвета или нетрадиционные цветовые палитры, чтобы вызвать уникальные эмоции и выразительные эффекты. Что касается мазков, художники могут выбрать грубые или абстрактные мазки, чтобы подчеркнуть выразительность и индивидуальность работы. Благодаря этим экспериментальным выражениям современная китайская масляная живопись продолжает стремиться к инновациям и прорывам, представляя более разнообразные и богатые формы искусства и опыт. Эти экспериментальные эксперименты предоставляют художнику более широкое творческое пространство и в то же время обогащают понимание и оценку зрителем масляной живописи.

### 2.4 Реализм.

Реализм является одним из самых распространенных и важных выражений в современной китайской масляной живописи. Через наблюдение и изображение реальной жизни художник выражает свою озабоченность и размышления на реалистические темы, такие как общество, люди и окружающая среда. Они стремятся к аутентичности и объективности, показывая реальный мир с точными деталями и реалистичными навыками. В реалистической масляной живописи художники обычно выбирают какие-то репрезентативные темы, такие как города, деревни, люди, пейзажи и т. д., и отражают через изображение этих тем многообразие и многослойность реального общества. Они используют нежные мазки, аутентичные цвета и текстуры, чтобы изобразить яркие, трехмерные изображения. При этом они также усилят выразительность и визуальный эффект своих работ за счет композиции картины, обработки света и тени и т.д. При создании реалистичных картин маслом художники часто уделяют внимание деталям и точности. Они внимательно наблюдают и изображают каждый объект, человека и сцену, чтобы показать богатство и сложность реального мира. В этом процессе художники должны обладать высокой степенью профессиональных навыков и глубоким знанием живописного материала, чтобы гарантировать подлинность и объективность работы. В то же время реалистическая масляная живопись также делает акцент на мышлении и внимании



к обществу. Художники выражают свои опасения и мысли по социальным вопросам через изображение реальной жизни. Своими работами они передают позитивную энергию и гуманистическую заботу, пробуждают у зрителей резонанс и размышления о социальных проблемах [Тао Юань, 2021, 17]. Поэтому реализм является очень важным приемом выражения в современной китайской масляной живописи. Создавая реализм, художники могут изображать реальный и богатый мир, а также передавать мысли и переживания о реальном мире через свои работы. Такое выражение не только демонстрирует профессиональные навыки и эстетические поиски художника, но и обеспечивает зрителю более глубокий визуальный и интеллектуальный опыт.

## Обсуждение

Рассмотрим наследие и развитие современной китайской масляной живописи.

### 3.1 Укрепление структуры культурного рынка.

Создание культурного рынка имеет решающее значение для развития современной масляной живописи в Китае. При поддержке культурного рынка художники могут продвигать свои работы с помощью выставок, аукционов и сделок, повышая узнаваемость и влияние, а также привнося на рынок больше выбора и разнообразия. Правительство и ассоциации должны усилить строительство культурного рынка и предоставить больше возможностей для художников. Это включает в себя проведение большего количества выставок и художественных мероприятий, особенно тех, которые продвигают современную китайскую масляную живопись и привлекают больше людей к участию. Кроме того, правительство и ассоциации также могут поддерживать и продвигать больше аукционов и торговых мероприятий для расширения тиража и маркетинга современных китайских картин маслом. При построении культурного рынка необходимо также усилить защиту авторских прав и надзор за рынком культуры. Это делается для защиты законных прав и интересов творческих работников и предотвращения нарушений. Правительство и ассоциации могут предпринять ряд мер для достижения этой цели, таких как создание более полного механизма регистрации авторских прав, защиты прав и разрешения споров, усиление надзора за культурным рынком и борьба с незаконными действиями, чтобы защитить творческий энтузиазм и права художников и способствовать здоровому развитию современной масляной живописи в Китае.

### 3.2 Поощрение художников к разнообразному творчеству

Современная китайская масляная живопись действительно нуждается в более разнообразных формах выражения и содержания, чтобы способствовать ее инновационному развитию. Правительства, ассоциации и учреждения могут предоставить больше возможностей для демонстрации своих работ, например, организовав выставки, фестивали искусств и программы резиденций для художников, чтобы предоставить художникам платформу для демонстрации и общения. В то же время правительство и соответствующие учреждения должны поощрять творческих работников к изучению новых тем и художественных языков. Могут быть учреждены программы премий и грантов, чтобы побудить художников к инновациям и исследованию своих собственных уникальных перспектив и выражений. Кроме того, государство может оказывать исследовательскую и творческую поддержку, например, создавать художественные студии, предоставлять художественные материалы и оборудование и т.д., чтобы помочь художникам реализовать свои творческие идеалы. Укрепление международного художественного обмена также является важным способом продвижения

инноваций и развития современной китайской масляной живописи. Правительства и ассоциации могут организовывать зарубежные программы обмена и резиденций для художников, давая им возможность соприкоснуться с различными культурными средами и художественными течениями, впитать влияние иностранных культур и интегрировать их в свои собственные творения. В то же время всемирно известные художники также могут быть приглашены в Китай для участия в выставках и лекциях для содействия межкультурному художественному обмену и сотрудничеству [Цзян Сяоци, 2016, 201].

### **Заключение**

Подводя итог, можно сказать, что основные характеристики и типичные характеристики китайской масляной живописи включают в себя интеграцию восточной и западной культур, восхищение природой, стремление к истине, уникальную технику, разнообразие форм и акцент на эмоциях и коннотации. Эти характеристики отражают новаторство и интеграцию традиционной культуры и современного искусства китайскими художниками, а также выражают уникальное наблюдение и восприятие мира художниками, работающими маслом.

### **Библиография**

1. Гао Минь. Рассказ о китайской культуре в масляной живописи. Популярная литература и искусство, 2017. 115 с.
2. Линь Пэн. О развитии наследия и выражения современной масляной живописи. *Art Appreciation*, 2019. 61 с.
3. Лю Синьюй. Чувства и региональные отличия современной масляной живописи. Педагогический университет Центрального Китая, 2016. 366 с.
4. Тао Юань. Введение в наследование и развитие традиционной масляной живописи и современной масляной живописи. *Art Review*, 2021. 36 с.
5. Цзян Сяоци. Углубленное изучение искусства китайской современной масляной живописи. Чунцинский университет, 2016. 450 с.
6. Цзя Цзюньян. Рассмотрение национальных особенностей формы выражения современной масляной живописи. Китайский горный университет, 2016. 277 с.
7. Чай Линь. Духовность китайской современной масляной живописи в рамках анализа западной неэкспрессионистской живописи. Педагогический университет провинции Хэбэй. 2017. 342 с.
8. Чэнь Яжуй. Изучение китайской современной городской пейзажной масляной живописи. Чжэнчжоуский университет, 2016. 154 с.
9. Li Nailai. Исследование «интертекстуальности» современной масляной живописи. Юго-Западный университет, 2015. 432 с.
10. Zhou Liqiu Zi. Исследования о работе художественного языка туши в создании китайской современной и новейшей масляной живописи. Хунаньский университет науки и техники, 2015. 224 с.

### **Artistic expression of modern Chinese oil painting**

**Du Lihua**

Postgraduate,  
Institute of Humanities,  
Altai State University,  
656049, 61, Lenina ave., Barnaul, Russian Federation;  
e-mail: 121266462@qq.com

---

**Abstract**

The article discusses issues related to the artistic expression of Chinese oil painting. The purpose of the study is to study the artistic expression of modern Chinese oil painting, to identify the main features and features. Research methods: the method of analysis, comparison, logical reasoning and many others. With the development of society and the improvement of people's living standards, people's demand for culture and art also increases. As a high-end art form, oil painting is attracting more and more people's attention. People's desire for individuality, pluralism and innovation, especially in modern society, has also contributed to the versatile and innovative development of modern Chinese oil painting. The article examines the artistic expression of modern Chinese oil painting. The main characteristics of Chinese oil painting have been studied. The heritage and development of modern Chinese oil painting are considered. By providing artists with more opportunities to showcase their work, encouraging innovative practices and strengthening international art exchanges, Chinese modern oil painting will be able to continuously expand new forms of expression and content, maintain its vitality and creativity, and contribute more to the development of Chinese art. The expressive techniques discussed in the article also give modern Chinese oil painting a rich and diverse look. Through their creativity and exploration of art forms, the artists continue to contribute to the development and progress of Chinese oil painting.

**For citation**

Du Lihua (2024) Khudozhestvennoe vyrazhenie sovremennoi kitaiskoi maslyanoi zhivopisi [Artistic expression of modern Chinese oil painting]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 238-245. DOI: 10.34670/AR.2024.72.80.029

**Keywords**

Modern oil painting, artistic expression, heritage, Chinese oil painting, society, influence.

**References**

1. Chen Yarui (2016) A study of Chinese modern urban landscape oil painting. Zhengzhou University.
2. Gao Min (2017) A story about Chinese culture in oil painting. Popular literature and art.
3. Jia Junyang (2016) Consideration of national characteristics of the form of expression of modern oil painting. China Mining University.
4. Jiang Xiaoqi (2016) An in-depth study of the art of Chinese modern oil painting. Chongqing University.
5. Li Hailai (2015) A study of the "intertextuality" of modern oil painting. Southwestern University.
6. Lin Peng (2019) On the development of the heritage and expression of modern oil painting. Art Appreciation.
7. Liu Xinyu (2016) Feelings and regional differences in modern oil painting. Central China Normal University.
8. Tao Yuan (2021) Introduction to the inheritance and development of traditional oil painting and modern oil painting. Art Review.
9. Tea Lin (2017) The spirituality of Chinese modern oil painting in the framework of the analysis of Western non-expressionist painting. Hebei Provincial Normal University.
10. Zhou Liqiu Zi (2015) Research on the work of the artistic language of ink in the creation of Chinese modern and contemporary oil painting. Hunan University of Science and Technology.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.52.22.030

## Применение системы Б. Брехта при работе над постановкой с актерами-подростками

Груздев Михаил Александрович

Аспирант,  
Институт современного искусства,  
121309, Российская Федерация, Москва, ул. Новозаводская, 27а;  
e-mail: mihail.gruzdev.1995@mail.ru

### Аннотация

Цель: Обучение и воспитание актеров-подростков – сложная и ответственная задача, основанная на переосмыслении мирового театрального опыта. В этом процессе важно учитывать вклад выдающихся деятелей, таких как Станиславский, Чехов, Мейерхольд, Гротовский, Лекок и Брехт. Бертольт Брехт, наряду с театральной деятельностью, проявил себя как поэт, прозаик, публицист и критик, совершив настоящую революцию в мире современного театра. Его инновационное творчество, насыщенное влиянием мировой традиции, эпохи Просвещения и изучения эпической поэзии, отразило идеи Лессинга и стремление к сдержанности чувств, близкое к Дидро. Великие произведения, включая «Трехгрошовую оперу», «Кавказский меловой круг», «Жизнь Галилея» и «Доброго человека из Сычуани», завоевали популярность во всем мире. Бертольт Брехт, создав свой театр в период политических и социальных изменений, сформировал влиятельную сценическую силу с четкой задачей не только отображения мира, но и его трансформации. Театр, постоянно эволюционирующий и в поиске новых форм, требует новых идей, что влечет за собой эволюцию и в педагогике. Таким образом, изменения в театре и педагогике тесно взаимосвязаны, формируя новые концепции, новое актерское поколение, новые идеи, способные трансформировать искусство театра.

### Для цитирования в научных исследованиях

Груздев М.А. Применение системы Б. Брехта при работе над постановкой с актерами-подростками // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 246-256. DOI: 10.34670/AR.2024.52.22.030

### Ключевые слова

Трансформация театра, система отчуждения, эпический театр, драматургия, режиссура, работа с актерами-подростками, символы и аллегории, активное участие зрителя.

---

## Введение

«Самый большой подарок, который вы можете сделать другим,  
– это пример собственной жизни».

Б. Брехт

Обучение будущих актеров и режиссеров представляет собой чрезвычайно ответственную и сложную задачу. Этот процесс основан на переосмыслении богатого опыта мирового театра, включая наследие таких выдающихся деятелей, как К.С. Станиславский, М.А. Чехов, В.Э. Мейерхольд, Е. Гротовский, Ж. Лекок и Б. Брехт, среди прочих.

Бертольт Брехт занимает особое место в истории театра, что уже само по себе является актуальным для подробного изучения при работе с актерами-подростками. Его уникальный талант проявился не только в качестве театрального деятеля, но и как поэта, прозаика, публициста и критика. В роли драматурга, режиссера и теоретика театра Брехт осуществил настоящую революцию в мире современной сцены.

Его инновационное творчество впитало в себя наследие мировой театральной традиции, эпохи Просвещения и исследования сущности эпической поэзии, а отказ от театральной иллюзии нашел свое отражение в близости к мыслям Лессинга, а также в стремлении к сдержанности чувств на сцене, соответствующему наследию Дидро.

Его великие произведения, такие как «Трехгрошовая опера», «Кавказский меловой круг», «Страх и нищета в Третьей империи», «Жизнь Галилея», «Добрый человек из Сычуани» и, конечно же, «Мамаша Кураж и ее дети», завоевали популярность не только в Германии, но и по всему миру.

Создавая свой театр в трудное время политических и социальных изменений, Брехт создал исключительно влиятельную сценическую силу с четко выраженным характером, задачей которой было не только отображение мира, но и способствование его трансформации.

Театр представляет собой постоянное течение эволюции, постоянный поиск новаторских идей и форм, способных воплотить эти идеи в жизнь. В своем стремлении к открытию новых взаимоотношений между актером и зрителем театр постоянно ставит перед собой свежие цели и задачи, подчеркивая свою способность к преобразованию и инновациям.

Таким образом, педагогика, являющаяся неотъемлемой частью театральной деятельности, не остается в стороне от этого процесса изменений. Важно отметить, что театр воспринимается как динамичное пространство, где смена педагогических концепций и идей становится триггером для трансформации искусства театра. Таким образом, взаимодействие между театром и педагогикой приводит к непрерывному обновлению и обогащению театрального искусства.

## Основная часть

Бертольт Брехт (1898-1956) был выдающимся немецким драматургом, режиссером и теоретиком театра. Его творчество оказало значительное влияние на развитие сценического искусства, а его теоретические концепции, в частности, система отчуждения (*Verfremdungseffekt*), стали ключевыми в театральной практике [Джурова, 2016, 21].

Брехт родился в Аугсбурге, Германия. Он получил образование в Мюнхенском университете и начал свою карьеру как драматург. Его ранние произведения (например, «Ваал») выделялись новаторским подходом к традиционным драматическим формам. Однако настоящим прорывом стал период, когда Брехт разработал свою теорию эпического театра и

систему отчуждения.

Одной из основных идей Брехта была необходимость создания театра, который не только развлекает, но и заставляет зрителя задуматься. Система отчуждения предполагает использование различных приемов для отстранения зрителя от эмоционального вовлечения в происходящее на сцене. Это отчуждение должно было побуждать зрителя анализировать и осмысливать происходящее, вместо того чтобы просто сопереживать персонажам.

Основные принципы системы отчуждения включают:

- 1) Отдаление (*Verfremdungseffekt*): это ключевой принцип, призванный создавать дистанцию между актером и персонажем, а также между произведением и зрителем. Цель – избежать идентификации зрителя с персонажами и сделать его более критическим и аналитическим.
- 2) Нарушение хронологии (*historisierung*): система отчуждения подразумевает использование нелинейных сюжетных структур или изменения порядка событий, чтобы акцентировать важность событий, а не создавать иллюзию реальности.
- 3) Использование пластичности (*Gestus*): этот принцип предполагает, что актеры должны использовать особенности своего тела, жесты и мимику, чтобы подчеркнуть социальные, политические или иные характеристики персонажей, делая их более абстрактными и обобщенными.
- 4) Прямое обращение к зрителю (*direktheit*): актеры могут разрушать «четвертую стену», общаться напрямую с аудиторией, комментировать действие и даже приглашать к задумчивости по поводу происходящего.
- 5) Музыкальность речи и движения: звук, ритм и мелодия в речи и движениях могут использоваться для подчеркивания эмоциональных состояний персонажей и создания особого театрального опыта.
- 6) Использование символов и аллегорий: Брехт часто использовал символы и аллегории, чтобы передать сложные идеи и стимулировать интеллектуальное восприятие у зрителей.
- 7) Активное участие зрителя: система отчуждения направлена на то, чтобы зритель стал активным участником, включенным в процесс осмысления и интерпретации того, что происходит на сцене.
- 8) Работа с материалом: актеры должны сохранять открытыми моменты, когда персонаж «выходит из роли», чтобы зритель видел, как создаются персонажи, и мог задуматься над их образами [там же, 146].

Эти принципы создают особую эстетику, отличающую «эпический театр» от традиционных театральных подходов.

Эпический театр, зародившийся Бертольтом Брехтом, представляет собой уникальное театральное течение, бескомпромиссно отличающееся от традиционной драматической сцены. Ключевая идея заключается в активном вовлечении зрителя в процесс спектакля, сделав его не просто пассивным наблюдателем, а аналитическим мыслителем.

Основной целью эпического театра является пробуждение у зрителя осознания социальных и политических проблем, а также внушение к действию. Вместо создания иллюзии реальности на сцене, актеры активно напоминают зрителям, что происходит именно в театре. Они взаимодействуют с аудиторией, комментируют ход действия, используя различные методы, чтобы отвлечь зрителя от сюжета.

Существенным элементом эпического театра является включение экономического аспекта. Зрители сталкиваются с процессами смены декораций, актеры меняют костюмы

непосредственно на сцене, что создает осознание, будто сама сцена представляет из себя всего лишь мир иллюзии, в то время как настоящая жизнь развивается вокруг.

Театральное наследие Брехта оказало колоссальное воздействие на практику театра по всему миру, переосмысливая привычные стереотипы и ставя под сомнение устоявшиеся нормы драматургии.

Его принципы и техники по-прежнему актуальны и используются в современных спектаклях. Театр Брехта представляет собой открытую площадку для дискуссий и проблематизации социальных вопросов. Он призывает зрителей задуматься над тем, что происходит вокруг них, и вносить активный вклад в изменение существующей действительности.

В соответствии с убеждениями Брехта, основная миссия зрителя в театре заключается не в погружении в эмоциональный опыт, а в бдительном наблюдении за событиями на сцене с целью углубленного понимания и осмысления. Задача зрителя состоит в том, чтобы активно воспринимать происходящее, извлекать уроки, выражать свою заинтересованность, при этом избегая полного эмоционального погружения. Этот взгляд на роль зрителя принадлежит Лиону Фейхтвангеру, долгосрочному сотруднику и другу Брехта.

Для самого Брехта ключевой целью «эпического театра» было не только отображение великих событий, но и активная демонстрация зрителям неустойчивости и постоянных трансформаций мира вокруг них. В его трактовке театр выступает в роли катализатора, способного вызывать революционные изменения в обществе, стимулируя зрителей воспринимать и рассматривать окружающий мир как постоянно движущуюся и меняющуюся сферу.

Бертольт Брехт выстраивает новую драматургию, не просто воспроизводящую события, а рассказывающую о них. В его театре нарушаются традиционные принципы единства действия, создавая скачкообразное развитие сюжета. Однако основное изменение происходит в форме воздействия на зрителя и ожидаемой от него реакции. Цель пьесы и спектакля становится более глубокой и активной.

В классическом театре актер вживается в роль героя, отражая его поступки. Однако в эпическом театре Брехта роль зрителя изменяется: он следует за актером, сопереживая события вместе с персонажем. Вместе они преодолевают трудности, переживают эмоциональный пик (катарсис) и в конечном итоге находят умиротворение. Концепция катарсиса, присущая древней драме, в эпическом театре Брехта приобретает новые смыслы, направляясь к примирению с трагедией.

В «эпическом театре» эмоции не отвергаются, а, наоборот, подвергаются внимательному исследованию. Для Брехта эмоции и разум тесно переплетаются: «Эпический театр не отвергает эмоции, а исследует их». Важно, однако, отметить, что эмоциональная реакция не является конечной целью взаимодействия с произведением. Исследование эмоций направлено на постижение причинно-следственных связей в поступках героя.

Бертольт Брехт призывает к сопереживанию, но не безрассудному. Зритель должен подвергнуть свою реакцию сомнению и стремиться понять, какие обстоятельства привели к определенным последствиям. Таким образом, зритель достигает «критического» катарсиса, который происходит не только за счет эмоционального вовлечения, но и осмысления увиденного.

Для достижения новой сверхзадачи Брехт предлагает новый вид драматургии с уникальной структурой и эстетикой. Он делит ее на два типа: «К» и «П». «К» представляет собой драматургию, действующую как «карусель», погружающую зрителя в обстоятельства,

выносящие его за пределы реальности. «П» – это драматургия, действующая как «планетарий», оставляющая зрителя в роли наблюдателя и предоставляющая ему реальный опыт познания мира.

В процессе репетиций Брехт акцентирует внимание на игре фабулы, подчеркивая важность выделения социального окружения на передний план. Для него герой не представляет себя в изоляции от исторического контекста, и именно условия событий формируют его поведение. Диалектический подход к человеку и его историческому контексту проявляется в стремлении вносить изменения в обстоятельства для того, чтобы изменить характеры героев, а не наоборот.

«Эпический театр» Брехта подвергался критике за избыточную морализацию. Тем не менее, Брехт объяснял, что задача театра заключается именно в проведении исследований. Театр ставит перед собой задачу понимания мира и его обстоятельств, а не простого их демонстрирования.

Основой его драмы являются сцены наивысшей напряженности, осмысленные в их историческом контексте как попытка выявить закономерности. Критический подход к истории считается необходимым, поскольку, хотя невозможно изменить прошлое, получив знания, можно оказать влияние на настоящее. Взгляд на историю как на учебник формирует понимание, при условии готовности к обучению.

«Фабула является, в конечном счете, самым важным элементом. Она - сердцевина, стержень любого спектакля, так как именно через отношения между персонажами возникает то, что можно обсудить, критиковать и изменить».

Создавая новый тип драматургии, Брехт формирует также новый метод актерской техники. Этот метод позволяет актеру рассказать зрителю о жизни героя, не пряча своего отношения к нему, и активизировать зрителя в осмыслении происходящего на сцене и в жизни.

«Эффект очуждения» достигается показом героя, обладающего противоречиями, и поступками, не соответствующими ожиданиям. Это выбивает зрителя из состояния покоя и включает его разум. Столкнувшись с несоответствием, зритель начинает активно воспринимать и осмысливать увиденное.

Чтобы достичь этого, актер должен подходить к своему персонажу с чувством удивления перед его действиями. Важно, чтобы актер не прятался за маской роли; у него должно быть право иногда выглядывать из-под нее. В момент взаимодействия актера и зрителя с героем возникает особая живость, делая персонажа по-настоящему живым. Согласно Брехту, контакт между актером и зрителем не должен основываться на внушении. Актер должен удерживать определенное расстояние от своего персонажа, чтобы подчеркнуть, что действия совершает герой, а не сам актер. Это придает зрителю свободу видеть альтернативные стороны персонажа, предоставляя возможность выбрать и выразить критику.

«Чтобы актер понимал, что он делает и как развивается образ, он должен следовать не тому, как сыграть развитие образа, а тому, как развиваются противоречия» [Ковригина, 1991, 52].

Работая с разными персонажами, актер должен представлять их действия как последовательность поступков, рожденных определенными обстоятельствами, игнорируя эмоциональную манипуляцию, вводящую зрителя в состояние сочувствия.

Таким образом, метод Брехта позволяет зрителю не только переживать, но и осмысливать, критиковать и изменять воспринимаемое на сцене.

Актер, в соответствии с методикой Бертольта Брехта, не должен ограничивать себя становлением в роли героя, за исключением случаев, когда это служит лишь одним из этапов репетиций. Вместо того чтобы полностью сливаться с персонажем, актер должен ограничивать действия героя своими собственными реакциями, сохраняя при этом две отдельные



индивидуальности. Герой и актер – две уникальные личности, их взаимодействие не должно создавать что-то третье.

В представлении Брехта слова героя выступают как цитаты, оживляемые актером в качестве наблюдателя, стоящего на стороне и описывающего развитие событий в пьесе. Форма цитаты позволяет переместить действие спектакля из привычного пространства «здесь и сейчас» в атмосферу «это театр, всего лишь абстрактное отражение жизни, а не ее реальное воплощение». Эта трансформация позволяет зрителю воспринимать происходящее как театральное представление, вызывая интерес и удивление. Вместо полного сочувствия происходящему в реальном мире, возникает интрига – как каждое действие влияет на развитие сюжета, и как причины приводят к следствиям.

«Эффект очуждения» в театре Брехта – это не просто отстранение от персонажа, а скорее позиция удивления и стремления к исследованию. Это не только разрушение иллюзии, но и вызов к более сложным реакциям, чем полное погружение актера в роль героя. По словам Брехта, «Если ты показываешь: "Это так", то покажи так, чтобы зритель задался вопросом: "Неужели это так?"» [Фильштинский, 1006, 211]. Однако, чтобы зритель поднял этот вопрос, актер должен задать его сам себе, вступив в диалог с персонажем и процессом производства театрального искусства.

Брехт настаивал на том, что театр не только способен быть образовательным, но и захватывающим местом для обучения. Художник в новом театре, стремясь к достижению своих наставнических целей, должен обладать обширными знаниями в различных научных областях, включая естествознание, политику, экономику, философию, психологию и другие. Для Брехта было неприемлемо рассматривать поэта как существо, обладающее тайнами реальности. Как, например, поэт может аутентично изобразить стремление героя к власти, не обладая пониманием политики? Как он может исследовать страсть к деньгам, не разбираясь в коммерческих тонкостях? И как он может погружаться в душу убийцы, не имея понимания психологии?

Для Брехта процесс усвоения научных знаний художником превращается в настоящее искусство. Искусство, проникнутое знаниями, приносит не только наслаждение, но и радость осознания обретенной мудрости. Для того чтобы зритель наслаждался познанием, его необходимо заинтересовать и вовлечь в сам процесс. В данном контексте театр должен обращаться к элементам спорта.

Спорт, подчеркнутое Брехтом в статье «Нужно больше хорошего спорта», влечет за собой азарт, страсть, желание, свободу ощущений и реакций. Он магнитом притягивает и удерживает в напряжении зрителя, не отпуская его до последнего момента. В своей статье Брехт выражает свое недовольство деятелями театра, обвиняя их в том, что они утратили связь со зрителем, так же как и сам зритель утратил связь с самим собой.

«Когда от театра требуется не только познание, но и радость откровения реальности, это уже недостаточно. Наш театр должен вызывать радость от познания, создавать удовольствие от восприятия действительности» [Клюев, 1966, 72]. Для постижения эстетики своего театра Бертольт Брехт в пьесе «Покупка меди» приводит пример примитивной формы, с которой мы встречаемся в жизни, но не обращаем на нее внимания.

Процесс обучения и воспитания актера-подростка представляет собой сложный процесс, не имеющий жестких правил и теоретических постановок, особенно когда речь идет о формировании будущего художника, а не только о приобретении конкретных навыков и умений.

В отличие от обучения навыкам и умениям, в воспитании артиста-подростка,

воплощающего в себе живое дыхание, человеческий нерв, собственную природу и максимальное выражение собственной личности, ситуация абсолютно иная.

В театральных институтах широко используется система мастерских, где каждый мастер, разрабатывая свой курс, руководит процессом обучения и воспитания будущих актеров. Каждый мастер представляет собой уникальный взгляд на обучение. Без вклада великих мастеров, таких как К.С. Станиславский, М.А. Чехов, Ли Страсберг, В.И. Мейерхольд, Ежи Гротовский, Ж. Лекок, современная педагогика театра была бы неполной.

Несмотря на то, что Бертольт Брехт никогда не посвящал себя преподавательской деятельности, его эстетика «эпического театра» предлагает ценные уроки для педагогики, ориентированной на раскрытие личности. При работе с актерами-подростками необходимо особое внимание обратить на следующее:

1. Работа с мастерами. Этот аспект является важным аспектом в творческой деятельности актеров, по мнению Брехта. Он призывал актеров как можно раньше начинать свою работу на профессиональной сцене и получать опыт у опытных мастеров. Это было необходимо для того, чтобы актеры могли учиться на практике и получить ценный опыт, который поможет им развиваться в своей профессии. Брехт также подчеркивал важность личности актера, важнее его темперамента и внешних данных. Он считал, что каждый актер имеет право на равноправное участие в процессе создания спектакля, вместе с режиссером и драматургом. Брехт отмечал, что актеру необходима четкая гражданская позиция, своеобразное видение театра и интерес к различным сферам знаний. Вся эта работа с мастерами и развитие актерского мастерства помогли Брехту внести свой вклад в развитие театрального искусства.

2. Брехт подчеркивает, что актеру необходимо обогащать свои впечатления через наблюдение и подражание. Он считает, что актер должен быть наблюдателем окружающего мира и уметь воссоздавать увиденное на сцене. По мнению Брехта, для актера весь мир является театром, и он сам является зрителем в этом театре. Он должен быть способен взять на себя роли различных персонажей и передать их жизненную правду на сцене. Таким образом, актер обогащает свои впечатления от окружающего мира и использует их для создания живых и эмоциональных персонажей.

3. Этапы работы над сценическим образом. Бертольт Брехт выделяет следующие этапы: Бертольт Брехт описывает следующие этапы в работе актера:

– Знакомство с произведением:

Осознание материала: актер должен внимательно ознакомиться с текстом и сценарием, понять характеры, сюжет и ключевые моменты произведения.

Анализ контекста: важно учесть общественный, политический и культурный контекст произведения. Это поможет актеру лучше понять задачи, стоящие перед персонажами.

– Вживание в образ:

Идентификация с персонажем: актер должен вжиться в роль и почувствовать ее через призму своего опыта и чувств. Он должен понять, как персонаж реагирует на события и взаимодействует с окружающим миром.

Исследование мотивации: Актер должен проанализировать мотивацию своего персонажа, его стремления, страхи и цели. Это позволит ему лучше понять, почему персонаж поступает так, а не иначе.

– Оценка образа со стороны общества:

Работа над отчуждением: важным аспектом театра Бертольта Брехта является отчуждение зрителя от действия, чтобы он не терял критического взгляда. Актер должен использовать

приемы, такие как прямое обращение к зрителю и использование символов, чтобы создать дистанцию.

Создание анализируемого образа: Актер должен представить персонажа как объект анализа, несущего в себе общественные идеи и проблемы. Это позволяет зрителям видеть не только индивидуальные характеристики персонажа, но и обобщенные общественные явления.

Эти этапы помогают актеру глубоко понять своего персонажа, внести в него личное отношение и представить его так, чтобы зрители могли активно участвовать в процессе восприятия и анализа представленной драмы. Режиссер на всех трех при работе с актером-подростком должен служить не только транслятором информации для расширения кругозора подростка, он также должен подобрать нужные слова и направлять актера до тех пор, пока не поймет, что артист осознал свою задачу и дальше уже готов действовать самостоятельно.

4. Необходимость быть сдержанным. Брехт предостерегает от чрезмерного эмоционального воздействия на зрителя, подчеркивая важность вызывать удивление и стимулировать зрителя разбираться в показанном на сцене.

5. Поступки героя должны удивлять. Актеру рекомендуется воспринимать действия героя не как естественные, а как удивительные, поддерживая дистанцию и вызывая удивление зрителя.

6. Изучение поступков, а не характера. В процессе формирования образа актер должен отойти на шаг от своего персонажа и более внимательно изучить его. Например, играя роль Ричарда Глостера, актер не погружается полностью в характер персонажа, а скрупулезно (с учетом своего взгляда) изучает, какие действия предпринимает Ричард для достижения своих целей. Таким образом, актер должен анализировать поступки, а не сконцентрироваться на характере.

7. Помимо того, что актер представляет на сцене, он также должен в ключевых моментах заставить зрителя ощутить, понять и увидеть что-то, чего он не делает прямо.

8. Развитие образа. Эффективно, если образ развивается в ходе представления.

9. Исследование роли (в основном через прочтение текста) от первого и третьего лица представляет собой эффективный метод, который помогает актеру глубже понять и лучше вжиться в своего персонажа. При чтении роли от первого лица актер погружается во внутренний мир персонажа, ощущает его эмоции, мысли и мотивации. Этот этап позволяет актеру лучше понять характер и почувствовать себя единым целым с ролью.

Прочитывание роли от третьего лица добавляет новый уровень понимания персонажа. Здесь актер рассматривает своего персонажа со стороны, как объект анализа, предоставляя себе возможность получить объективное представление о характере. Этот этап также позволяет актеру выделить ключевые черты и особенности, которые определяют персонажа.

Сочетание этих двух подходов – чтение от первого и третьего лица – создает баланс между внутренним миром персонажа и его внешним восприятием. Это позволяет актеру не только лучше понять роль, но и предоставить аудитории более глубокий и комплексный образ.

Дополнительный аспект этого метода заключается в том, что актер может уделять внимание интонации, выражению и общему тону речи персонажа на обоих этапах. Это помогает сохранить стойкий характер персонажа даже при наличии комментариев и ремарок в пьесе. Таким образом, актер может эффективно передавать мнение своего персонажа, делая его уникальным и выразительным. Актер – не просто исполнитель, а настоящий соавтор, вписанный в ткань спектакля. Режиссерская методология Брехта представляет собой яркое доказательство того, что создание спектакля должно стать результатом коллективного творчества, а не лишь индивидуального вклада. Часто роль актера ограничивается исполнением режиссерского

замысла, но Брехт настаивает на том, что актер – не просто исполнитель, а соавтор спектакля. Это переосмысливает не только отношение к материалу на уровне актерского мастерства, но и на уровне личности.

Важность заключается не только в вживании в роль, но и в возможности актера выйти из тени персонажа, выразив собственное мнение. Это придает актеру суверенитет, а роли и зрителю – особую глубину. Роль не сливается с актером, а рассматривается как отдельная личность. Актер, освобожденный от привязки к роли, способен занять критическую позицию. Зритель формирует свою собственную перспективу, основываясь на рассказанной истории и своих личных переживаниях. Таким образом, актер-творец в процессе развивается и становится более уверенным в себе, что придает ему личностную цельность. Тем самым актер-подросток развивается и растет личностно сам, что придает ему уверенность в себе.

### Заключение

Творчество Бертольта Брехта выделяется в истории мирового театра XX века как явление необыкновенной инновационности и творческой дерзости. Его пьесы, режиссерские наработки и разработанная им теория эпической драмы несут в себе уникальные оттенки нестандартности, предлагая свежий взгляд на искусство. Брехт стремился не просто изменить театр, но освободить его от застоя в идеях, превратив в место, где художник и зритель могли бы вместе обучаться.

Для Брехта «эпический театр» был средством выражения гражданской позиции, реагирующей на важные события мировой истории. Это не просто отражение, а объект для анализа и извлечения опыта. Театр, по его мнению, должен не только отображать мир, но и подчеркивать необходимость перемен и улучшений.

Брехт всегда был готов поделиться своим творчеством с теми, кто стремится учиться и развиваться. Он активно поддерживал молодых актеров, изучал произведения новых драматургов и поощрял начинающих режиссеров. Хотя он сам не являлся прямым педагогом, его творчество стало своеобразной школой. Влияние Брехта ощущается в работах различных художников, таких как Дюрренматт, Адамов, Фриш, Мюллер и многих других.

Его концепция объединяет философию, драматургию, актерское мастерство и теорию театра. Глубокое изучение эстетики «эпического театра» может открыть новые горизонты для актерской техники. Эта методика предоставляет актерам возможность сохранять дистанцию между собой и персонажем, не утрачивая при этом свою индивидуальность.

Система Брехта также позволяет научить актеров-подростков критическому взгляду на мир и поиску путей его решения, у которых мышление еще формируется и нестереотипное.

Бертольт Брехт появился в мире, нуждающемся в пространстве для критического анализа и свободного обмена мнениями.

### Библиография

1. Джурова Т. (ред.) Без цензуры: молодая театральная режиссура. XXI век. СПб., 2016. 456 с.
2. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
4. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.

5. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
6. Клюев В.Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М.: Наука, 1966. 184 с.
7. Ковригина Н.В. На пути к эпическому театру. Ранняя драматургия Б. Брехта. Иркутск, 1991. 110 с.
8. Фильштинский В.М. Открытая педагогика. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 400 с.
9. Фильштинский В.М. Открытая педагогика 2. СПб.: Балтийские сезоны, 2014. 512 с.
10. Aebischer P., Nicholas R. Digital theatre transformation: A case study and digital toolkit. – 2020.

## **The use of the B. Brecht system when working on a production with teenage actors**

**Mikhail A. Gruzdev**

Postgraduate,  
Institute of Contemporary Art,  
121309, 27a, Novozavodskaya str., Moscow, Russian Federation;  
e-mail: mihaile.gruzdev.1995@mail.ru

### **Abstract**

Purpose: The education and upbringing of teenage actors is a difficult and responsible task based on rethinking the world theatrical experience. In this process, it is important to consider the contributions of prominent figures such as Stanislavsky, Chekhov, Meyerhold, Grotowski, Lecoq and Brecht. Bertolt Brecht, along with his theatrical activities, proved himself as a poet, novelist, publicist and critic, making a real revolution in the world of modern theater. His innovative work, saturated with the influence of world tradition, the age of Enlightenment and the study of epic poetry, reflected the ideas of Lessing and the desire for restraint of feelings, close to Diderot. Great works, including *The Threepenny Opera*, *The Caucasian Chalk Circle*, *The Life of Galileo* and *The Good Man from Sichuan*, have gained popularity all over the world. Bertolt Brecht, having created his theater during a period of political and social change, formed an influential stage force with a clear task not only to depict the world, but also to transform it. Theater, which is constantly evolving and in search of new forms, requires new ideas, which entails evolution in pedagogy. Thus, changes in theater and pedagogy are closely interrelated, forming new concepts, a new acting generation, new ideas that can transform the art of theater.

### **For citation**

Gruzdev M.A. (2024) *Primenenie sistemy B. Brekhta pri rabote nad postanovkoi s akterami-podrostkami* [The use of the B. Brecht system when working on a production with teenage actors]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 246-256. DOI: 10.34670/AR.2024.52.22.030

### **Keywords**

Transformation of the theater, alienation system, epic theater, drama, directing, work with teenage actors, symbols and allegories, active participation of the viewer.

---

## References

1. Dzhurova T. (ed.) (2016) *Bez tsenzury: molodaya teatral'naya rezhissura. XXI vek* [Uncensored: young theater directing in the XXI Century]. St. Petersburg.
2. Fil'shtinskii V.M. (2006) *Otkrytaya pedagogika* [Open pedagogy]. St. Petersburg: Baltiiskie sezony Publ.
3. Fil'shtinskii V.M. (2014) *Otkrytaya pedagogika 2* [Open pedagogy 2]. St. Petersburg: Baltiiskie sezony Publ.
4. Klyuev V.G. (1966) *Teatral'no-esteticheskie vzglyady Brekhtha* [Brecht's theatrical and aesthetic views]. Moscow: Nauka Publ.
5. Kovrigina N.V. (1991) *Na puti k epicheskomu teatru. Rannyya dramaturgiya B. Brekhtha* [On the way to epic theater. Early dramaturgy of B. Brecht]. Irkutsk.
6. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
7. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
8. Elagina A.S. (2018) Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
9. Elagina A.S. (2017) Sostoyanie i razvitie obrazovatel'noi deyatel'nosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti [State and development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.
10. Aebischer, P., & Nicholas, R. (2020). Digital theatre transformation: A case study and digital toolkit.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.40.95.031

## Становление и развитие городской скульптуры

**Рожников Александр Александрович**

Доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и дизайна,  
Гжельский государственный университет,  
140155, Российская Федерация, Московская область,  
Электроизолятор, 67;  
e-mail: artgzhel@yandex.ru

**Рожникова Екатерина Александровна**

Аспирант,  
Гжельский государственный университет,  
140155, Российская Федерация, Московская область,  
Электроизолятор, 67;  
e-mail: artgzhel@yandex.ru

### Аннотация

В рамках данной статьи авторы рассматривают особенности оформления российского городского пространства на примере такого вида художественного искусства как скульптура. В работе дана примерная классификация различных исторических периодов, так или иначе трансформировавших облик городской среды, приведены характерные черты для каждого из этапов становления городской скульптуры. Отдельно авторы рассмотрели творчество одного из них, а именно ключевые работы скульптора Александра Рожникова, чьи разноплановые скульптуры по-новому подают историю России и ее граждан. В заключении приводятся выводы о значении городской скульптуры в культурологическом поле с отсылкой на авторскую позицию. Городская скульптура обретает не только эстетическую, познавательную, но и семиотическую функцию. В совокупности они образуют новую концепцию восприятия городского пространства, позволяют разрушить негативные стереотипы об атмосфере города, создать новые маркеры, привлекающие туристов. Так, благодаря плодотворному творчеству скульпторов, удастся разрушать устойчивые представления о городах с неблагоприятным прошлым, преобразовывая его в бренд, под которым рождалось множество выдающихся людей, так или иначе прославивших нашу Родину.

### Для цитирования в научных исследованиях

Рожников А.А., Рожникова Е.А. Становление и развитие городской скульптуры // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 257-264. DOI: 10.34670/AR.2024.40.95.031

### Ключевые слова

Городское пространство, городская скульптура, паблик-арт, памятники, скульптура.

## Введение

В процессе преобразования городского пространства человек стремится не только к удовлетворению базовых потребностей в безопасности и комфорте, но и к эстетизации окружающей среды. В результате городская среда становится своеобразным набором символов и смысловых ориентиров, которые позволяют жителям города, многочисленным туристам лучше понять атмосферу, национальный колорит и исторические условия развития города [Аманжолова, 2013]. В данном контексте городская скульптура служит ключом к пониманию особенностей чередования традиционной и инновационной культур.

Своеобразие оформления российского городского пространства состоит в том, что историческое развитие России, являвшейся ядром нескольких крупных государств (Российская империя и СССР), обусловило наличие в городах архитектурных решений противоположных по назначению и стилистике. Так, черты европейской готики и русского барокко сочетаются со зданиями в стиле классицизма и сталинского ампира, демонстрируя гостю города его историю в ретроспективе.

## Этапы становления городской скульптуры

Российский исследователь В.Г. Вилькицкая, изучая общественно-политическую жизнь страны, выделяет следующие этапы становления городской скульптуры:

- Царский период (1900 -1918 гг.) – немногочисленные скульптуры, относящиеся к указанному периоду, представляют собой портретные изображения русских императоров и членов их семьи. Особым смыслом обладает памятник под названием «Романов первый и последний», расположенный близ Новоспасского монастыря в Москве. Он реконструирует роковые этапы в истории российской государственности: восстановление централизованной власти после смутного времени и смену политического режима. Примечательно, что в руках царские особы держат икону Феодоровской Божьей Матери, в честь которой иностранные принцессы, заключая династические браки с русскими правителями, получали отчество «Федоровна», что подтверждает взаимосвязь русской и некоторых из европейских культур на основе духовных ценностей.
- Переходный период (1918- 1940) – данный период связан с выходом декрета «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической революции». Основной смысловой идеей городской скульптуры того времени был триумф советской власти, освобождение трудового человека и мечты о мировой революции. Примером такой скульптуры можно считать работу Ивана Шадра под названием «Булыжник – оружие пролетариата». Композиционное строение скульптуры: рабочий выламывающий булыжник, чтобы метнуть его во врага, символизирует торжество рабочего класса, воинственно настроенного на перемены. Примечательно, что большинство скульптур, появившихся в обозначенные временные рамки, появлялись на месте разрушенных памятников, что также можно рассматривать как яркий символ ушедшей эпохи.
- Период социалистического реализма (1941- 1985 гг.) – в рамках данного периода можно выделить несколько подэтапов: городская скульптура послевоенного времени и скульптура периода оттепели, на протяжении и после которого городское пространство



начали украшать декоративными элементами. Примером скульптуры на военную тематику является памятник «Воину – освободителю» в Серпухове, работы Е. Вучетича. Данная скульптура изображает советского воина, которому в последние дни войны удалось спасти немецкую девочку. Символично, что композиция решена таким образом, что солдат стоит на обломках фашистской свастики и держит в одной руке опущенный меч, а в другой – ребенка. Эта композиция является моделью памятника Е. Вучетича, установленная в Берлине в Трептов-парке. Задумка скульптора может трактоваться по-разному, как художественное воплощение подвига советских воинов, совершавших свой подвиг не только на территории СССР, но и за его пределами и как символическое отображение возвращения солдат к мирной жизни, родным городам, семьям, которые после войны оказались столь же беспомощны и растеряны, как образ ребенка в скульптуре.

Несколько иное значение имеют идентичные статуи его же авторства «Перекуем мечи на орала», установленные в СССР и США. В основу создания скульптуры была положена идея борьбы с милитаризацией, объединения двух сверхдержав для восстановления экономики в послевоенное время. Неслучайно одна из скульптур была принесена в дар штаб-квартире ООН в Нью-Йорке, организации, задачей которой было смягчить противоречия между государствами в период передела мироустройства.

- Этап перестройки (1985-1989 гг.) – данный этап характеризуется сломом предыдущей идеологии, снятием со сферы культуры рамок и ограничений. Особенностью указанного периода становится то, что скульптура переходит в приватное пространство, из прерогативы официальных учреждений перетекает в объекты городского ландшафта. Своеобразным символом уходящей эпохи, оставившей после себя страх перед будущим, можно назвать скульптуру Эрнста Неизвестного под названием «Бегущий человек». В основе скульптуры анатомия индивида, который в это непростое время не способен собрать себя воедино. Привыкший функционировать как единый слаженный механизм, он как будто и по сей день представляет собой набор из хаотично расположенных рук, ног и лиц. Всего одна фигура из общей массы выделяется и стремится выйти за рамки. Данный символ можно объяснять в переложении на судьбу самого скульптора, оказавшегося в эмиграции и на судьбу целого общества, получившего возможность выйти за грань общепринятого, сформировать себя как союз личностей.
- Современный период (2000 г. – наше время) – в контексте данного периода практически невозможно выделить единое смысловое направление, поскольку его ведущей чертой является эклектичность. Тем не менее нельзя отрицать общие для городской культуры тенденции, как то: постмодернизм, стремление к созданию скульптуры – перформанса (арт-объекта, вокруг которого могут создаваться всевозможные ивенты), индивидуализация городского пространства (переход к восприятию скульптуры как бренда города). Подтверждением вышесказанному служит широкая палитра стилей и авторских концепций в таких работах как «Ундина», Светлогорск (тематика фэнтези); памятник Конке, Санкт-Петербург (историческая тематика, сегодня данный объект представляет собой не только произведение искусства, но и точку питания); памятник собаке, Иркутск (тема защиты животных раскрыта в том, что дополнительно скульптура является копилкой, куда жители города и туристы могут бросать деньги для помощи бездомным животным); ICON MAN, Пермь (абстракция, иронично изображающая современного человека, для которого существует только виртуальная реальность)

[Вилькицкая, www].

Исходя из тезиса, изложенного в предыдущем абзаце, можно предположить, что постепенно городская скульптура отходит от своего прямого назначения, все чаще выступая в роли объекта для привлечения туристов. Особую популярность в этом смысле приобрели легко монтируемые скульптуры, которые можно перемещать с места на место, при такой мобильности городская скульптура воспринимается как компонент передвижной выставки, получает возможность видоизменяться вместе с городским пространством, либо по-новому подавать атмосферу различных городов [Городская-парковая скульптура, www].

## Современная городская скульптура

Современная городская скульптура, отвечая содержанию постмодернизма, не является концептуально законченным произведением. Все больше скульпторов при воплощении авторских задумок отказываются от однозначного восприятия элементов памятников, либо статуй. Потому на улицах городов стало появляться больше арт-объектов замысловатых форм и сложных конструкций, имеющих провокационное название и не менее вызывающий вид. Многие из таких скульптур вызывают противоречивые отзывы в средствах массовой информации, отсутствие какой-либо композиции, а также очевидного смысла заставляет публицити говорить о скульптуре в контексте относительно нового для России направления – паблик-арт. Его суть заключается скорее в привлечении внимания случайного прохожего, мотивировании его на переосмысления городского ландшафта, нежели в выражении яркой авторской позиции. Эффект от созерцания такого рода скульптур можно сравнить с понятием кликбейта, занимающего не последнее место в современном маркетинге.

## Скульптор и скульптура

Рассматривая городскую скульптуру в контексте современной реальности, стоит упомянуть о роли скульптора в процессе ее создания. Саму по себе тенденцию связывать скульптуры с авторским почерком какого-либо мастера нельзя назвать новой, однако именно сегодня анализируя ту или иную скульптуру мы склонны обращаться не только к стилистическим деталям, но и к тем эмоциям, которые автор заложил в работу.

В качестве примера для анализа было принято решение взять работы одного из авторов статьи, скульптора, Заслуженного художника, академика Российской академии художеств Александра Рожникова. Эти скульптуры разнообразны по своему значению, охватывают широкий спектр тем от остросоциальных и патриотических до тем, тесно связанных с российской массовой культурой, работы являются иллюстрациями тех периодов в развитии городской скульптуры, которые были рассмотрены нами ранее.

Таким образом, творчество Александра Рожникова можно назвать своеобразной «энциклопедией русской культуры». Работая с одним материалом – бронзой, получается воплощать как традиционные для отечественной скульптуры идеи, так и особенности своей натуры. Так, в начале 2000-ых годов на персональной выставке в ЦДХ была представлена серия работ под общим названием «Реинкарнация», где известные политические деятели предстали в необычных для себя образах. К примеру, лидер коммунистической партии Зюганов был воплощен в образе крестьянина, который в бронзовом рубище пашет брусчатку Красной Площади (ироничная отсылка к временам активного распространения идей коммунизма).

Примечательно, что даже традиционные для отечественной скульптуры темы как восхваление труда рабочего человека удается сопровождать увлекательными легендами: при создании бюста Герою Соцтруда вдохновением служила биография директора совхоза «Белая дача» Михаила Давыдова, который в 1960-е годы находился на грани ареста, поскольку позволил себе построить, под видом коровника, Дворец культуры для сотрудников совхоза, на строительство которого разрешения ему не давали [Сегодня портрет героя..., www].

Как представитель люберчан, автор имеет несколько скульптур, так или иначе связанных с судьбой Подмосковья. Среди них «Ребята с нашего двора», посвященная группе «Любэ» и ее лидеру Николаю Расторгуеву (рис. 1), а также скульптурная композиция по мотивам фильма «Начало» (рис. 2), где на передний план выходит героиня Инны Чуриковой, которая по сюжету из представительницы рабочего класса становится актрисой. Символично, что последняя из описанных скульптур находится рядом с Красковским культурным центром, местом, где ранее был расположен сельский клуб, в котором будущая актриса впервые посмотрела кино.



**Рисунок 1 - Скульптурная композиция по мотивам фильма «Начало» (из личного архива)**



**Рисунок 2 - Скульптурная композиция «Ребята с нашего двора» (из личного архива)**

Рассуждая о значении городской скульптуры в социокультурном пространстве, такое явление как сама по себе скульптура нельзя назвать новым. Однако только с началом нового столетия она стала рассматриваться как своеобразное ядро для создания городских легенд. Так, работа, посвященная группе «Любэ», стала местом для сбора новобранцев. В их рядах существует поверье, что перед отправкой в армию будущие солдаты должны потерять комбатовскую звезду на футболке, в которую одет Расторгуев. Считается, что это символическое действие помогает обрести хорошего командира [Скульптор из Люберец..., www].

### **Заключение**

В результате городская скульптура обретает не только эстетическую, познавательную, но и семиотическую функцию. В совокупности они образуют новую концепцию восприятия городского пространства, позволяют разрушить негативные стереотипы об атмосфере города, создать новые маркеры, привлекающие туристов. Так, благодаря плодотворному творчеству скульпторов, удастся разрушать устойчивые представления о городах с неблагоприятным прошлым, преобразовывая его в бренд, под которым рождалось множество выдающихся людей, так или иначе прославивших нашу Родину.

### **Библиография**

1. Аманжолова Д.А. Городская скульптура как фактор конструирования этнической и гражданской идентичности в постсоветских обществах // Современные проблемы сервиса и туризма. 2013. № 4. С. 18-28.
2. Вилькицкая В.Г. О роли городской скульптуры в архитектурно-пространственной среде Екатеринбурга XX-XXI вв. URL: [http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz14\\_pril/33/template\\_article-ar%3DK41-60-k46.htm](http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz14_pril/33/template_article-ar%3DK41-60-k46.htm)

3. Городская-парковая скульптура. URL: <https://medium.com/essays-on-art/городская-парковая-скульптура-1da891fbcc2>
4. Сегодня портрет героя, завтра – лик святого, послезавтра – образ воина. URL: <https://www.mk.ru/daily/nashe-podmoskove/interview/2013/11/13/944946-segodnya-portret-geroya-zavtra-lik-svyatogo-poslezavtra-obraz-voina.html>
5. Скульптор из Люберец: «Скульптурные композиции – это центры притяжения людей». URL: <https://lubertsyriamo.ru/article/skulptor-iz-lyuberets-skulpturnye-kompozitsii-eto-tsentry-prityazheniya-lyudej-60462>
6. Zheng J. Structuring artistic creativity for the production of a ‘creative city’: Urban sculpture planning in Shanghai //International Journal of Urban and Regional Research. – 2021. – Т. 45. – №. 5. – С. 795-813.
7. Wang R., Sirivesmas V. Analysis of Intelligent Sculpture in Urban Environmental Information //2022 3rd International Conference on Electronic Communication and Artificial Intelligence (IWECAl). – IEEE, 2022. – С. 354-357.
8. Song S., Zhong Y. Exploration of interactive urban sculpture based on augmented reality //Application of Intelligent Systems in Multi-modal Information Analytics: Proceedings of the 2020 International Conference on Multi-model Information Analytics (MMIA2020), Volume 1. – Springer International Publishing, 2021. – С. 438-443.
9. Wang Y. The interaction between public environmental art sculpture and environment based on the analysis of spatial environment characteristics //Scientific Programming. – 2022. – Т. 2022. – С. 1-9.
10. Beckmann S. E. The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne) //American Journal of Archaeology. – 2020. – Т. 124. – №. 1. – С. 133-160.

## Formation and development of urban sculpture

**Aleksandr A. Rozhnikov**

Associate Professor of the Department  
of Decorative and Applied Arts and Design,  
Gzhel State University,  
14015567, 67, Elektroizolyator, Moscow Region, Russian Federation;  
e-mail: artgzhel@yandex.ru

**Ekaterina A. Rozhnikova**

Postgraduate,  
Gzhel State University,  
14015567, 67, Elektroizolyator, Moscow Region, Russian Federation;  
e-mail: artgzhel@yandex.ru

### Abstract

Within the framework of this article, the authors examine the peculiarities of the design of the Russian urban space on the example of such a type of art as sculpture. The paper gives an approximate classification of various historical periods that somehow transformed the appearance of the urban environment and provides characteristic features for each of the stages of the formation of urban sculpture. Separately, the authors examine the key works of one of them, in the work of the sculptor Alexander Rozhnikov, a master whose diverse sculptures present the history of Russia and its citizens in a new way. In the end of the paper, conclusions are drawn about the importance of urban sculpture in the cultural field with reference to the author's position. Urban sculpture acquires not only an aesthetic, educational, but also a semiotic function. Together, they form a new concept for the perception of urban space, make it possible to destroy negative stereotypes about the atmosphere of the city, and create new markers that attract tourists. Thus, thanks to the fruitful creativity of sculptors, it is possible to destroy stable ideas about cities with an unfavorable past,

transforming it into a brand under which many outstanding people were born, who in one way or another glorified our Motherland.

### For citation

Rozhnikov A.A., Rozhnikova E.A. (2024) Stanovlenie i razvitie gorodskoi skul'ptury [Formation and development of urban sculpture]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 257-264. DOI: 10.34670/AR.2024.40.95.031

### Keywords

Urban space, urban sculpture, public art, monuments, sculpture.

### References

1. Amanzholova D.A. (2013) Gorodskaya skul'ptura kak faktor konstruirovaniya etnicheskoi i grazhdanskoi identichnosti v postsovetских obshchestvakh [Urban sculpture as a factor in constructing ethnic and civil identity in post-Soviet societies]. *Sovremennye problemy servisa i turizma* [Modern problems of service and tourism], 4, pp. 18-28.
2. *Gorodskaya-parkovaya skul'ptura* [City park sculpture]. Available at: <https://medium.com/essays-on-art/gorodskaya-parkovaya-skul'ptura-1da891fbcc2> [Accessed 11/11/2023]
3. *Segodnya portret geroya, zavtra – lik svyatogo, poslezavtra – obraz voina* [A portrait of a hero for today, the face of a saint for tomorrow, the image of a warrior for the day after tomorrow]. Available at: <https://www.mk.ru/daily/nashe-podmoskove/interview/2013/11/13/944946-segodnya-portret-geroya-zavtra-lik-svyatogo-poslezavtra-obraz-voina.html> [Accessed 11/11/2023]
4. *Skul'ptor iz Lyuberets: «Skul'pturnye kompozitsii – eto tsenry prityazheniya lyudei»* [Sculptor from Lyubertsy: “Sculptural compositions are centers of attraction for people.”]. Available at: <https://lubertsyriamo.ru/article/skul'ptor-iz-lyuberets-skul'pturnye-kompozitsii-eto-tsenry-prityazheniya-lyudej-60462> [Accessed 11/11/2023]
5. Vil'kitskaya V.G. *O roli gorodskoi skul'ptury v arkhitekturno-prostranstvennoi srede Ekaterinburga XX-XXI vv.* [On the role of urban sculpture in the architectural and spatial environment of Yekaterinburg in the XX-XXI centuries]. Available at: [http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz14\\_pril/33/template\\_article-ar%3DK41-60-k46.htm](http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz14_pril/33/template_article-ar%3DK41-60-k46.htm) [Accessed 11/11/2023]
6. Zheng, J. (2021). Structuring artistic creativity for the production of a ‘creative city’: Urban sculpture planning in Shanghai. *International Journal of Urban and Regional Research*, 45(5), 795-813.
7. Wang, R., & Sirivesmas, V. (2022, January). Analysis of Intelligent Sculpture in Urban Environmental Information. In 2022 3rd International Conference on Electronic Communication and Artificial Intelligence (IWECAl) (pp. 354-357). IEEE.
8. Song, S., & Zhong, Y. (2021). Exploration of interactive urban sculpture based on augmented reality. In *Application of Intelligent Systems in Multi-modal Information Analytics: Proceedings of the 2020 International Conference on Multi-model Information Analytics (MMIA2020), Volume 1* (pp. 438-443). Springer International Publishing.
9. Wang, Y. (2022). The interaction between public environmental art sculpture and environment based on the analysis of spatial environment characteristics. *Scientific Programming*, 2022, 1-9.
10. Beckmann, S. E. (2020). The Idiom of Urban Display: Architectural Relief Sculpture in the Late Roman Villa of Chiragan (Haute-Garonne). *American Journal of Archaeology*, 124(1), 133-160.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.22.53.032

## Музыкальная интерпретация литературных образов в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама»

**Жу Пань пань**

Магистр,  
Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова,  
420015, Российская Федерация, Казань, ул. Б. Красная, 38;  
e-mail: 648054115@qq.com

### Аннотация

В данной статье проводится глубокий анализ образов персонажей из оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама». Автор исследования фокусируется на художественно-выразительных средствах, которые композитор использовал для создания музыкальных образов персонажей. Основой для анализа служит сопоставление героев оперы с их литературными прототипами из повести А.С. Пушкина, лежащей в основе либретто, написанного М.И. Чайковским. Статья выявляет особенности интерпретации литературных образов в опере, раскрывая характерные черты этого жанра музыкального театра. Автор подчеркивает тонкости переноса литературных персонажей в музыкальное измерение, а также выделяет, каким образом Чайковский черпал вдохновение из текста Пушкина для формирования эмоциональной и характерной окраски музыкальных образов. В отличие от повести, в опере на первый план выдвигается трагическая история любви Германа и Лизы, развитию которой помешал драматический конфликт между чувствами и разумом. Но при этом в опере ясно звучит тема обличения безумной алчности, лежащая в основе повести. Исходя из этого можно сделать вывод, что в опере «Пиковая дама» интерпретация литературных образов подчинена общему сюжетному контексту, который сближает оперу с первоисточником сюжета. В результате анализа становится ясным, как композитор смог великолепно сочетать литературные и музыкальные элементы, создавая богатую и глубокую оперную композицию «Пиковая дама».

### Для цитирования в научных исследованиях

Жу Пань пань. Музыкальная интерпретация литературных образов в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 265-271. DOI: 10.34670/AR.2024.22.53.032

### Ключевые слова

Опера, П.И. Чайковский, вокал, интерпретация, образ, «Пиковая дама», А.С. Пушкин.

## Введение

Опера П.И. Чайковского «Пиковая дама» – выдающаяся музыкальная трагедия, ставшая одним из величайших произведений мирового искусства. Существует множество постановок оперы в России и за рубежом, которые представлены в лучших театрах мира. Несмотря на различия в декорациях, костюмах или режиссерских приемах постановки, все версии оперы объединяет музыка Чайковского, в которой наиболее полно выражены характерные черты стиля композитора в его поздний период творчества [Денисенко, 2014, 264]. Премьера оперы состоялась в 1890 году, за три года до кончины Петра Ильича.

Основой для стихотворного либретто оперы, написанного братом композитора – М.И. Чайковским, лежит одноименная повесть А.С. Пушкина. Действие оперы перенесено в Екатерининскую эпоху, что позволило включить в либретто стихотворения русских поэтов конца XVIII – начала XIX веков Жуковского, Державина, Батюшкова и Карабанова. Безусловно, это не единственное отличие оперы от повести.

В данной статье внимание сосредоточено на интерпретации литературных образов в опере. Большой интерес представляет то, как в музыкальном спектакле решены образы знакомых по литературному первоисточнику героев. Либретто отличается от повести, и все изменения направлены на усиление драматического конфликта оперы. В яркой и изобразительной музыке Чайковского можно определить характерные особенности персонажей и найти различия в трактовке образов, сравнив их с представленными в повести.

## Основная часть

Самую заметную трансформацию в опере получил образ Германа. В либретто М.И. Чайковский превратил военного инженера немецкого происхождения по фамилии Германн в гусара, что не имеет большого значения для сюжета. Гораздо заметнее мотивы поведения главного героя, его чувства и эмоции, которые получили отражение в музыкальной партии Германа. В повести Пушкина Герман одержим мыслью о несметном богатстве и использует Лизу как повод поближе подобраться к мистической тайне Графини. В опере у героя нет такого мотива, его чувства к Лизе правдивы.

Уже с первых тактов в опере изображены характеристики главных героев. Такая интродукция знакомит слушателя с партиями основных действующих лиц и подготавливает к дальнейшему развитию сюжета. В первой картине звучит ариозо «Я имени ее не знаю», в котором Герман признается своим друзьям о влюбленности в незнакомку. Таким образом, в опере смещены смысловые акценты – в самом начале повествования герой представляется влюбленным романтиком. В опере отрицательные качества Германа раскрываются постепенно, что находит отражение в музыкальной партии героя. Мелодическая линия партии разнообразна – то порывистая и резкая, то задумчивая и мягкая, при этом не лишенная легкой мрачности. Чувства Германа сильны, он переполнен нежностью и надеждой, и еще не стал азартным игроком, готовым на все ради выигрыша.

В середине первой картины на сцене появляются князь Елецкий, Графиня и ее внучка Лиза. В повести Пушкина Лиза была воспитанницей богатой старухи, в опере же она представлена внучкой Графини. По воспоминаниям либреттиста, данное изменение было введено, чтобы сделать влюбленность офицера к девушке «более естественной» [Раку, 1999, 14]. Однако, такое развитие сюжета только увеличивает социальную дистанцию между бедным офицером и



девушкой из зажиточной семьи. Далее выяснится, что Лиза обручена, что еще больше отдалит ее от Германа. В повести у нее нет жениха. Таким образом, М. Чайковский ставит дополнительные препятствия Герману на пути к его мечте. Именно из-за страстной, но запретной любви Германа к Лизе затем получит развитие главный драматический конфликт оперы.

Узнав о том, что его возлюбленная Лиза – невеста князя, Герман впадает в отчаяние. Герой постепенно проявляет свою «темную» сторону от сжигающей его ревности. Дуэт Германа и Елецкого демонстрирует столкновение противоположных состояний внутреннего мира героев: Герман сетует на неожиданное и неприятное открытие – помолвку князя и Лизы. Офицер отчаянно признается: «Несчастный день, тебя я проклинаяю», в то время как князь радостно ликует: «Счастливейший день, тебя благословляю!»

В центре первой картины нагнетается мрачное настроение героев. Необъяснимое злое предчувствие охватывает Графиню и Лизу, они исполняют дуэт «Мне страшно», который в последствие перерастет в квинтет вместе с Германом, графом Томским и Елецким. При этом каждый из действующих лиц выражает в квинтете свои собственные чувства – переплетение голосов не лишает персонажей индивидуальности. Стройное звучание голосов наполнено разными красками: от страха, сомнений и отчаяния, до ненависти. В конце первой картины Томский поет злое предчувствие балладу-легенду о Графине, якобы знающей секрет трех карт, позволяющий выигрывать несметные богатства. Но Герман не проявляет интереса к данной истории, он все еще погружен в мысли о Лизе, что значительно отличается от его поведения в пушкинском тексте. Герой самоотверженно обещает добиться любви Лизы под роковые раскаты грома – финал первой картины резко контрастирует с началом, в котором показаны бытовые сцены Петербурга.

Во второй картине заметно деление на две непохожие по настроению смысловые части: бытовую и лирическую. Контрастность подчеркивает чувства Лизы-невесты, находящейся на пороге взрослой жизни. В первой части показана встреча подруг в комнате Лизы – молодые девушки проводят вечер за музицированием. Нежный дуэт Лизы с подругой Полиной «Уж вечер» овеян светлой грустью и томительным ожиданием счастья. Голоса девушек переплетаются в идеальном сочетании контрастных тембров – хрустально-чистого сопрано Лизы и бархатного контральто Полины. Затем обреченно и тоскливо звучит романс Полины «Подруги милые», девушка словно погружается в ностальгию по еще несбывшемуся счастью. Но меланхолию Полины вовремя сменяет русская плясовая песня, которую девушка предлагает спеть «в честь жениха с невестой», напоминая всем присутствующим о помолвке дорогой подруги. Задорная плясовая веселит подруг, но сама Лиза в это время не разделяет общей радости – она погружена в свои мысли.

Во второй части картины звучит проникновенное ариозо Лизы «Откуда эти слезы?», в котором девушка раскрывает свои чувства, оставшись наедине. После шумного вечера Лиза наконец может признаться в своих истинных чувствах и легкой грусти, не боясь быть непонятой веселыми подругами. Она обращается к ночи, доверяя ей все свои переживания, о которых больше никому не может рассказать. Образ Лизы в опере не отличается от повести – чистая и невинная душа юной прелестной девушки полна смятений, и в музыкальной партии героини это отражено в полной мере [Тараканов, 1987, 52]. В мелодической линии присутствуют вопросительные интонации, аккуратные неустойчивые полутона и нежная кантиленная певучесть – композитор рисует образ лирической героини, которая тонко чувствует приближающуюся беду, но пока не может себе в этом признаться.

Однако, вскоре лирический монолог Лизы на балконе прерывается вероломным появлением нежданного гостя – пылкого Германа, сгорающего от страсти. Дуэт Германа и Лизы полон чувственного порыва. Сцена завершается нежным и печальным ариозо Германа «Прости, небесное создание, что я нарушил твой покой», в котором звучит очередное признание в любви. Партия Германа прерывается быстрым появлением Графини, музыка постепенно меняет настроение. Оркестровая партия приобретает трагический оттенок, выделяются острые неровные ритмы. В чем-то эта сцена напоминает знаменитую сцену на балконе Джульетты из шекспировской трагедии: в таинственной обстановке герои сближаются, чувства становятся взаимными. Таким образом, вторая картина завершается ликованием темы любви: Лиза доверяется Герману, он же силой добивается ее расположения. «Темная» сторона Германа постепенно проявляется все больше, его одержимость Лизой поистине болезненна и иррациональна.

Как мы можем видеть, в первом действии ярко раскрываются образы двух главных героев. Страстный волевой Герман контрастирует с робкой и задумчивой Лизой – зарождение истории любви происходит вопреки предлагаемым обстоятельствам. Образ старухи Графини служит скорее дополнением к основному сюжету – все ее появления имеют эпизодический характер. Как носительница главной тайны, Графиня раскроется позже.

Постепенно драматический конфликт развивается в третьей картине оперы, действие которой происходит на пышном столичном балу. Старые знакомые Германа обсуждают перемены его настроения: одни утверждают, что это из-за пылкой влюбленности, другие – из-за его одержимости узнать тайну трех карт. Германа пугают их издевки. Князь Елецкий благородно убеждает Лизу в своей любви, исполняя арию «Я вас люблю». Далее звучит изящная пастораль «Искренность пастушки», стилизованная под музыку XVIII века. Эта музыкальная вставка акцентирует внимание на эпохе правления Екатерины Великой и придает сцене бала нужный тон пышной торжественности. Пастораль как бы оттягивает приближающийся перелом в судьбе Германа. В финале картины в оркестре звучит знакомая слушателю тема любви, но в искаженном варианте – Герман становится одержимым тремя картами. Похожий прием ранее был использован композитором Адольфом Аданом в балете «Жизель» в сцене сумасшествия главной героини, узнавшей о помолвке ее возлюбленного Альберта. Искаженная музыка и неправильные движения демонстрируют сильнейшие эмоциональные переживания, которые буквально убивают хрупкую Жизель. Так и в «Пиковой даме» Герман становится все ближе к смерти, одурманившись навязчивой идеей узнать тайну трех карт. Образ героя приобретает нечто демоническое, нехарактерное влюбленному мечтателю из первой картины: Герман постепенно теряет себя [Лысенко, 2013, 143]

Центральное место в опере занимает четвертая картина. Тревожное состояние передано в оркестровой партии, в которой угадываются интонации любовной темы. Однако, теперь эта тема посвящена не Лизе, а безумной одержимости Германа, который тайком пробирается в спальню Графини. Образ Графини интерпретирован в этой картине наиболее полно и ярко. Она небрежно рассказывает о своем прошлом в ехидной песенке и постепенно засыпает в кресле. Хор приживалок и песенка Графини полны затаенной тревоги, музыкальная партия Графини подготавливает слушателя к скорой драматичной гибели персонажа.

После того, как Герман до смерти пугает Графиню, пытаясь узнать желанную тайну, в его безумии и алчности убеждается Лиза. Вместе с Графиней умирает ее мистическая тайна. И уже не так важно, была ли эта тайна на самом деле. В начале пятой картины на фоне заупокойного пения возникает монолог Германа, затем появляется призрак Графини. Безтелесная сущность

Графини подчеркнута медленным темпом и низкой динамикой – оркестр будто «застывает» в мертвенной неподвижности. Ощущается «пустота» в музыке, соизмеримая с пустотой в душе Германа, в одночасье потерявшего смысл существования.

В шестой картине, действия которой происходят ночью у Зимней Канавки, несколько ярких номеров закрепляют характеристики образов главных персонажей. Так, широкая протяжная мелодия арии Лизы «Ах, истомилась, устала я» выражает глубокое разочарование девушки, а вторая части арии полна неподдельной злости и горького отчаяния. В этой буре эмоций выделяется единственный светлый эпизод всей картины, лирический дуэт Германа и Лизы. Но он быстро сменяется глубоко психологической сценой бреда Германа. Шестая картина является важным этапом в сценическом раскрытии постепенно развивающейся душевной болезни Германа и чистого облика Лизы. Она отчаянно бросается в реку, не в силах вынести шокирующее помешательство Германа. Сцена у Канавки предваряет седьмую картину, содержание которой во многом совпадает с финальным эпизодом повести Пушкина. Но в опере Герман кончает с собой и перед смертью освобождается от приведшей его к безумию мысли о мистической тайне трех карт.

### Заключение

В процессе анализа интерпретации образов, становится очевидным, что сюжет оперы по либретто М. Чайковского последовательно развивается в череде драматических конфликтов [Бонфельд, 1989, 34]. При этом четко видна разница в интерпретации литературного образа Германа – страстного и азартного игрока, проигравшего свою жизнь из-за сомнительной тайны. Герман в либретто М. Чайковского изначально представлен как влюбленный человек с чистыми помыслами. Он из всех сил стремится к Лизе, и даже в роковые мгновения перед смертью думает о возлюбленной – в оркестре в этот момент звучит нежная тема любви. Так либреттист ненадолго вернул Герману его человеческое обличье перед окончательным помешательством. В отличие от повести, в опере на первый план выдвигается трагическая история любви Германа и Лизы, развитию которой помешал драматический конфликт между чувствами и разумом. Но при этом в опере ясно звучит тема обличения безумной алчности, лежащая в основе повести. Исходя из этого можно сделать вывод, что в опере «Пиковая дама» интерпретация литературных образов подчинена общему сюжетному контексту, который сближает оперу с первоисточником сюжета.

### Библиография

1. Бонфельд М.Ш. Опера П.И. Чайковского «Пиковая дама» (к проблеме связности художественного текста) // П.И. Чайковский: вопросы истории и стиля (сборник материалов к 150-летию со дня рождения). М., 1989. С. 26-46.
2. Денисенко С.В. «Тройка, семерка, туз»: три карты, которые не потерялись (об инсценировках пушкинской «Пиковой дамы») // Болдинские чтения 2014. 2014. С. 263-269.
3. Лысенко С.Ю. Опера П. Чайковского «Пиковая дама» как феномен художественной интерпретации: синергетический аспект // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 23. С. 139-147.
4. Раку М. «Пиковая Дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9-22.
5. Тараканов М.Е. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типического и индивидуального) // Методологические проблемы музыковедения. М., 1987. С. 31-71.
6. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
7. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные

- аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
8. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
9. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
10. Aleksandra B. Scenography and time as illustrated by the performances of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades" in Russia. – 2017.

## Musical interpretation of literary images in P. I. Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades"

**Ru Pan pan**

Master's Degree,  
Kazan State Conservatory named after N. Zhiganov,  
420015, 38, B. Krasnaya str., Kazan, Russian Federation;  
e-mail: 648054115@qq.com

### Abstract

This article provides an in-depth analysis of the images of characters from P.I. Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades". The author focuses on the artistic and expressive means that the composer used to create musical images of the characters. The basis for the analysis is a comparison of the opera's characters with their literary prototypes from the story by A.S. Pushkin, which is the basis of the libretto written by M.I. Tchaikovsky. The article reveals the features of the interpretation of literary images in opera, revealing the characteristic features of this genre of musical theater. The author emphasizes the subtleties of transferring literary characters into the musical dimension, and also highlights how Tchaikovsky drew inspiration from Pushkin's text to form the emotional and characteristic coloring of musical images. Unlike the story, the opera brings to the fore the tragic love story of Herman and Lisa, the development of which was prevented by a dramatic conflict between feelings and reason. But at the same time, the opera clearly sounds the theme of exposing insane greed, which lies at the heart of the story. In the opera "The Queen of Spades" the interpretation of literary images is subordinated to the general plot context, which brings the opera closer to the original source of the plot. As a result of the analysis, it becomes clear how the composer was able to perfectly combine literary and musical elements, creating a rich and deep operatic composition "The Queen of Spades".

### For citation

Ru Pan pan (2024) Muzykal'naya interpretatsiya literaturnykh obrazov v opere P.I. Chaikovskogo «Pikovaya dama» [Musical interpretation of literary images in P. I. Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 265-271. DOI: 10.34670/AR.2024.22.53.032

### Keywords

Opera, P.I. Tchaikovsky, vocal, interpretation, image, "Queen of Spades", A.S. Pushkin.

---

## References

1. Bonfeld M.Sh. (1989) Opera P.I. Chaikovskogo «Pikovaya dama» (k probleme svyaznosti khudozhestvennogo teksta) [P.I. Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades" (to the problem of coherence of a literary text)]. In: *P.I. Chaikovskii: voprosy istorii i stilya (sbornik materialov k 150-letiyu so dnya rozhdeniya)* [P.I. Tchaikovsky: questions of history and style (collection of materials for the 150th anniversary of his birth)]. Moscow.
2. Denisenko S.V. (2014) «Troika, semerka, tuz»: tri karty, kotorye ne poteryalis' (ob instsenirovках pushkinskoi «Pikovoï damy») ["Three, seven, ace": three cards that were not lost (about dramatizations of Pushkin's "Queen of Spades")]. In: *Boldinskie chteniya 2014* [Boldin Readings 2014].
3. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
4. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
5. Elagina A.S. (2018) Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
6. Elagina A.S. (2017) Sostoyanie i razvitie obrazovatel'noi deyatel'nosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti [State and development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.
7. Lysenko S.Yu. (2013) Opera P. Chaikovskogo «Pikovaya dama» kak fenomen khudozhestvennoi interpretatsii: sinergeticheskii aspekt [P. Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades" as a phenomenon of artistic interpretation: a synergetic aspect]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 23, pp. 139-147.
8. Raku M. (1999) «Pikovaya Dama» brat'ev Chaikovskikh: opyt intertekstual'nogo analiza ["Queen of Spades" by the Tchaikovsky brothers: experience of intertextual analysis]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 2, pp. 9-22.
9. Tarakanov M.E. (1987) O metodologii analiza muzykal'nogo proizvedeniya (k probleme sootnosheniya tipicheskogo i individual'nogo) [On the methodology of analyzing a musical work (to the problem of the relationship between the typical and the individual)]. In: *Metodologicheskie problemy muzykoznavaniya* [Methodological problems of musicology]. Moscow.
10. Aleksandra, B. (2017). Scenography and time as illustrated by the performances of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's opera "The Queen of Spades" in Russia.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.81.54.033

**Потенциал использования традиционных славянских  
орнаментальных мотивов для развития современного  
графического дизайна**

**Щербелева Мария Владиславовна**

Магистрант  
Кубанский государственный университет,  
350075, Российская Федерация, Краснодар, ул. Ставропольская, 149;  
e-mail: abitur@kubsu.ru

**Исаакова Анастасия Андреевна**

Магистрант  
Кубанский государственный университет,  
350075, Российская Федерация, Краснодар, ул. Ставропольская, 149;  
e-mail: abitur@kubsu.ru

**Миньков Иван Вадимович**

Магистрант  
Кубанский государственный университет,  
350075, Российская Федерация, Краснодар, ул. Ставропольская, 149;  
e-mail: abitur@kubsu.ru

**Марченко Марина Николаевна**

Доктор педагогических наук, профессор,  
заведующая кафедрой дизайна, технической и компьютерной графики  
Кубанский государственный университет,  
350075, Российская Федерация, Краснодар, ул. Ставропольская, 149;  
e-mail: marinalhg@yandex.ru

**Аннотация**

В статье рассматривается восстановление и актуализация традиционной культуры и орнаментального искусства в контексте современности, с акцентом на значении славянских мотивов в условиях глобализирующегося мира. Авторы исследуют, как древние ценности и народное творчество могут обогащать современную визуальную культуру, создавая уникальное слияние исторического наследия и инноваций. Обсуждается важность сохранения культурного разнообразия и применения традиционных элементов в современном искусстве и дизайне, отражающих национальную идентичность и способствующих культурному диалогу. Статья также выделяет роль художественной индустрии и ремесленного мастерства в создании значимых и эстетически

привлекательных объектов, подчеркивая, что традиционное искусство несет в себе не только декоративную, но и глубокую духовную ценность. Авторы утверждают, что включение традиционных орнаментов и символов в современный дизайн может стимулировать инновации, обеспечивая при этом сохранение и популяризацию наследия, и подчеркивают, что такой подход способствует более глубокому пониманию и уважению культурного многообразия, а также укреплению межкультурного обмена и взаимопонимания. статья призывает к творческому переосмыслению и адаптации традиционных культурных мотивов в современном графическом дизайне и искусстве.

#### **Для цитирования в научных исследованиях**

Щербелева М.В., Исаакова А.А., Миньков И.В., Марченко М.Н. Потенциал использования традиционных славянских орнаментальных мотивов для развития современного графического дизайна // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 272-280. DOI: 10.34670/AR.2024.81.54.033

#### **Ключевые слова**

Традиционная культура, славянские орнаменты, современный дизайн, культурное наследие, глобализация, мифологический символизм, народное искусство, культурный обмен, национальная идентичность, инновации в искусстве.

## **Введение**

В современной литературе многие авторы отмечают возрождение традиционной культуры и ценностей в нашем быстро меняющемся мире. Традиционная культура включает в себя непреходящие ценности всех народов, живущих в Евразийском регионе. К ним относятся первобытные общества, которым еще предстоит продвинуться вперед, а также древние и средневековые культуры. Было бы ошибкой недооценивать значение традиционной культуры, рассматривая ее исключительно как средство сохранения старых традиций без каких-либо возможностей для инноваций или прогресса.

## **Основное содержание**

Пространственная среда всегда играла решающую роль в нравственном и духовном развитии людей в обществе. Его можно описать как постоянно развивающееся, осмысленное и эстетически значимое пространство, созданное продукцией художественной индустрии, разработанной квалифицированными профессионалами, и вдохновленное работами декоративных и прикладных художников. К сожалению, вклад народных ремесленников редко присутствует в современных жилых помещениях и можно увидеть только в музеях или сувенирных магазинах. Одной из причин этого может быть то, что эти традиционные формы искусства требуют ручного труда, натуральных материалов и индивидуального мастерства, что делает их более дорогими и менее доступными для массового производства. Однако нельзя забывать, что каждое произведение, созданное традиционным художником, воплощает духовное значение и "формируется" в материальную форму. Как однажды сказал А.В. Луначарский, материальная культура — это, по сути, "культура, одетая в предмет."

По мнению О. М. Фройденберга, эксперта по примитивной культуре, основа примитивного сознания заключается в его конкретности - отсутствии абстрактных идей. Мифология ранних

цивилизаций связана с их уникальным мировоззрением и образом жизни, где даже практические процессы переплетаются со священными верованиями. В результате декоративные узоры древних культур не могут быть отделены от их истоков в мифологическом символизме. Когда древние люди передавали свои убеждения о мире через символы, некоторые значения придавались каждому мотиву [Фрейденберг, 1978]. Например, они представляли площадь с землей, треугольник с горами и круг с солнцем. Они использовали пересекающиеся и сложные линии для создания таких символов, как свастика, которая символизировала движение солнца, и спирали, которые символизировали развитие и движение. Эти символы также служили защитными талисманами. Некоторые исследователи предполагают, что эти изображения изначально были лишены декоративной привлекательности, потому что они часто скрывали скрытые части объектов, таких как нижняя часть и спинки амулетов. Однако со временем эти символы превратились в эстетически приятные узоры, которые ценились исключительно за их красоту. Эта трансформация привела к главной цели украшения сегодня - украшения.

Орнаментация всегда играла важную роль в истории мирового искусства и культуры. Он служил способом для декоративных и прикладных художников выразить свои эстетические идеалы через объекты, которые они создали, часто отражая преобладающий стиль эпохи. Орнамент служил одновременно символом определенного периода времени и культурным идентификатором, связанным с развитием и эволюцией традиционного искусства в декоративных и функциональных предметах. Отделяет украшение его прямая связь с конкретным объектом, который некоторые считают вторичной формой искусства. Эстетическое значение орнамента часто связано с назначением, дизайном и материалом украшения. Его корни восходят к древним техникам и практическим нуждам человечества.

Е.Ю. Кричевский посвятил себя пониманию творчества декоративного искусства, от его первоначальной концепции как осмысленного образа до его окончательного превращения в чистое украшение. Он углубляется в то, как орнаментация развивается с течением времени, особенно во время перехода от знака значимости к более простому и чисто эстетическому дизайну. Как поясняет Кричевский, изначальная связь между объектом (например, сосудом) и орнаментом коренится в его семантическом значении и не требует каких-либо прибавлений или украшений; само изображение выражает свою цель и ценность. Но по мере того, как эти оригинальные отношения устаревали, появлялись новые отношения, которые были исключительно декоративными по своему характеру и основывались на интеграции формы и декора. Тем не менее, этот переход от семантики к украшению влечет за собой более глубокую трансформацию, которая выходит за рамки простого удаления любого оставшегося значения. Накопленные мысли и мировоззрения предыдущих поколений сейчас возрождаются в новое художественное творение - настоящий шедевр [Кричевский, 1949].

После тщательного изучения исторических источников становится очевидным, что, хотя человечество утверждает, что оно продвигается вперед различными путями, мы все еще неосознанно придерживаемся идеи "не изобретать колесо." На протяжении всей истории художники находились под сильным влиянием различных эпох и культур, от античности до средневековья и различных европейских стилей. Они также черпали вдохновение в отдаленных восточных странах, включая Африку, а также в своих национальных художественных традициях и народном искусстве. Традиционные формы искусства, такие как сложное украшение, продолжают вдохновлять современные формы выражения. Геометрические узоры, в частности, всегда захватывали человеческий разум и служили основой для художественного творчества задолго до того, как в первобытных обществах появилась концепция искусства.



Благодаря работе и эволюции ума и рук, люди выработали представления о формах, пропорциях, цветах, симметрии и ритме. Функциональность и практическая цель объекта имеют первостепенное значение в его конструкции и играют важную роль в его применении [Буткевич, 2008].

Оглядываясь назад - традиционные повествовательные визуальные эффекты в современной литературе привлекают внимание с их включением средневековых, возрождающих и классицистских элементов. Эти сказки выделяются благодаря использованию передовых технологий для имитации техник прошлых эпох и копирования методов создания текстильных моделей. Как декоративные произведения искусства, тематические композиции приобретают новое значение в наше время. Увлечение этой темой связано не только с изучением экспериментального текстильного дизайна как художественного средства, но и с потенциалом инноваций при приближении формы, функции и материала.

Когда речь заходит о включении этнокультурных мотивов и орнамента в современный графический дизайн, среди дизайнеров отсутствует согласие. Некоторые утверждают, что использование устаревших форм орнамента является искусственным и неуместным, поскольку оно не имеет большого значения для современного общества. Поэтому они считают, что нет необходимости вновь включать "устаревшие" символы в нынешнюю практику графического дизайна.

Традиционное искусство России глубоко укоренено в славянской культурной идентичности, что объясняется историческими и географическими факторами. Славянская культура начала формироваться на территории Восточной Европы более тысячи лет назад, создавая богатое наследие, которое впоследствии стало основой для развития русского национального искусства. Славяне, населявшие эти земли, разделяли общие языковые, религиозные и культурные традиции, что способствовало формированию уникальных форм искусственного выражения, включая архитектуру, литературу, музыку и изобразительное искусство.

Использование славянских орнаментов в дизайне атрибутики и оформлении мероприятий международного характера, в которых участвует или которые принимает Россия, действительно может стать выразительным средством для демонстрации уникальной российской идентичности. Славянские орнаменты, обладающие глубоким символизмом и историческим контекстом, являются не просто украшением, но и носителями культурных значений, отражающих духовные искания, традиции и историческое наследие русского народа.

Внедрение этих элементов в дизайн атрибутики помогает создать неповторимый визуальный язык, который способствует культурному обмену и взаимопониманию между странами. Использование славянских орнаментов в оформлении всевозможных материалов, начиная от сувенирной продукции, такой как флаги, буклеты, медали, и заканчивая элементами декора для больших мероприятий, не просто подчеркивает богатство культурного наследия России, но и играет ключевую роль в укреплении ее имиджа на международной арене. Это не только показывает глубокое уважение к традициям, но и способствует более тесному культурному обмену.

Традиционные мотивы и орнаменты часто используются в русском графическом дизайне, интегрируя элементы культурного наследия в современное изобразительное искусство. Однако этот процесс требует тщательного выполнения, чтобы эффективно смешать эти "древности" с современным дизайном эстетики. Как показывает история, было много случаев неуклюжего и чрезмерного использования орнамента в попытке уловить суть национальной самобытности. Конечный результат таких неудачных попыток часто приводит к отторжению и диссонансу

среди потребителей, которые затем воспринимают декоративные мотивы как примитивные и непригодные для современной эстетической чувствительности.

При рассмотрении происхождения графического дизайна есть различные теории для изучения. Одна из возможностей заключается в том, что орнаментация эволюционировала от постепенного упрощения и стилизации материальных объектов, что объясняет использование похожих форм и визуальных мотивов. Это можно наблюдать в серии открыток под названием "Орнаменты лесных ненцев", с изображениями флоры, фауны и предметов домашнего обихода. Эти открытки призваны продемонстрировать, как орнаментальные узоры соответствуют реальным объектам, выступая в качестве формы визуального языка. Однако это объяснение не может полностью понять логику декоративных форм, поскольку некоторые открытки полагаются исключительно на поверхностное сходство, а не на более глубокие значения. Например, иллюстрация *Aurora Borealis* помещается рядом с орнаментом, также называемым "Aurora Borealis", но могут быть сомнения относительно истинного сходства между ними. Попытка художника к параллелизму противоречит здравому смыслу, так как декоративное изображение не является точной копией настоящего, несмотря на их связь [Спирина, 2012].

При рассмотрении этого абстрактного орнамента возникает много вопросов. Почему он кажется таким незнакомым и неузнаваемым? Можем ли мы сделать его более узнаваемым? Существует разрыв между физическим объектом и его реалистичным изображением, что затрудняет понимание его цели и эффективное использование в дизайне без дополнительной информации. Это отсутствие смысла объясняется отсутствием изображения орнамента как ключевого элемента культурной самобытности конкретной группы, представляющего их мировоззрение. Изучение этого орнамента дает представление о его материальном и символическом значении в его культурном контексте. На создание декоративных узоров влияют как сознательные, так и неосознанные мыслительные процессы, формирующиеся под влиянием окружающего мира. Согласно И.А. Лесковой, В.Я. Берсеневым и Н.В. Романовым в их статье "Орнамент как визуальная модель мира", творчество в орнаменте происходит от идей и концепций, сформированных в подсознании, которые затем переводятся в визуальные представления через интеграцию и слияние с новыми ментальными формациями. Это явление можно рассматривать как психофизиологическую инверсию, когда смутные образы из подсознания становятся осязаемыми формами в реальности. Поскольку эти представления хранятся в памяти без прямого восприятия, наше сознание, естественно, выделяет самые выразительные качества при их формировании.

Лескова далее подчеркивает, что идеи и концепции, а не просто впечатления или опыт из реальности, являются истинным источником формирования орнамента [Лескова, 2011]. Они представляют собой систему значений, через которые мы воспринимаем окружающий нас мир. Таким образом, орнаментацию можно рассматривать как призму, преломляющую фундаментальные концепции нашего мировоззрения, с впечатлениями и опытом, обеспечивающими конкретику этих абстрактных идей. С точки зрения проектирования декоративного объекта, эта перспектива предполагает, что процесс включает в себя различные этапы, на которые влияют его утилитарный, семантический и конструктивный контекст."

Происхождение декоративных узоров можно проследить до естественных текстур, как видно на ромбическом орнаменте, который мог скопировать структуру ромбо-сетчатки, найденную в мамонтовых костях. Эта связь с текстурой материала оправдывает визуальную связь между орнаментом и поверхностью, на которой он наносится.

При разработке концепции проекта необходимо учитывать несколько важных факторов:

1. Следует учитывать модульную структуру орнамента, поскольку он представляет собой

взаимосвязанность элементов во вселенной. Дизайнеры могут использовать эту модульную основу для создания концептуальных решений для декоративных объектов.

2. Представление орнамента как пространственной и временной структуры. Поскольку украшения являются частью нашего восприятия и мировоззрения, они имеют связь с материалом и содержанием событий. Поэтому использование трехмерных форм и поиск путей включения орнаментов в дизайн событий могут быть логическими подходами.

3. Орнамент как динамическое изображение. В природе все находится в постоянном движении, что делает динамику неотъемлемым качеством. Орнаментальные узоры могут захватывать этот динамизм и служить в качестве стоп-кадра во времени. Дизайнеры могут использовать эту кинематографическую перспективу для построения своего дизайна вокруг определенного типа движения или объекта [Симакова, 2013].

4. Использование декоративных изображений глубоко укоренилось в мифологических верованиях, поскольку они рассматриваются как имеющие оживляющее присутствие. По мнению А. В. Головнева, все созданные объекты и изображения считаются "живыми", поскольку они могут влиять на людей или находиться под их влиянием. Это восприятие приводит к идее, что мир является отражением личности, где все воспринимается как живое. Взаимодействие между людьми и этими живыми предметами создает ощущение себя и цели для индивидуумов [Головнев, 1995].

5. Кроме того, Т. А. Молданова предполагает, что орнамент фундаментально связан с ритмом, который можно наблюдать в повседневной жизни через такие виды деятельности, как ходьба и дыхание. Это ритмичное происхождение следует принимать во внимание при проектировании декоративного предмета, поскольку некоторые орнаменты могут быть более подходящими или выразительными в различных контекстах, таких как традиционные ханты "оленьи рога" орнамент лучше подходит для северных экспресс-автомобилей, чем статическая мебель [Молданова, 2013]. Кроме того, орнамент служит средством общения в культуре, о чем свидетельствуют исследования М. Бронштейна по эскимосскому декору, имеющему текстуальный характер. Тем не менее, может быть трудно расшифровать эти тексты из-за их размещения на трёхмерных объектах со сложными конфигурациями, требующими мысленно распутать орнамент, как разворачивающийся свиток с его поверхности [Бронштейн, www...].

## Заключение

Таким образом, потенциал использования славянских орнаментов в современном графическом дизайне значителен и многообразен. Славянская орнаментика, с её глубокими корнями в истории и культуре, предлагает богатый арсенал визуальных символов и мотивов, способных придать уникальность и глубину любому дизайнерскому проекту. От изысканных узоров, вдохновлённых природой, до сложных геометрических конструкций, славянские орнаменты могут служить не только эстетической цели, но и передавать определённое сообщение, укреплять культурные связи и подчёркивать идентичность.

В современном мире, где дизайнеры постоянно ищут новые подходы для выражения идей и создания визуально привлекательного контента, славянские орнаменты представляют собой неисчерпаемый источник вдохновения. Они могут быть адаптированы и переосмыслены в контексте современных трендов, сохраняя при этом своё культурное значение и историческую подоплёку. Использование этих традиционных мотивов в графическом дизайне не только обогащает визуальный язык проекта, но и способствует сохранению и популяризации наследия славянских народов.

Более того, применение славянских орнаментов в современном дизайне может способствовать созданию моста между прошлым и настоящим, между традицией и инновацией. Это позволяет дизайнерам исследовать новые формы выражения, интегрируя исторические мотивы в современную визуальную культуру. Такой подход не только расширяет границы творческого процесса, но и обеспечивает передачу культурных ценностей через поколения.

### Библиография

1. Бронштейн М. Чукотские микены // [Электронный ресурс]. URL: <http://oso.rcsz.ru/inf/pp/369> (дата обращения: 14.02.2024).
2. Буткевич Л. М. История орнамента : учеб. пособие. — М. : Владос, 2008. — 448 с.
3. Головнев А. В. Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров. Екатеринбург, 1995. — 205 с.
4. Кричевский Е. Ю. Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы. // Ученые записки ЛГУ. 1949, № 85. С. 78-82.
5. Лескова И. А. От мифа к метафоре. Семантические и конструктивные аспекты орнаментального творчества: учеб. пособие. Волгоград, 2011. — 109 с.
6. Молданова Т. А. Казымский орнамент / отв. ред. Н. В. Лукина. Ханты-Мансийск, 2013.
7. Симакова Ю. А. Подходы к применению орнамента в дизайне // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2013. №4. С. 96-100.
8. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 25-30.
9. Lupton E., Tobias J. Extra bold: A feminist, inclusive, anti-racist, Nonbinary Field Guide for Graphic Designers. — Chronicle Books, 2021.
10. Schifferstein H. N. J., Lemke M., de Boer A. An exploratory study using graphic design to communicate consumer benefits on food packaging // Food Quality and Preference. — 2022. — Т. 97. — С. 104458.

### The potential of using traditional Slavic ornamental motifs for the development of modern graphic design

**Mariya V. Shcherbeleva**

Master's student,  
Kuban State University,  
350075, 149, st. Stavropolskaya, Krasnodar, Russian Federation;  
e-mail: abitur@kubsu.ru

**Anastasiya A. Isaakova**

Master's student,  
Kuban State University,  
350075, 149, st. Stavropolskaya, Krasnodar, Russian Federation;  
e-mail: abitur@kubsu.ru

**Ivan V. Min'kov**

Master's student,  
Kuban State University,  
350075, 149, st. Stavropolskaya, Krasnodar, Russian Federation;  
e-mail: abitur@kubsu.ru

**Marina N. Marchenko**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,  
Head of the Department of Design, Technical and Computer Graphics,  
Kuban State University,  
350075, 149, st. Stavropolskaya, Krasnodar, Russian Federation;  
e-mail: marinalhg@yandex.ru

**Abstract**

The article examines the restoration and actualization of traditional culture and ornamental art in the context of modernity, with an emphasis on the significance of Slavic motifs in a globalizing world. The authors explore how ancient values and folk art can enrich contemporary visual culture, creating a unique fusion of historical heritage and innovation. Discusses the importance of preserving cultural diversity and incorporating traditional elements into contemporary art and design to reflect national identity and promote cultural dialogue. The article also highlights the role of the art industry and craftsmanship in creating meaningful and aesthetically pleasing objects, emphasizing that traditional art carries not only decorative, but also deep spiritual value. The authors argue that incorporating traditional patterns and symbols into contemporary design can stimulate innovation while preserving and promoting heritage, and emphasize that such an approach promotes greater understanding and respect for cultural diversity, as well as strengthening intercultural exchange and understanding. The article calls for creative rethinking and adaptation of traditional cultural motifs in contemporary graphic design and art.

**For citation**

Shcherbeleva M.V., Isaakova A.A., Min'kov I.V., Marchenko M.N. (2024) Potential ispol'zovaniya traditsionnykh slavyanskikh ornamental'nykh motivov dlya razvitiya sovremenno go graficheskogo dizaina [The potential of using traditional Slavic ornamental motifs for the development of modern graphic design]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 272-280. DOI: 10.34670/AR.2024.81.54.033

**Keywords**

Traditional culture, Slavic ornaments, modern design, cultural heritage, globalization, mythological symbolism, folk art, cultural exchange, national identity, innovation in art.

**References**

1. Bronstein M. Chukotka Mycenae // [Electronic resource]. URL: <http://oso.rcsz.ru/inf/pp/369> (access date: 02/14/2024).
2. Butkevich L. M. History of ornament: textbook. allowance. - M.: Vados, 2008. - 448 p.
3. Golovnev A.V. Speaking cultures: traditions of the Samoyeds and Ugrians. Ekaterinburg, 1995. – 205 p.
4. Krichevsky E. Yu. Ornamentation of clay vessels among agricultural tribes of Neolithic Europe. // Scientific notes of Leningrad State University. 1949, No. 85, pp. 78-82.
5. Leskova I. A. From myth to metaphor. Semantic and constructive aspects of ornamental creativity: textbook. allowance . Volgograd, 2011. – 109 p.
6. Moldanova T. A. Kazym ornament / resp. ed. N.V. Lukina. Khanty-Mansiysk, 2013.
7. Simakova Yu. A. Approaches to the use of ornament in design // Academic bulletin of UralNIiproekt RAASN. 2013. No. 4. pp. 96-100.
8. Freidenberg O. M. Myth and literature of antiquity. M., 1978. P. 25-30.
9. Lupton, E., & Tobias, J. (2021). Extra bold: A feminist, inclusive, anti-racist, Nonbinary Field Guide for Graphic Designers. Chronicle Books.

10. Schifferstein, H. N., Lemke, M., & de Boer, A. (2022). An exploratory study using graphic design to communicate consumer benefits on food packaging. *Food Quality and Preference*, 97, 104458.

УДК 75.03:75.041:75.047

DOI: 10.34670/AR.2024.12.51.034

**Реалистическая живопись провинции Хэйлунцзян в  
художественной культуре Китая в период с 1949 по 1977 г.****Яковлева Светлана Анатольевна**

Кандидат искусствоведения, доцент,  
Сибирский государственный институт искусств,  
660049, Российская Федерация, Красноярск, ул. Ленина, 22;  
e-mail: masdisf555@mail.ru

**Ян Цзин**

Профессор, завкафедрой живописи,  
Институт изобразительных искусств  
и художественного дизайна Цицикарского университета;  
аспирант,  
Сибирский государственный институт искусств,  
660049, Российская Федерация, Красноярск, ул. Ленина, 22;  
e-mail: yangjing1978@mail.ru

**Аннотация**

В статье проводится анализ китайской реалистической живописи в провинции Хэйлунцзян в период с 1949 по 1977 г. В данном исследовании рассматривается становление реализма, детально проанализированы работы художников провинции Хэйлунцзян, сделан искусствоведческий анализ и демонстрация репрезентативных работ художников. В процессе исследования выявлено, что в реалистической живописи провинции Хэйлунцзян широко распространялись концепции и техники советского и западноевропейского реалистического искусства. Впоследствии они эффективно внедрялись в художественное образование в регионе. В работе был проанализирован процесс китаизации и этнизации реализма, детально изучено его развитие на каждом историческом этапе. В начальный период после основания КНР параллельно с процессом заимствования методов станковой живописи началось изучение художественного направления социалистического реализма. С 1949 по 1977 г. художники посвятили себя изображению пейзажей, индустриальных и сельских пейзажей, обычаев и быта северной жизни, социалистического строительства. Картины этого периода демонстрируют процесс формирования нового художественного языка провинции Хэйлунцзян. Оценена степень влияния советского реализма на становление реалистического стиля в художественной школе провинции Хэйлунцзян. В исследовании рассмотрены различные аспекты регионального характера станковой живописи в провинции Хэйлунцзян и новые тенденции развития реалистической живописи.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Яковлева С.А., Ян Цзин. Реалистическая живопись провинции Хэйлунцзян в художественной культуре Китая в период с 1949 по 1977 г. // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 281-292. DOI: 10.34670/AR.2024.12.51.034

**Ключевые слова**

Реалистические тенденции, провинция Хэйлунцзян, станковая живопись, соцреализм, художественная культура Китая.

**Введение**

Концепции российских реалистических школ – П.П. Чистякова и К.М. Максимова, приняты в качестве методологических источников большинством китайских художественных вузов. По мнению китайского искусствоведа Пань Яочана, изменения произошли в результате влияния социально-экономических факторов и в связи с открытостью китайской культуры в этот период [Пань Яочан, 2009, 6]. Исследование западноевропейской традиции в китайском искусстве наиболее интересно представлено в работе английского искусствоведа Майкла Салливана [Салливан, 2013, 32]. С разных точек зрения советско-китайские художественные отношения изучались такими учеными, как Л.И. Кузьменко, М. А. Неглинская, Т. А. Пострелова, К. И. Разумовский и др.

Фундаментальные исследования по истории и теории китайского искусства наиболее полно изложены в трудах Юй Дина, Шуй Тяньчжуна, Цзинь Шаньши, Лу Пэна и Сун Ючэна. Работа Лу Юйшуня «Краткое историческое исследование развития искусства в провинции Хэйлунцзян» [Лу Юйшунь, 2005, 254] представляет собой тщательное рассмотрение основных этапов становления живописи в провинции Хэйлунцзян и ее роли в развитии реалистической живописи в Китае.

Работа основана на традиционных методах исследования истории искусства. Историко-сравнительный подход позволяет осуществить анализ развития западной и восточной культур, определив отдельные явления и общие тенденции развития китайской живописи с 1949 по 1977 г. Особенности этого исторического периода исследуются, устанавливая характер определенного временного промежутка в истории реалистической живописи в провинции Хэйлунцзян [Пань Гункай, 2012, 20]. При рассмотрении работ художников Ван Сянпу, Лю Чжэньдуо, Ван Чэнъи, Ян Цзяо, Хань Цзиншэн, Чжоу Чжэн, Сунь Юньтай и др. биографический подход позволяет проследить эволюцию их творческого пути. Анализ произведений и сравнительно-стилистический подход дают возможность интерпретировать произведения художников провинции Хэйлунцзян в свете конкретных стилистических характеристик и национальной культуры. В работе анализируется широкий спектр картин реалистического направления провинции Хэйлунцзян в 1949-1977 гг.

Проблема развития современного искусства Китая является объектом научного интереса как российских, так и китайских ученых. Тенденции реализма как важный компонент достоверного изображения действительности в современном китайском искусстве особенно интересен исследователям. В первые дни основания Китайской Народной Республики провинция Хэйлунцзян становится ведущим регионом для школы русского искусства. Исходя из этого, анализ развития живописи провинции Хэйлунцзян, а также жизни и творчества художников региона имеет важное научное значение. С этой точки зрения представляется актуальным детальное изучение становления реализма в живописи художников провинции Хэйлунцзян, его общих законов развития с учетом китайской национальной специфики.

Процесс углубленного изучения и систематизации реалистической живописи региона входил в сферу постоянного внимания. В этой связи в соответствии с тенденциями в годы



основания Китайской Народной Республики феномен реализма всесторонне анализировался. Цель данного исследования – продемонстрировать ценный вклад художников провинции Хэйлунцзян в развитие китайского станкового искусства, тщательно исследовав историю формирования китайского реализма в контексте культурного диалога между Востоком и Западом.

Российское реалистическое искусство оказало большое влияние на китайских мастеров, работающих в станковой живописи в провинции Хэйлунцзян. Многие китайские и зарубежные ученые провели исследования аспектов развития китайского реалистического искусства в основном в контексте западноевропейской и русской традиций живописи. Теоретической основой исследования стали труды Ван Бомина [Ван Боминь, 2009], Люй Пэна [Люй Пэн, 2013], Цзоу Юэциня [Цзоу Юэцинь, 2002] и др., освещающие фундаментальные изменения в китайском искусстве в XX в., влияние российской и западноевропейской школ, становление реалистического метода. В исследованиях молодых китайских ученых Му Кэ [Му Кэ, 2019], Чэнь Чжэнвэй [Чэнь Чжэнвэй, 2016], Ван Фэя [Ван Фэй, 2008] и Цинь Сяофэна [Цинь Сяофэн, 2022] затронуты проблемы сохранения национальных традиций станковой живописи.

### **Формирование реалистических тенденций в станковой живописи в условиях образования Нового Китая**

С образованием в 1949 г. Нового Китая социальные условия кардинально изменились и китайское искусство ориентировалось на принципы советского социалистического реализма. Положение «искусство должно служить массе», пропагандируемое со времен Китайской Республики, становится еще более почитаемым в Новом Китае. Станковая реалистическая живопись в реалиях времени оказывается основным направлением в искусстве под влиянием речи Мао Цзэдуна на Яньаньском симпозиуме по литературе и искусству [Мао Цзэдун, 1953, 23]. Живопись в полной мере выполняет функцию служения государству и обществу, оказывая существенное влияние на развитие китайского искусства. К концу 1950-х гг. Мао Цзэдун предложил сочетать революционный реализм и революционный романтизм, требуя, чтобы художественное творчество «исходило из жизни». Концепция Мао Цзэдуна в области литературы и искусства включала в себя теорию реализма и стала основой политики Коммунистической партии Китая и государства. Она, несомненно, влияла на развитие литературы и искусства Китая в целом и провинции Хэйлунцзян в частности. В результате распространения в Китае идеологической теории марксистского взгляда на литературу и искусство, а также принятия программы социалистического реализма сформировалось новое направление в искусстве – китайский реализм [Чэнь Чи Юй, 2008, 4].

В первые годы основания Китайской Народной Республики развитие искусства в провинции Хэйлунцзян имело свои уникальные особенности. Работы мастеров в соответствии с принципом «Литература и искусство служат рабочим, крестьянам и солдатам», а также массовая художественная деятельность и творчество получили значительное развитие. Федерация литературных союзов провинции Хэйлунцзян провела ряд мероприятий, обучая искусству. Главная цель – подготовить мастеров художественно-политической пропаганды.

В 1950-х гг. русские художники-эмигранты, такие как Михаил Михайлович Лобанов и Алексей Степанович Степанов, подготовили первых мастеров станковой живописи в провинции Хэйлунцзян: Хань Цзиншэна, Гао Куня, Лю Чжицяна, Чжоу Чжэна и др. Работы этих художников написаны в ярко выраженном стиле соцреализма, именно он лег в основу развития

реалистической станковой живописи в провинции Хэйлунцзян [Дун Баочэнь, Ян Цзюньфэн, Сунь Чжиэ, 2013, 130]. Влияние советской культуры на искусство станковой живописи в провинции Хэйлунцзян колоссально, природа и люди, живущие в регионе, придали реалистической станковой живописи достоверность и уникальность. Некоторые художники следовали по намеченному пути китайского искусства и создали часть произведений на политико-пропагандистские сюжеты.

### **Реалистический художественный образ в творчестве художников провинции Хэйлунцзян**

Пейзажи и жанровая живопись художников региона демонстрируют уникальный стиль и технику. В течение длительного периода времени шли художественные поиски для изображения природных ландшафтов, провинциальной жизни художниками того времени, такими как Ши Пу, Ван Чэньи, Чжан Сяофэй, Ян Цзяо, Чжоу Чжэн, Хань Цзиншэн, Сунь Юньтай и другими. Станковая живопись в провинции Хэйлунцзян находилась тогда на стадии становления [Цзин Юнь, Ли Жэньи, 2003, 11].



**Рисунок 1 - Ши Пу. Строитель. Х., м. 92 × 73. 1956. Местонахождение неизвестно**

Одним из главных художников, внесших большой вклад в развитие станковой живописи в провинции Хэйлунцзян на раннем этапе, был Ши Пу (1927-2005). Все его произведения выдержаны в стиле реализма, отражают действительность и имеют социальную направленность. Он написал большое количество пейзажей Северного Китая, создал много эскизов и часто писал с натуры. В 1956 г. его картина «Строитель» (рис. 1) была отобрана для участия в первой Всекитайской выставке молодежного искусства, а также помещена на обложку шестого номера (1956 г.) журнала «Шиши Шоуцэ». В период 1958-1978 гг. Ши Пу создал множество жанровых картин, изображающих жизнь Северо-Восточного Китая, таких как «Победа над паводком» (рис. 2) и «Председатель Мао на Харбинском вагоностроительном заводе» (рис. 3). Эти произведения не только отразили дух эпохи, но и стали своеобразным историческим документом. Работы Ши Пу демонстрировались и получали высокие оценки на выставках в Харбине, в провинциях Хэйлунцзян, Цзилинь и Ляонин.



**Рисунок 2 - Ши Пу. Победа над паводком. Рисунок карандашом. 41×68. 1957.  
Художественный музей провинции Хэйлунцзян**



**Рисунок 3 - Ши Пу. Председатель Мао на Харбинском вагоностроительном заводе.  
Рисунок карандашом. 66 × 109. 1961. Художественный музей провинции Хэйлунцзян**

В мае 1956 г. Ван Чэнъи (р. 1930) отправился в провинцию Хэйлунцзян, чтобы набрать материал для своих картин. Он приехал на место пребывания Пекинского молодежного добровольческого отряда в провинции Хэйлунцзян для того, чтобы вникнуть в жизнь молодых добровольцев и зарисовать сцены из их жизни. Ван Чэнъи провел три месяца с молодыми добровольцами, занимающимися рекультивацией пустыни, и разделил с ними трудности жизни и быта. Осенью 1957 г. его картина «Письмо» (рис. 4) участвовала в выставке выпускных работ учебного курса масляной живописи и была включена в сборник работ. На картине изображена сцена из повседневной жизни добровольческой молодежной группы «Новый Китай» на ферме провинции Хэйлунцзян. Мастер запечатлел членов группы, позитивно настроенных на преодоление трудностей. Молодые люди демонстрируют веру в лучшее, теплые и романтические чувства.



**Рисунок 4 - Ван Чэньи. Письмо. Х., м. 143 × 248. 1957. Галерея Центральной академии изобразительных искусств**



**Рисунок 5 - Ян Цзяо. Крестьянский дом в деревне Юйцюань. Х., м. 33 × 45. 1960. Китайский музей изобразительных искусств**

Большинство работ мастера Ян Цзяо (1916-1998) были посвящены рабочим будням людей в провинции Хэйлунцзян того времени. Его работа «Крестьянский дом в деревне Юйцюань» (рис. 5) представлена в Китайской художественной галерее. На ней воспроизведен фермерский двор во время уборки осеннего урожая. Реалистично написана сельская сцена скудной гаммой цвета поздней осени.

Теоретиком искусства, педагогом и художником являлся Чжоу Чжэн (1915-2000). Он был директором Хэйлунцзянской ассоциации художников и заместителем председателя Харбинской

ассоциации художников. На картине «Мостик над рекой» (рис. 6) изображен лесной пейзаж. Под ясным небом в чистом ручье отражается красота золотой осени, вдалеке заняты своим делом рабочие. Мастер сочной – желтой, бирюзово-зеленой – палитрой передает уникальную красоту природы провинции Хэйлунцзян.



**Рисунок 6 - Чжоу Чжэн. Мостик над рекой. Х., м. 30 × 40. 1964. Местонахождение неизвестно**



**Рисунок 7 - Хань Цзиншэн. Пастбище. Х., м. 60 × 70. 1949. Галерея Харбинской фармацевтической корпорации**



**Рисунок 8 - Хань Цзиншэн. В любое время года весна. Х., м. 87 × 159. 1964. Галерея Харбинской фармацевтической корпорации**

Пионером живописи в провинции Хэйлунцзян и одним из представителей первого поколения художников в регионе стал Хань Цзиншэн (1912-1998). Художник в юности перенимал опыт и технику русских художников, в том числе известного художника Алексея Степановича Степанова. Картины маслом Хань Цзиншэна изображают пейзажи провинции Хэйлунцзян и полно отражают реальные стороны жизни. Используемые им цвета под влиянием импрессионистов и японских художников становились более насыщенными, что сделало его работы выразительными и привлекательными. Работа «Пастбище» (рис. 7) посвящена золотой осени. Художник в импрессионистической манере наложения света и цвета создает сельский пейзаж. Обилие красок делают цветовые слои выразительными и богатыми. В картине «В любое время года весна» (рис. 8) восхвалялось трудолюбие крестьян в пригородах Харбина. Хань Цзиншэн создал множество работ, в основном изображающих обширные территории провинции Хэйлунцзян. Он изучал тонкости социалистического реализма в Советском Союзе и воплощал в своих произведениях «драматизм, сюжетность и так называемую идейность», свойственные только художникам социалистического лагеря [Люй Пэн, 2013, 388].



**Рисунок 9 - Сунь Юньтай. Остров на реке. Х., м. 40,7 × 31,2. 1965. Галерея Харбинской фармацевтической корпорации**



**Рисунок 10 - Ли Бинь. Вступление в партию. Х., м. 80 × 160. 1970. Местонахождение неизвестно**

В Харбинской ассоциации художников с 1958 по 1985 г. работал Сунь Юньтай (1923-2005). В начале 1950-х гг. его обучал живописи русский художник Михаил Михайлович Лобанов. С природным ландшафтом Харбина, тихим и уютным сельским уголком, позволяет познакомиться картина «Остров на реке» (рис. 9).

В 1960-х гг. молодые городские художники-интеллектуалы отправились в сельскую местность на помощь в строительстве. Эта группа состояла из выдающихся художников своего времени. В нее входили Ли Бинь, Ли Цзымин, Чжао Яньчао, Ли Сяньяна, Лу Цзинжэня, Лю Гуанхая и др. В основе большинства картин этих мастеров лежат такие темы, как любовь к родине и преданность делу. Через два года после начала Культурной революции 17 миллионов человек отправились партиями в сельские районы для поддержки строительства. Полученный жизненный опыт этих художников стал главной темой их картин. Композиция Ли Биня (р.1949) «Вступление в партию» (рис. 10) показывает политический фон эпохи. Работы молодых художников демонстрируют патриотический дух и являются классическими по своей сюжетной линии, они оказали положительное влияние на развитие реализма в станковой живописи провинции Хэйлунцзян [Гао Лили, Линь Цзяньцзюнь, 2013, 95].

### **Заключение**

Провинция Хэйлунцзян является регионом – представителем реалистических тенденций в станковой живописи. В истории китайского живописного искусства она занимает важное место. Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы.

Во-первых, с точки зрения исторических событий и истории искусств, советские и российские художники непосредственно привнесли традиции реалистической школы в художественную культуру провинции Хэйлунцзян, что стало важным фактором при формировании этого направления в живописи.

Во-вторых, культурная революция нанесла очень серьезный ущерб художественному творчеству в большинстве районов Китая. Творчество художников, изображающих жизнь простых людей и сельские пейзажи, оказалось затронуто незначительно [Хэ Ин, 2022, 20] благодаря удаленности провинции Хэйлунцзян.

В-третьих, в провинции Хэйлунцзян проживало по сравнению с другими регионами Китая наибольшее количество русских художников, преподавательская деятельность которых оказала существенное влияние на стилистические методы художников. Советская реалистическая живопись и методы ее преподавания играют незаменимую позитивную роль в совершенствовании станковой живописи и высшего художественного образования в провинции Хэйлунцзян.

В начальный период после основания КНР параллельно с процессом заимствования методов станковой живописи началось изучение художественного направления социалистического реализма. С 1949 по 1977 г. художники посвятили себя изображению пейзажей, индустриальных и сельских пейзажей, обычаев и быта северной жизни, социалистического строительства. Картины этого периода демонстрируют процесс формирования нового художественного языка провинции Хэйлунцзян.

## Библиография

1. Ван Боинь. История китайской живописи. Пекин: Издательство культуры и искусства, 2009. 579 с.
2. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: автореф. дис. ... канд. иск. наук. М., 2008. 24 с.
3. Гао Лили, Линь Цзяньцзюнь. Краткий анализ характеристик и типов творчества масляной живописи Чжицин в провинции Хэйлунцзян // Литературный обзор. 2013. № 5. С. 95-99.
4. Дун Баочэнь, Ян Цзюньфэн, Сунь Чжиэ. Характеристика и текущее состояние Хэйлунцзянской масляной живописи // Художественное образование. 2013. № 11. С. 129-130.
5. Лу Юйшунь. Краткое историческое исследование развития искусства в провинции Хэйлунцзян. Харбин: Хэйлунцзянское народное издательство, 2005. 422 с.
6. Люй Пэн. История китайского искусства XX века. Пекин: Синьсин, 2013. 1242 с.
7. Мао Цэдун. Выступление на Совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани. Пекин: Жэньминь, 1953. 39 с.
8. Му Кэ. Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2019. 26 с.
9. Пан Гункай. Путь к современному китайскому искусству. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2012. 624 с.
10. Пань Яочан. История современного китайского искусства. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2009. 355 с.
11. Салливан М. Китайское искусство и художники XX века. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2013. 610 с.
12. Хэ Ин. Истинное происхождение – Тридцатилетняя гравюра «Бе Да Хуан» (1958-1988 гг.) // Искусствоведение. 2022. № 8. С. 20-23.
13. Цзин Юнь, Ли Жэньи. Создание черноземного искусства в духе эпохи истины, добра и красоты – Протокол «Хэйлунцзянского симпозиума по развитию изобразительного искусства в новом веке» // Изобразительное искусство. 2003. № 12. С. 8-23.
14. Цзоу Юэцинь. История изобразительного искусства Нового Китая 1949-2000 гг. Чанша: Хунаньское искусство, 2002. 337 с.
15. Цинь Сяофэн. Российско-китайская межкультурная коммуникация в художественной жизни и творчестве китайских художников реалистической школы конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. иск. Краснодар, 2022. 25 с.
16. Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века: автореф. дис. ...канд. иск. СПб., 2016. 25 с.
17. Чэнь Чи Юй. Новые традиции китайского реалистического изобразительного искусства XX века и их влияние // Журнал Хубэйской академии изящных искусств. 2008. № 2. С. 4-8.



---

## Realistic painting of Heilongjiang Province in the Chinese art culture from 1949 to 1977

**Svetlana A. Yakovleva**

PhD in Art Criticism,  
Associate Professor at the Department of Social Sciences and History of Arts,  
Siberian State Academy of Arts,  
660049, 22, Lenina str., Krasnoyarsk, Russian Federation;  
e-mail: masdisf555@mail.ru

**Yang Jing**

Professor,  
Head of Painting Department,  
Institute of Fine Arts and Art Design of Qiqihar University;  
Postgraduate,  
Siberian State Academy of Arts,  
660049, 22, Lenina str., Krasnoyarsk, Russian Federation;  
e-mail: yangjing1978@mail.ru

### Abstract

The article analyzes Chinese realistic painting in Heilongjiang Province from 1949 to 1977. This study examines the formation of realism, analyzes in detail the works of artists in Heilongjiang Province, makes an art historical analysis and displays representative works of artists. The process of research revealed wide dissemination of the concepts and techniques of Soviet and Western European realistic art into the realistic painting of Heilongjiang province. It resulted in their effective introducing into art education in the region. The work analyzes the process of sinicization and ethnicization of realism, and studies its development in detail at each historical stage. In the initial period after the founding of the People's Republic of China, in parallel with the process of borrowing easel painting methods, the study of the artistic direction of socialist realism began. From 1949 to 1977, artists devoted themselves to depicting landscapes, industrial and rural landscapes, customs and way of life of northern life, and socialist construction. Paintings from this period demonstrate the process of formation of a new artistic language in Heilongjiang Province. It also assesses the degree of influence of Soviet realism on the formation of the realistic style in the art school of Heilongjiang Province. The study examines various aspects of the regional nature in easel painting in Heilongjiang Province and new development trends in realistic painting.

### For citation

Yakovleva S.A., Yang Jing (2024) Realisticheskaya zhivopis' provintsii Kheiluntszyan v khudozhestvennoi kul'ture Kitaya v period s 1949 po 1977 g. [Realistic painting of Heilongjiang Province in the Chinese art culture from 1949 to 1977]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 281-292. DOI: 10.34670/AR.2024.12.51.034

## Keywords

Realistic trends, Heilongjiang province, easel painting, socialist realism, Chinese art culture.

## References

1. Chen Chi Yu (2008) New traditions of Chinese realistic fine art of the 20th century and their influence. *Journal of the Hubei Academy of Fine Arts*, 2, pp. 4-8.
2. Chen Zhengwei (2016) *Kitaiskaya realisticheskaya zhivopis' XX veka. Doct. Dis.* [Chinese realistic painting of the 20th century. Doct. Dis.]. St. Petersburg.
3. Dong Baochen, Yang Junfeng, Sun Zhie (2013) Characteristics and current state of Heilongjiang oil painting. *Art education*, 11, pp. 129-130.
4. Gao Lili, Lin Jianqun (2013) A brief analysis of the characteristics and types of creativity of Zhiqing oil painting in Heilongjiang Province. *Literary review*, 5, pp. 95-99.
5. He Ying (2022) True origin – Thirty-year engraving “Be Da Huang” (1958-1988). *Art history*, 8, pp. 20-23.
6. Jing Yun, Li Zhenyi (2003) Creation of black earth art in the spirit of the era of truth, goodness and beauty – Protocol of the “Heilongjiang Symposium on the Development of Fine Arts in the New Century”. *Fine Arts*, 12, pp. 8-23.
7. Lu Peng (2013) *History of Chinese art of the 20th century*. Beijing: Xinxing.
8. Lu Yushun (2005) *A brief historical study of the development of art in Heilongjiang Province*. Harbin: Heilongjiang People's Publishing House.
9. Mao Zedong (1953) *Speech at the Meeting on Literature and Art in Yan'an*. Beijing: Renming.
10. Mu Ke. (2019) *Problemy stanovleniya i razvitiya stankovoi zhivopisi v kitaiskom iskusstve XX veka. Doct. Dis.* [Problems of the formation and development of easel painting in Chinese art of the twentieth century. Doct. Dis.]. Moscow.
11. Pan Gunkai (2012) *The Path to Contemporary Chinese Art*. Beijing: Peking University Press.
12. Pan Yaochang (2009) *History of modern Chinese art*. Beijing: Peking University Press.
13. Qin Xiaofeng (2022) *Rossiisko-kitaiskaya mezhkul'turnaya kommunikatsiya v khudozhestvennoi zhizni i tvorchestve kitaiskikh khudozhnikov realisticheskoi shkoly kontsa XX – early XXI century. Doct. Dis.* [Russian-Chinese intercultural communication in the artistic life and work of Chinese artists of the realistic school of the late 20th – early 21st centuries. Doct. Dis.]. Krasnodar.
14. Sullivan M. (2013) *Chinese art and artists of the twentieth century*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House.
15. Wang Bomín (2009) *History of Chinese painting*. Beijing: Culture and Art Publishing House.
16. Wang Fei (2008) *Sovremennoe iskusstvo Kitaya v kontekste mirovogo khudozhestvennogo protsessa. Doct. Dis.* [Contemporary art of China in the context of the world artistic process. Doct. Dis.]. Moscow.
17. Zou Yuejin (2002) *History of the fine arts of New China 1949-2000*. Changsha: Hunan Art.

УДК 7.036.1

DOI: 10.34670/AR.2024.91.69.035

## **Пейзажная живопись в творчестве уральских художников конца 1950-х – 1960-х гг.**

**Монахова Анна Сергеевна**

Аспирант,  
Уральский государственный архитектурно-художественный университет,  
620000, Российская Федерация, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23;  
e-mail: monahova\_a\_s@mail.ru

**Кинёва Лариса Анатольевна**

Кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры культурологии и дизайна,  
Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина,  
620062, Российская Федерация, Екатеринбург, ул. Мира, 19;  
e-mail: Lar2169@yandex.ru

### **Аннотация**

Объектом исследования является пейзажная живопись Урала. Предмет исследования – творчество уральских мастеров периода «оттепели», работающих в жанре пейзажа. Целью данной статьи является изучение влияния «сурового стиля» на уральскую пейзажную живопись. В статье подробно рассматривается влияние «сурового стиля» на творчество уральских художников-пейзажистов периода «оттепели». В 1960-е гг. искусство Урала заявляет о себе на всесоюзном уровне, когда целое поколение молодых художников создают произведения, признанные классикой советского изобразительного искусства. Определено, что в творчестве художников Урала «суровый стиль» способствовал развитию художественно-пластического языка, живописной системы пейзажа, позволил обрести собственный лирико-поэтический взгляд на природу. Рассматривается обращение уральских художников-пейзажистов к традициям богатого русского художественного наследия и открывшегося зарубежного искусства в этот период. У уральских художников-шестидесятников можно отметить схожесть и общность идейно-концептуальных позиций, стремление переосмыслить поэтику русского пейзажа, достичь философского обобщения, где воплощается мысль о вечной красоте природы и величии героического подвига советского человека. Изучение творчества уральских художников Е.И. Гудина, А.Ф. Бурака, Н.Г. Засыпкина, Е.Н. Мосина, Н.Г. Чеснокова, несомненно, поможет глубже определить общие и уникальные черты художественной жизни эпохи «оттепели». Предполагается, что систематизация и тщательный анализ особенностей уральского пейзажа (на основе исследования творчества отдельных его представителей) поспособствуют выявлению роли и места региональных школ в художественно-историческом развитии русской живописи второй половины XX века.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Монахова А.С., Кинёва Л.А. Пейзажная живопись в творчестве уральских художников конца 1950-х – 1960-х гг. // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 293-304. DOI: 10.34670/AR.2024.91.69.035

**Ключевые слова**

Уральский пейзаж, «суровый стиль», советское искусство, художники-пейзажисты Е.И. Гудин, А.Ф. Бурак, Н.Г. Засыпкин, Е.Н. Мосин, Н.Г. Чесноков.

**Введение**

Рассматривая творчество уральских художников-пейзажистов периода конца 1950-х-1960-х годов, нужно отметить, что оно, являясь частью многоликого советского пейзажа, развивалось в различных направлениях: пейзаж «сурового стиля», пейзаж соцреализма и пейзаж «русского импрессионизма». Советский пейзаж «сурового стиля» (1953-1964), как явление яркое и своеобразное, оказал огромное влияние на черты индивидуальной авторской манеры художников и в то же время становится пространством для интереснейших творческих диалогов.

Напряжённый ритм трудовой деятельности, преобразования советского человека у художников «сурового стиля» чаще всего изображались через жанровую картину. С конца 1950-х годов в период «оттепели» усиливается интерес к жанру пейзажа: «Художники остались те же, но склонялись они теперь заметно к другим жанрам. Портрет, еще более пейзаж привлекают отныне основное внимание. В это время ни один жанр не получает такого развития ...как пейзаж» [Кандыба, 1990, 28].

Желание воспроизвести панораму обновляющейся земли, героический труд советского народа – возрождение городов, поднятие целины, освоение Севера вдохновляли художников на создание эпической картины. Пейзаж стал их активной составляющей, подчеркивал глубокий философский смысл произведений «с их суровой сдержанностью чувств, ярко выраженной демократичностью, своеобразной романтикой» [Акимова, 1959, 9]. Это отразилось и в названиях работ: «Тюменский север», «Весна в Пеленгичах», «На Таймыре» и др. Будучи поначалу знаком сопровождающих обстоятельств в искусстве «сурового стиля», пейзаж постепенно обретает самостоятельный характер, достигая той философской глубины, с которой раскрываются черты духовной жизни советского человека. «Задачей советских пейзажистов является создание тематических картин-пейзажей, передающих отношение к природе советского человека и показывающих те изменения, которые внес в облик русской природы социалистический труд», – писал о советской живописи в 1950-м году Б.М. Никифоров [Никифоров, 1950, 203].

Изменения, происходившие в культурной художественной жизни страны, коснулись не только центральной России, но и вызвали бурное развитие региональных и национальных художественных школ. Наряду с московскими мастерами, новаторскими поисками занимались художники Урала. Период 1960-х гг. в истории советского искусства, получивший название живописи «сурового стиля», «стал тем временем, когда искусство Урала как никогда громко заявило о себе на всесоюзном уровне, когда в творческую жизнь вступило целое поколение выдающихся художников-уральцев и были созданы знаковые произведения, признанные классикой советского изобразительного искусства» [Мурзин, Мурзина, 2022].

Тематика картин художников региональных школ Урала и Сибири была аналогичной столичным, это темы труда, взаимодействия природы и человека в ее глубоком философском понимании, но важной составляющей становится отображение национальных природных и социокультурных образов региона. Богатая и разнообразная природа Урала, Сибири, Дальнего Востока для мастеров «сурового стиля» стала своего рода «Меккой», с ее величественными пейзажами и звучными цветовыми контрастами, которая подарила неисчерпаемые возможности для расширения образно-пластического языка.

Через взаимопроникновение национальных и региональных художественных культур в советском пространстве происходило создание общего художественного поля, разнообразившее живописное искусство страны в целом. Анализируя произведения пейзажистов этого периода, М.П. Сокольников пишет: «Творчество местных художников обогащает советское изобразительное искусство, помогая раскрывать неповторимое своеобразие жизни человека и природы отдаленных уголков нашей Родины» [Сокольников, 1964, 53].

**Актуальность исследования** обусловлена постоянно растущим интересом к искусству советского периода, в целом, к уральской школе живописи, в частности к творчеству мастеров региона. Неслучайно ряд произведений уральских художников, созданных именно в этот период, получают всесоюзную известность, становятся явлениям, представляющим «суровый стиль» в советском искусстве. Актуализация творчества уральских художников и введение в научный оборот материалов их творчества, несомненно, поможет глубже выявить общие и уникальные черты художественной жизни эпохи «оттепели» и раскрыть особенности её развития.

**Цель данной статьи** – рассмотреть особенности развития советской уральской пейзажной живописи периода «оттепели» на основе творчества ярких представителей этой школы.

Новизна исследования заключается в систематизации и глубине изучения эволюции уральского пейзажа (на основе исследования творчества отдельных его представителей), что поспособствует выявлению роли и места региональных школ в художественно-историческом развитии русской живописи второй половины XX века.

Теоретическая основа исследования: для изучения творчества художников-пейзажистов уральского региона, использовались исторический, типологический и метод искусствоведческого стилистического анализа. Источниками исследования стали общие труды отечественных учёных, рассматривающих «суровый стиль» как явление в советском искусстве, корни которого лежат в традициях социалистического реализма: А.А. Каменский, Т.А. Круглова, А.В. Манин и др.; вопросами восприятия художниками «сурового стиля» опыта наследия русского авангарда и связи с мастерами прошлого занимались А.И. Морозов, А.А. Бобриков, К.В. Карпова; анализу уральской живописи этого периода посвящены работы Б.В. Павловского, С.П. Яркова, И.Я. Мурзиной и А.Э. Мурзина. В ходе работы использованы материалы из личного архива художника Е.И. Гудина, статьи, опубликованные свердловскими искусствоведами об уральских художниках-пейзажистах: О.П. Вороновой (1976), Н. Горбачёвой (1979), В. Копыловой (1975), О.А. Уроженко (1987), М.С. Косенковой (2022) и др.

## Основная часть

Творчество уральских художников-пейзажистов периода 1960-х годов, являясь частью многообразного советского пейзажа, несёт в себе неотъемлемые черты самобытной авторской манеры, и в то же время прокладывает связи между предшествующими поколениями и

современным ему отечественным искусством XX века [Морозов, 1989].

В 1960-е годы почти все уральские пейзажисты находятся под воздействием «сурового стиля». Благодаря гибкости мышления мастера сумели трансформировать и органично соединить в своём творчестве традиции и приёмы разных художественных направлений: ориентацию на мастеров 1930-х гг. и их последователей (Е.И. Гудин, Н.Г. Чесноков, Е.Н. Мосин), социалистический реализм (А.Ф. Бурак, Г.П. Гаев, И.Н. Нестеров и др.), «русский импрессионизм» (Н.Г. Засыпкин, А.А. Заусаев, Б.В. Волков др.).

Одна из особенностей советского искусства «сурового стиля» заключается в его многоликости и стилевой многогранности [Косенкова, 2022]. К.В. Карпова говорит о своеобразном восприятии художниками «приемов постимпрессионизма, наследия русского авангарда, искания советских живописцев 1920-1930-х годов, а также искусства Проторенессанса и Древней Руси» [Карпова, 2015, 8].

Поиск новых выразительных средств в жанре пейзажа развивался художниками-шестидесятниками через синтез достижений отечественного искусства 1920-1930-х гг., а также опыт русских авангардистов. Характерными особенностями этих тенденций является усиленное субъективное восприятие, большая условность в трактовке пластических и фигуративных решений, иная ритмическая структура, новые колористические приемы и большая творческая свобода в целом. Авторское мировосприятие представителей «сурового стиля» органично сочетало в себе элементы экспрессивного начала и советский романтизм. И. Акимова даёт такую характеристику новаторским движениям в искусстве того времени: «Это традиции живые, переосмысленные, претворенные в новый сплав современности и опыта прошлого, связанные с закономерностями развития всего советского искусства, с более глубоким и разносторонним восприятием действительности» [Акимова, 1959, 6]. Пейзаж «сурового стиля» стремился не только раскрыть в живописных образах величие природы, преобразованной современником, но и являлся философским отражением мира личности автора [Ягодковская, 1962]. Природа стала восприниматься художниками как целый мир, некий микрокосм. «В целом искусство стало серьезней и глубже, богаче индивидуальным выражением», – пишет в своей статье А.Т. Ягодковская [там же, 14].

Е.И. Гудин (1921-1991) – Народный художник РСФСР, один из мастеров «сурового стиля», представитель уральской школы живописи, для которого пейзаж становится главным направлением в творчестве. Его пейзажи-картины являются обобщенным образом природы, представляют философское отражение мировоззрения автора и глубокие личные переживания художника. Посредством пейзажа мастер раскрывает свой взгляд на взаимоотношения человека и природы, ставшие одной из важнейших тем его живописи. Поиски собственного стиля, своей темы, художественной манеры у Е.И. Гудина совпали с поисками новых путей в живописи России конца 1950-х-1960-х годов. В большей степени пластически-живописный язык пейзажиста оформляется после поездок на Северный, Приполярный Урал и Заполярный круг (рис. 1).

Стилистические находки и приемы, сформировавшие его индивидуальную манеру, письма можно определить как внутреннюю напряженность при внешней статичности изображения, активно работающий передний план, сдержанную, аскетичную цветовую гамму, крупный мазок, свободный и энергичный. Новым стало уменьшение лирического начала, лаконичность композиции до значения символа, монументальность живописного образа («Горы весной» (1964), «Саяны» (1965), «Чукотское побережье» (1978) и др.). «Каждая природа требует своего подхода, изучения языка. Перед природой познания бессильны, ты разоружен перед этой

природой. Это могущество ее не передать. Нужны новые искания, чтобы передать ее величие», – писал художник в своём дневнике [личный архив А.С. Монаховой]. Напряженная внутренняя работа автора, глубокое переосмысление поэтики русского пейзажа в пору зрелости достигли стадии эпического обобщения, воплощая мысль о вечной красоте природы и величии человеческого существования. «Художника Гудина вдохновляет красота земли Отечества, и в своей любви к ней он выражает частицу общенародной любви. Именно это и было сущностью русской реалистической пейзажной живописи», – отмечает Б. В. Павловский [Павловский, 1974, 27].



**Рисунок 1 – Е.И. Гудин, «Кедры», 1967 г., картон, масло, 50,5 x 29,5 см.**

Обращение к «суровому стилю» заслуженного уральского художника РСФСР, окончившего Ленинградский государственный художественный институт имени И. Е. Репина, Н.Г. Чеснокова (1915-2004) произошло после глубокого изучения творчества Т. Салахова, Н. Андропова, П. Никонова, братьев А. и П. Смолиных и их предшественников. Это видно по работам, которые появились после творческих поездок на Северный Урал: «Горы» (1960), «Урал Приполярный» (1963), «Пеленгичи» (1963), «Гроза уходит» (1964), «Каменный океан» (1964). Их отличают качества, присущие «суровым», – это продуманность композиционно-пластического решения, монументальная образность натуральных мотивов, выразительность колористического звучания, пастозное письмо, тонкость рисунка. Авторской интерпретацией является изображение пейзажей без глубинной перспективы, с активным введением в живопись графических элементов. Поездки на Северный Урал и «увлечение» «суровым стилем» помогли мастеру найти новые выразительные средства живописи, художественные приемы, дали стимул для нового витка творческого развития художника. Северная природа в работах Н.Г. Чеснокова проявилась с особой эмоциональной интонацией, поэтичностью, суровой романтикой, сочетающейся с лирическими мотивами. Монументальный образ гор, исполненный внутреннего динамизма, показан мастером масштабно, торжественно, что позволило художнику передать особое внутренне состояние природы сурового края. «Не только из точной наблюдательности, но и из широкого обобщения, взискательного и вдумчивого отбора рождается в пейзажах Чеснокова образ Урала», – пишет, анализируя творчество художника,

московский искусствовед О. Воронова [Воронова, 1979] (рис. 2)



**Рисунок 2 – Н.Г. Чесноков, «Урал приполярный», 1963 г. Холст, масло. 138 x 144 см.**

Особое отношение автора к первозданной природе Полярного Урала прослеживается в пейзажах другого мастера, который всю свою жизнь жил и работал в Свердловске, – Заслуженного художника РСФСР М.Е. Мосина (1923-1992). Любовь к родному краю, поиск «своего уральского мотива», впечатления от многочисленных путешествий по всему Уральскому Хребту рождали пейзажи лирического характера, насыщенные не только богатейшей цветовой палитрой, но и отражающие мысли художника об уголках ранимой природы, не тронутой еще человеком («Урал» (1956)). Произведения Е.Н. Мосина обладают особым настроением, передающими личные переживания художника, внутренний замысел которых раскрывается через тонкую тональную нюансировку. Живописную манеру художника отличает плотный, пастозный мазок, выявляющий форму, который придает особую материальность изображению, усиливает четкость произведений. Большинство написанных на пленэре этюдов, с видами родной земли, с ее холмами, покрытыми вековыми соснами и кедрами, неприступными горами и кристально-чистыми озерами, позднее дорабатываются автором в мастерской, придавая работе законченный вид [Мосин, Евгений: живопись, 1984] (рис. 3).

В его работах проявились такие особенности «сурового стиля», как живописное мастерство, глубина содержания с четко выраженной позицией автора, художественное обобщение форм и, отсутствие репортажной передачи мотива [Косенкова, 2022].

Мир, запечатленный в полотнах Е. Н. Мосина, суровой, почти не тронутой человеком природы, предстает перед зрителем пейзажем-настроением, в котором художник раскрывает удивительные сюжеты натуральных мотивов Урала. В этом нам видится продолжение традиций левитановского пейзажа, развиваемого на Урале Л. В. Туржанским во второй половине XIX в.

«Суровый стиль», господствующий в этот период, базировался на методе социалистического реализма, доминировавшего в искусстве с 1930-х гг., который являлся для него незыблемой основой [Морозов, 1989]. «В послевоенные годы основное внимание



коллектива свердловских живописцев было направлено на сохранение традиций станковой картины, которая переживает в советском искусстве свое новое рождение, приобретая необычайное разнообразие содержания и богатство художественных форм», – отмечают в своём фундаментальном труде Б.В. Павловский и С. П. Ярков, исследуя искусство на Урале [Павловский, Ярков, www, 94].



**Рисунок 3 – Е. Н. Мосин, «Старый уральский завод», 1984 г. Холст, масло (из фонда Краснокамской картинной галереи им. И.И. Морозова)**

В лучших традициях русской соцреалистической живописи работал один из известных уральских художников второй половины XX века, заслуженный художник РСФСР, профессор А.Ф. Бурак (1921-1997). Точная проработанность произведения, предельное внимание к каждой мелочи и при этом умение увидеть общую картину – характерные черты художника.

Пейзажи А.Ф. Бурака тематически и сюжетно разнообразны: это широкая панорама ещё не освоенного Урала («Уральский мотив», 1951), изображение лирических и интимных уголков природы («Тишина», 1956), пейзажи уральских деревень («Огни уральского колхоза», 1955) или масштабные индустриальные виды. Их отличает сюжетная повествовательность, картинность построения. Влияние «сурового стиля» периода «оттепели» прослеживается через использование художественных приёмов в работах мастера. В пейзаже «На Шабровском тальковом руднике» А.Ф. Бурак передаёт лирически, в соответствии с традициями уральской художественной школы, величественную природу, грандиозность человеческих преобразований (рис. 4). Использует композиционное построение, заимствуя у представителей «сурового стиля», точку зрения выше линии горизонта, взгляд на разработку карьера как будто с возвышения или с «птичьего полёта».

В 1950-1960-е гг. художник создаёт целые серии эпических, лирических и индустриальных пейзажей. «Певцом Урала» называют А.Ф. Бурака за его оригинальные полотна, полные неповторимой прелести и величественной поэзии красоты уральского края [Урал... Урал...

Александр Бурак. Живопись, 2003].

В период «оттепели» в поле зрения отечественных художников появляется значительное количество произведений искусства зарубежных стран. Знакомство с альбомами и монографиями, музейными собраниями, посещение выставок западноевропейского искусства позволило соприкоснуться с произведениями западных мастеров [Карпова, 2015]. Безусловно, это имело огромное значение для формирования эстетического выбора и художественных направлений молодого поколения живописцев. Многие из системы импрессионистической и постимпрессионистической живописи почерпнули представители уральской школы. Н.С. Джуманиязова в своем исследовании «Генезис русского импрессионизма» пишет: «Для русского искусства импрессионизм оказался открытой во времени и пространстве системой, значение и ценность которой еще не исчерпаны» [Джуманиязова, 2007, 147].



**Рисунок 4 – А.Ф. Бурак, «На Шабровском тальковом руднике», середина XX в., 55,0 x 68,0 см (из фонда Историко-этнографического музея г. Ирбита)**

В этом ключе интересно рассмотреть направление творческих исканий Н.Г. Засыпкина (1921-1989), талантливого художника, графика, пейзажиста, закончившего Свердловское художественное училище им. Шадра, работающего в рамках «русского импрессионизма». Художник использует многослойное письмо, лессировочную технику, создавая сложные, мерцающие переходы цвета, что очень «похоже на игру драгоценных камней – рубинов, изумрудов» [Уроженко, 1987]. В работах «Лесная сказка» (1969), «Птицы над рекой» (1978), «Берёзовая роща» (1989) импрессионизм угадывается в тонкослойной фактуре письма, свободной вибрации мазка, как бы случайно кадрированном пространстве с фрагментарно изображенными предметами и большим вниманием к деталям. «Суровый стиль» вносит в импрессионистическую канву глубину содержания, поднимая несложный сюжет до уровня символического и философского звучания. Новаторство мастера было отмечено Н.И. Никоновым во вступительной статье к каталогу 1973 г.: «Его пейзажи новы и необычны по своему решению, его натюрморты с трудом обозначаются привычным термином. Прежде всего это картины с богатым внутренним сюжетом...» [Засыпкин, 1973, 5].

Одним из любимых мотивов художника является образ сказочного леса. В работе «Лесная

сказка» (1969) Н.Г. Засыпкин изображает могучий пенёк с порослью ярких молодых грибов) (рис. 5).



**Рисунок 5 – Засыпкин Н.Г., «Лесная сказка», 1969. Холст, масло**

Малоприметный натурный мотив, получивший романтико-идиллическое звучание, написан в тонко выдержанных тональных соотношениях и подчеркивает глубину отражающую весь символизм многомерности жизненного бытия: «Глядя на них вновь и вновь удивляешься умению художника передать зрителю то тайное, постоянно живущее в природе, в ее пнях, бабочках, паутинах, сучьях деревьев, во всех переходах света и тьмы, в еловой глубине и сиянии осеннего дня» [Засыпкин, 1973, 6]. В произведениях мастера запечатлена природная уральская сказочность в сочетании с особым философским восприятием жизни автора.

### **Заключение**

«Суровый стиль» для художников-пейзажистов Урала определял характер произведений, диктовал главные темы в творчестве и поиск индивидуального живописного языка. В искусстве представителей периода «оттепели» прослеживаются искания и увлечения изобразительными традициями разных эпох, которые в процессе переосмысления уральские пейзажисты наполняли новым актуальным содержанием. Работая в собственной индивидуально-живописной манере, каждый художник воспевал «свой неповторимый Урал». На основе общих тенденций «сурового стиля», главенствующего в этот период, оформилось единство идейно-концептуальных позиций живописцев, стремление не просто показать природу Уральского края, но разглядеть «Лицо Времени» в повседневности. И здесь уместны слова А.А. Каменского, применимые для уральских пейзажистов «сурового стиля»: они «сумели достичь подлинного духовного богатства в своих работах, во многом изменив художественную систему композиций, их поэтику и пластические приемы» [Каменский, 1989, 13].

### **Библиография**

1. Акимова А. Молодежь в искусстве // Творчество. 1959. № 1. С. 5-9.

2. Бобриков А.А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. 2003. № 51-52. С. 29-33.
3. Воронова О.Л. Советская живопись // Художник. 1979. № 11. URL: <https://sovjiv.ru/news/1190/?ysclid=slnzb60x9h713237930> (дата обращения: 04.12.2023).
4. Гудин Евгений: каталог персональной выставки / [вступ. ст. В. Копыловой]. М.: Советский художник, 1975.
5. Джуманиязова Н.С. Генезис русского импрессионизма: дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 174 с.
6. Засыпкин Н.Г. Каталог живописи и графики [вступ. ст. Н.И. Никонов]. Свердловск, 1973. 8 с..
7. Каменский А.А. Реальность метафоры // Творчество. 1969. № 8. С. 13-15.
8. Каменский А.А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. 344 с.
9. Кандыба В.И. Художники приморья. Л.: Художник РСФСР, 1990. 125 с.
10. Карпова К.В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления // Вестник славянских культур. 2015. № 2 (36). С. 195-207.
11. Косенкова М.С. Уральские мастера пейзажной живописи второй половины XX века. Евгений Мосин. // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. № 3 (12). С. 122-129.
12. Круглова Т.А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного ун-та, 2005. 384 с.
13. Морозов А.И. Поколения молодых. Живопись художников 1960-1980-х годов. М.: Советский Художник, 1989. 256 с.
14. Морозов А.И. Шестидесятые как наследие // Русское искусство. 2008. № 3. С.11-21.
15. Мосин, Евгений: живопись / каталог выставки [вступ. ст. В. Булавина]. Свердловск, 1984. 8 с.
16. Мурзин А.Э., Мурзина И.Я. «Суровый стиль» Урала: к вопросу о советском мифе в изобразительном искусстве 1960-х годов // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2022. № 1. С. 72-78.
17. Никифоров Б.М. Вопросы художественного наследия советской живописи. // Сборник статей Вопросы теории советского изобразительного искусства. 1950. С. 187-209.
18. Павловский Б.В. Евгений Гудин. Л.: Художник РСФСР, 1974. 30 с.
19. Павловский Б.В., Ярков С.П. Из истории изобразительного искусства Среднего Урала (1930–1960-е гг.). URL: [https://elar.ufu.ru/bitstream/10995/93845/1/hku\\_1985\\_011.pdf](https://elar.ufu.ru/bitstream/10995/93845/1/hku_1985_011.pdf) (дата обращения 24.12.2023).
20. Сокольников М.П. Советское искусство. М.: Советский художник, 1964.
21. Урал... Урал... Александр Бурак. Живопись. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. 208 с.
22. Уроженко О.А. Ступени красоты // Уральский следопыт. 1987. № 5. С. 31-32.
23. Ягодовская А. Творчество пейзажистов // Искусство. 1962. № 2. С. 13-19.

## Landscape painting in the works of Ural artists of the late 1950s – 1960s

**Anna S. Monakhova**

Postgraduate Student,  
Ural Federal University  
named after the first President of Russia B.N. Yeltsin,  
620062, 19 Mira str., Ekaterinburg, Russian Federation;  
e-mail: monakhova\_a\_s@mail.ru

**Larisa A. Kineva**

PhD in Art Criticism,  
Associate Professor of the Department of cultural studies and design,  
Ural Federal University  
named after the first President of Russia B.N. Yeltsin,  
620062, 19 Mira str., Ekaterinburg, Russian Federation;  
e-mail: Lar2169@yandex.ru

## Abstract

The object of the study is landscape painting of the Urals. The subject of the study is the work of Ural masters of the “Thaw” period, working in the genre of landscape. The purpose of this article is to study the influence of the “severe style” on Ural landscape painting. The article examines in detail the influence of the “severe style” on the work of Ural landscape artists of the “Thaw” period. In the 1960s the art of the Urals declares itself at the all-Union level, when a whole generation of young artists create works recognized as classics of Soviet fine art. It has been determined that in the work of the artists of the Urals, the “severe style” contributed to the development of an artistic and plastic language, a pictorial landscape system, and allowed them to gain their own lyrical and poetic view of nature. The appeal of Ural landscape artists to the traditions of the rich Russian artistic heritage and the newly discovered foreign art during this period is considered. Among the Ural artists of the sixties, one can note the similarity and commonality of ideological and conceptual positions, the desire to rethink the poetics of the Russian landscape, to achieve a philosophical generalization, which embodies the idea of the eternal beauty of nature and the greatness of the heroic feat of the Soviet man. Studying the creativity of the Ural artists E.I. Gudín, A.F. Burak, N.G. Zasyapkina, E.N. Mosin, N.G. Chesnokova will undoubtedly help to identify the common and unique features of the artistic life of the “Thaw” era. It is assumed that the systematization and thorough analysis of the features of the Ural landscape (based on a study of the creativity of its individual representatives) will help to identify the role and place of regional schools in the artistic and historical development of Russian painting in the second half of the twentieth century.

## For citation

Monakhova A.S., Kineva L.A. (2024) Peizazhnaya zhivopis' v tvorchestve ural'skikh khudozhnikov kontsa 1950-kh – 1960-kh. gg. [Landscape painting in the works of Ural artists of the late 1950s – 1960s]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 293-304. DOI: 10.34670/AR.2024.91.69.035

## Keywords

Ural landscape, “severe style”, Soviet art, landscape artists E.I. Gudín, A.F. Burak, N.G. Zasyapkin, E.N. Mosin, N.G. Chesnokov.

## References

1. Akimova A. (1959) Molodezh' v iskusstve [Youth in art]. *Tvorchestvo* [Creativity], 1, pp. 5-9.
2. Bobrikov A.A. (2003) Surovyi stil': mobilizatsiya i kul'turnaya revolyutsiya [Severe style: mobilization and cultural revolution]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Art magazine], 51-52, pp. 29-33.
3. Dzhumaniyazova N.S. (2007) *Genezis russkogo impresionizma. Dokt. Diss.* [Genesis of Russian impressionism. Doct. Diss.]. Moscow.
4. *Gudin Evgenii: katalog personal'noi vystavki* [Gudin Evgeniy: catalog of personal exhibition] (1975). Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ.
5. Kamenskii A.A. (1969) Real'nost' metafory [The reality of metaphor]. *Tvorchestvo* [Creativity], 8, pp. 13-15.
6. Kamenskii A.A. (1989) *Romanticheskii montazh* [Romantic montage]. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ.
7. Kandyba V.I. (1990) *Khudozhniki primor'ya* [Artists of Primorye]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ.
8. Karpova K.V. (2015) Surovyi stil': khudozhestvennye orientiry napravleniya [Severe style: artistic guidelines of the direction]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], 2 (36), pp. 195-207.
9. Kosenkova M.S. (2022) Ural'skie мастера пейзажной живописи второй половины XX века. Evgenii Mosin [Ural masters of landscape painting of the second half of the twentieth century. Evgeny Mosin]. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Fine art of the Urals, Siberia and the Far East], 3 (12), pp. 122-129.
10. Kruglova T.A. (2005) *Sovetskaya khudozhestvennost', ili Neskromnoe obayanie sotsrealizma* [Soviet artistry, or the

- immodest charm of socialist realism]. Ekaterinburg: Publishing House of the Humanitarian University.
11. Morozov A.I. (1989) *Pokoleniya molodykh. Zhivopis' khudozhnikov 1960-1980-kh godov* [Generations of young people. Paintings by artists of the 1960-1980s]. Moscow: Sovetskii Khudozhnik Publ.
  12. Morozov A.I. (2008) *Shestidesyatye kak nasledie* [The sixties as a legacy]. *Russkoe iskusstvo* [Russian art], 3, pp.11-21.
  13. *Mosin, Evgenii: zhivopis' / katalog vystavki* [Mosin, Evgeniy: painting / exhibition catalog] (1984). Sverdlovsk.
  14. Murzin A.E., Murzina I.Ya. (2022) «Surovyi stil» Urala: k voprosu o sovetskom mife v izobrazitel'nom iskusstve 1960-kh godov [“Severe style” of the Urals: on the question of Soviet myth in the fine arts of the 1960s], *Akademicheskii vestnik UralNIiproekt RAASN* [Academic bulletin UralNIiproekt RAASN], 1, pp. 72-78.
  15. Nikiforov B.M. (1950) *Voprosy khudozhestvennogo naslediya sovetskoi zhivopisi* [Questions of the artistic heritage of Soviet painting]. *Sbornik statei Voprosy teorii sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva* [Collection of articles Questions of the theory of Soviet fine art], pp. 187-209.
  16. Pavlovskii B.V. (1974) *Evgenii Gudin* [Evgeny Gudin]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ.
  17. Pavlovskii B.V., Yarkov S.P. *Iz istorii izobrazitel'nogo iskusstva Srednego Urala (1930–1960-e gg.)* [From the history of fine art of the Middle Urals (1930–1960s)]. Available at: [https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/93845/1/hku\\_1985\\_011.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/93845/1/hku_1985_011.pdf) [Accessed 16/12/2023].
  18. Sokol'nikov M.P. (1964) *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet art]. Moscow: Sovetskii khudozhnik,.
  19. *Ural... Ural... Aleksandr Burak. Zhivopis'* [Alexander Burak. Painting]. (2003). Ekaterinburg: Ural University Publishing House.
  20. Urozhenko O.A. (1987) *Stupeni krasoty* [Stages of beauty]. *Ural'skii sledopyt* [Ural Pathfinder], 5, pp. 31-32.
  21. Voronova O.L. (1979) *Sovetskaya zhivopis'* [Soviet painting]. *Khudozhnik* [Artist], 11. Available at: <https://sovjiv.ru/news/1190/?ysclid=slnzn60x9h713237930> [Accessed 16/12/2023].
  22. Yagodovskaya A. (1962) *Tvorchestvo peizazhistov* [Creativity of landscape painters]. *Iskusstvo* [Art], 2, pp. 13-19.
  23. Zasyupkin N.G. (1973) *Katalog zhivopisi i grafiki* [Catalog of paintings and graphics]. Sverdlovsk.

УДК 7.035

DOI: 10.34670/AR.2024.72.59.036

## Китайский стиль в русской усадебной культуре XVIII века

**Баранов Николай Иосифович**

Старший научный сотрудник,  
Научно-исследовательская лаборатория перспективных проектов в образовании  
Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;  
e-mail: n\_b\_2001@mail.ru

**Перлин Петр Валерьевич**

Старший научный сотрудник,  
Научно-исследовательская лаборатория перспективных проектов в образовании  
Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;  
e-mail: nii.region@mail.ru

**Эргардт Елена Гаррьевна**

Старший научный сотрудник,  
Научно-исследовательская лаборатория перспективных проектов в образовании  
Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;  
e-mail: elenaergardt@mail.ru

### Аннотация

Статья посвящена обзору бытования в России одного из стилей в европейской архитектуре и декоративно-прикладном искусстве XVII–XVIII вв. – шинуазри, получившего распространение в русской традиции под названием «китайщина». Произведения, выполненные в этом стиле, органично интегрировались в стиль рококо, в определенной степени стали одним из его отличительных признаков. В России мода на них сохранялась и при смене стиля, когда на смену рококо пришел классицизм. В статье поставлен вопрос об особенностях интереса к «китайщине» в России и отображения этого стиля в быте и усадебной культуре XVIII в. на примере Лакового кабинета Монплезира в Петергофе, Китайского дворца в Ораниенбауме и усадьбы князя Н. В. Репнина в Воронцово.

### Для цитирования в научных исследованиях

Баранов Н.И., Перлин П.В., Эргардт Е.Г. Китайский стиль в русской усадебной культуре XVIII века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 305-316. DOI: 10.34670/AR.2024.72.59.036

**Ключевые слова**

Шинуазри, Лаковый кабинет Монплезира, Китайский дворец Ораниенбаума, Н.В. Репнин, русская усадьба, Воронцово, Черемушки, Екатерина II.

**Введение**

Концепция шинуазри, иначе именуемая в русском контексте как «китайщина», заключается в заимствовании эстетических элементов, ассоциируемых с Китаем, как реальным, так и воображаемым ансамблем идей. Его зарождение в европейской архитектуре и декоре приходится на рубеж XVII столетия, получив распространение и дальнейшее культурное развитие. В узком смысле термин «шинуазри» ассоциируется с вариациями внутри рококо в XVIII веке. Стилевая популярность была обусловлена усилением глобальной торговли с восточными государствами, приводя к распространению китайских изделий в Азии, Европе, обеих Америках и Африке в указанный период [Sloboda Stacey, 2018, 143-154; Sloboda, 2014; *Altérité rencontrée, perçue, représentée. Entre Orient et Occident du 18e au 21e siècle*, 2014; Jacobson Dawn, 1999; Bruijn Emile de, 2019; Impey Oliver, 1977; Johns Christopher, 2016; Honor Hugh, 1961; Kadoi Yuka, 2009; Morena Francesco, 2009; Jarry Madeleine, 1981]. Такую торговую деятельность инициировало китайское правительство и поддерживало европейские торговые корпорации. Шинуазри представлял собой европейский взгляд на китайскую и, в широком смысле, восточную эстетику, представляющую собой европейский взор на экзотику азиатских земель. Продукция этого стиля производилась не только в Европе, но и в Западной Азии, на полуострове Аравия, в американских колониях, Юго-Восточной Азии, Японии и даже в Китае, отличаясь специфическими внешними атрибутами и материалами, такими как лотос, хризантемы, пионы, журавли, карпы, драконы, пагоды, а также фарфор, шелк, лаковые работы, жадеит или их имитации.

В Российской империи эстетика шинуазри дебютировала в XVII веке. Даже до воцарения Петра I российский рынок начал знакомиться с китайскими шелками, фарфором и коврами. В XVIII столетии торговые караваны наладили систематический импорт этих предметов экзотики. Проминентные личности той эпохи, в числе которых А.Д. Меньшиков, Ю.В. Брюс и Ан. И. Репнин, активно формировали собственные коллекции восточных реликвий. Русские ремесленники также осваивали производство изделий в духе «шинуазри». В течение XVIII века в резиденциях аристократии стало модным оформление интерьеров в «китайском» манере. Расцвет рококо и стиля шинуазри в России приходится на середину XVIII столетия, начиная с создания Китайского кабинета в Петергофе, далее – Малого дворца для великого князя Петра Федоровича и его супруги Екатерины. Вершина моды на восточные мотивы пришлась на правление Екатерины II, особенно это коснулось усадебной архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

**Первые интерьеры стиля шинуазри в России: Лаковый (Китайский, Японский) кабинет Монплезира**

Ассимиляция эстетических норм стиля «шинуазри» и пристрастие к украшению компактных пространств лакированными панелями проникли в Россию, распространяясь через культурные потоки Германии и Франции. «Лакированная комната» в Петергофском дворце



Монплезир иллюстрирует раннее принятие этого направления в российском декоративном искусстве, служа визуальным подтверждением упомянутого стиля. Замысел дворца исходил от Петра Великого, а его архитектурный план был выработан Иоганном Фридрихом Браунштейном. Интерьер дворца содержит множество инноваций и арт-объектов, отражающих стремление императора к инновациям и неординарности [Памятники архитектуры пригородов Ленинграда, 1985, 392-399; Голдовский, Знаменов, 1981; Петергоф, 2001, 107; Измайлов, 1935; Гейрот, 1868].

Задача по декорированию различных комнат, включая Секретную и Морскую кабины, а также Парадные залы, потребовала значительных затрат труда и времени. Особо сложным оказалось украшение Китайского кабинета, где в период с 1719 по 1722 год было создано 94 золоченых и серебряных лаковых панно на основе липы [Браунштейн, 2001, 149]. Одиннадцать выдающихся панно средней зоны, достигавших двух метров в высоту, представляли собой особенно значительные по сложности изделия. Они были систематизированы на основе размеров, форм, декоративного назначения, тематической направленности и художественного оформления. Панно с многочисленными фигурными изображениями включали в себя элементы ландшафта и архитектуры.

Центральное место над камином занимало панно, демонстрирующее сад «Китайского Богдыхана» с изящными девами, погруженными в ритмы музыки [Голдовский, Знаменов, 1981]. Прочие панно представляли сцены, свойственные китайской культуре: буколические пейзажи, миниатюрные сады, охотничьи сцены и аристократические развлечения, а также изображения рыбаков с дрессированными пеликанами и разнообразные образы фауны, включая мифических существ [Голдовский, 1981].

Миниатюрные фигуры, одетые с изысканностью, с оригинальными прическами и плоскими шляпами, надетые на детализированные сандалии, вальяжно перемещались по золотистым тропам, уходящим вглубь пышной зеленой растительности.

Они окружены садами, украшенными декоративными изгородями, играют в игры среди деликатных кустов, занимаются рыбной ловлей вдоль мостиков, переброшенных через блестящие ручьи, и наблюдают за окружающим их миром с высоких крыш и широких веранд, выходящих на спокойные водоемы. Каждая из панелей ведет свой уникальный рассказ, создавая разнообразие пейзажей и живописных сцен, вдохновленных богатым воображением и воплощенных в жизнь с исключительным искусством.

Магия интерьерного пространства оживлена мозаикой уникальных декоративных изображений, каждое из которых представляет собой отдельную не повторяющуюся миниатюру, ставшую характерным знаком той эры. М.Н. Тихомирова, ключевая фигура в процессе восстановления и консервации этих произведений, описывает их с лирическим вдохновением [Тихомирова, 1970, 295-296, 309]. Искусство миниатюр настолько всеобъемлюще, что украшает даже проемы дверей.

Между 1720 и 1722 годами группа русских живописцев, среди которых были И. Тиханов, П. Федоров, И. Поляков и И. Никифоров, приняла задание от голландского художника Хендрика ван Брумкорста (известного также как Бронкхорст) на создание темперных росписей на основе яичной эмульсии, наложенной на липовые доски, покрытые левкасом. Эти артисты развернули свои ателье в Лаковом дворе на берегу Фонтанки, в Итальянском доме, который был удостоен двух визитов Петра I. Под руководством ван Брумкорста коллектив работал над оформлением Летнего и Зимнего дворцов, Кунсткамеры, резиденций аристократии, торжественных арок и даже участвовал в реставрационных проектах. Обучение «отряду Брумкорста», как официально называли его учеников, позволило подготовить многих студентов. Искусное исполнение

росписей вначале ввело в заблуждение многих, кто принял их за подлинные творения китайских или японских мастеров тех лет. Современные исследования раскрыли авторство, однако первоисточник иконографии до сих пор остаётся неустановленным, предположительно, он был вдохновлён китайскими образами.

В эпоху XVIII века спрос на эксклюзивную фарфоровую продукцию был высок, и традиционно эти изделия демонстрировались в лаковых шкафах. Такие шкафы были широко распространены во дворцах по всей Европе, включая Шарлоттенбург в Берлине, Шенбрунн в Вене и Розенборг в Копенгагене. Во время своего путешествия по Европе в 1717-1718 годах Петр I обнаружил такой шкаф во дворце Монбизу. Этот дворец, возведённый для дома Гогенцоллернов и позже вошедший во владения немецкой императорской семьи, также был известен своим знаменитым Янтарным кабинетом, который был представлен Петру в качестве подарка от прусского короля Фридриха Вильгельма I.

Вдохновленный тем, что видел, Петр Великий передал свои замыслы И.Ф. Браунштейну, отвечавшему за украшение дворцового помещения. Император настаивал на адаптации своего личного кабинета для размещения коллекции фарфора, первоначальный дизайн которого предусматривал оформление в дубе. К задаче исполнения его волеизъявления приступили французские мастера К. Руст и Э. Фолль при содействии Жана Мишеля [Мишель, 2001], заслужившего признание своим многолетним трудом в Петергофе и Меншиковском дворце. Ими было изготовлено более 120 позолоченных консольных полок, разнообразных по формам и габаритам. Эти полки служили основой для экспозиции коллекции, включавшей 546 экземпляров фарфора китайского и японского происхождения, а также экзотические предметы из тростника и яшмы: чашки, блюда, тарелки, графины, чайники, куклы, ракушки, фигурки людей и миниатюрный оркестр детей. Некоторые образцы крупнее были расположены на полу или в специальных нишах у камина. Консоли отличались неординарностью дизайна, и казалось, что их расположение не подчинялось определенному порядку. Рамы были то границей средней части, то дивергировали к вершине, превосходяще воплощая художественную непринужденность и изысканность, несмотря на отсутствие вдохновения из традиционного искусства или природных форм. [Курбатов, 1925, 50].

В потолочной части кабинета внимание привлекал лепной фриз из гипса, украшенный лентами и дубовыми листьями. Фриз обрамлял темперные росписи на гипсе работы французского мастера 17 века Филиппа Пиймана, которые также украшали и другие помещения Монплезира [Пильман, 2001]. В создании потолочной росписи и сопутствующих галерей участвовали и русские художники, среди которых были А. Захаров, В. Брошевский, Л. Федоров и другие. Аллегория осени была изящно воплощена на потолочной фреске, представляющей нимфу, отжимающую жизненную эссенцию из виноградной лозы для дарения Бахусу. Подобно шахматной доске, пол, выложенный из благородных пород древесины клена и ореха, был творением рук мастера А. Кардасье и украшен мозаичной композицией из черных и белых кафелей.

В период Великой Отечественной войны Петергоф подвергся тяжёлым разрушениям, и дворец Монплезира не стал исключением. Утраты ощущались в потускнении и повреждении абажуров, уничтожении облицовки стен из дуба, разрушении элементов керамики, порче паркета и скоплениях обломков. В прежнем великолепии Лаковой комнаты сохранилось лишь несколько панелей. В ходе детального освидетельствования, проведённого инспекционной комиссией, было постановлено восстановить все помещения, за исключением Лаковой комнаты. Работы по возрождению были вверены Специальным научно-исследовательским и реставрационным производственным мастерским (СНИиРПМ), которые действовали в тесном

взаимодействии с сотрудниками музейно-заповедного комплекса «Петергоф».

Работы начались в 1947 году и продолжались до конца 1950-х. В итоге благодаря усилиям множества реставраторов утраченная красота кабинета была возрождена.

Резиденция Монплезир гордится своим изысканным Лаковым залом, который является ярким свидетельством ренессанса шинуазри в российской культуре. Шинуазри, будучи европейским переосмыслением китайского декоративного искусства, проявил себя в виде двух отчетливых волн эстетического влияния. В восемнадцатом столетии мастера искусства создавали лаковые изображения, эмулирующие китайскую лаковую роспись. Переходя в двадцатый век, реставраторы в Петергофе с особым тщанием восстановили мастерство и технологии, применяемые при оформлении Лакового зала Монплезир, включая и стилизованные мотивы. Так, Лаковый зал стал уникальным художественным творением, объединяющим восточное искусство и европейскую интерпретацию, представляя собой неповторимую эстетическую ценность.

### **Стиль шинуазри в интерьерах Китайского дворца Ораниенбаума**

Зарождение проекта Китайского дворца в Ораниенбауме отмечено в 1762 году, когда А. Ринальди, архитектор итальянского происхождения, который впервые прибыл на территорию России в 1751 году, приступил к его разработке. Начав свою работу в команде Малого дворца под управлением Петра Федоровича, Ринальди вскоре, после возведения Екатерины II на престол, получил должность придворного архитектора и удерживал её до 1784 года. Ринальди проявил свой талант не только в Ораниенбауме; он также внес значительный вклад в архитектуру Царского Села, создавая проекты Китайского и Готического павильонов, Китайского театра и населённого пункта в Александровском парке. Ринальди также принимал активное участие в возведении церкви святой Екатерины Александрийской в Санкт-Петербурге и строительстве Третьего Исаакиевского собора.

Комплекс «Собственной дачи» Екатерины II в Ораниенбауме включал в себя дворец, возведенный в период её увлечения китайской культурой. Первоначально Ринальди назвал эту постройку «Новым казино», но она также была известна как «Голландский дом» или «Небольшой дом Её Императорского Величества», ассоциируясь со стилем «Монплезир». По итогу публикаций «Камер-Фурье» в 1774 году он получил официальное название «Китайский дворец», отражающее азиатский стиль его интерьеров [Клементьев, 1998; Клементьев, 2001; Дахнович, 1930; Ораниенбаум, 2001; Солосин, Эльзенгр, Елисеева, 1963].

Территория, на которой впоследствии появился Ораниенбаум, была подарена Петром I Александру Меншикову, который в те годы надзирал за строительством на острове Котлин. Позже, в 1742 году, участок перешёл к Петру III по воле Елизаветы Петровны. Ораниенбаум стал летним пристанищем Екатерины Великой, где она обосновала «Собственную дачу», включающую Китайский дворец и павильон Роллинг-Хилл, созданные по проектам Ринальди, а также окружающий их парк [Курбатов, 1925].

Исследователь С.Б. Горбатенко предполагает [Горбатенко, 2001, 33], что проект Китайского дворца мог быть вдохновлён архитектурой одного из дворцов Берлина, не уцелевшего в бушующих огнях Второй мировой войны.

С 1764 года началась работа по внутреннему убранству дворца, к которой были привлечены итальянские художники, многие из которых представляли Венецианскую Академию искусств. К таким мастерам относились Д. Гуарана, Дж. Динциани, Д. Маджотто, Д. Б. Питони, Д. Б. Тьеполло, Ф. Зукарелли и Ф. Зутно, закончившие своё творение к 1768 году. До настоящего

времени коллекция абажуров, созданных ими, остаётся беспрецедентным явлением среди российских дворцовых интерьеров.

Экстерьерное убранство дворцового комплекса охватывает многогранные анклавы, в числе которых выделяются Великий и Миниатюрные Целли китайского типа, Чертог сна Екатерины II в духе Поднебесной и Приемная Павла Петровича. Эти пространства оформлены в духе стилизованного «китайского» ампира, отражая эпохальное восприятие экзотического искусства. Следует подчеркнуть, что декорации не представляют собой аутентичные артефакты Китая или Японии, а являются лишь интерпретацией, вдохновленной ими.

Величественный Целл китайского типа, иначе обозначаемый как Галерея Поднебесной, представляет собой одну из самых обширных и визуально завораживающих зон дворца, кульминационный пункт в ряду торжественных залов. Архитектурное решение этого пространства вобрало в себя мотивы, характерные для китайского мастерства того времени, дополненные рококовыми элементами. Заслуживают особого внимания мастодонтские деревянные панно, собранные из разнообразных пород древесины, таких как амарант, береза карельская, палисандр, грецкий орех и бук. Изображения на рельефах внутри помещения отражают китайскую бытовую сюжетику, натуралистические пейзажи с элементами акваторий, орографических возвышенностей, растительности, строений, а также зоологические и орнитологические мотивы, в том числе мифических существ. В деталях лиц и листьев на рельефах применялись такие материалы, как бивень моржа и кость слона. Существует предположение, что данные работы были исполнены в соответствии с проектами А. Ринальди искусным деревообработчиком Йозефом Штальмейером, резчиком немецкого происхождения, который с 1742 года поселился в Санкт-Петербурге. Между 1748 и 1750 годами Штальмейер руководил резными декорациями в Петергофе и осуществлял декорирование царских комнат столицы, включая интерьеры Зимнего дворца. Он также занимался оформлением личных апартаментов Екатерины Великой и выполнял работы по созданию раковины святого Александра Невского [Штальмейер, 2001]. В этих начинаниях ему ассистировал придворный плотник Яков Ланг. Падуга выглядит особо выдающейся за счет своей возвышенности и насыщенности деталями живописи и скульптуры. Среди фресок преобладают фигуры людей в национальных китайских нарядах и стилизованные письма. Этот элемент декора служит в качестве прелюдии к потолочной композиции «Альянс Европы и Азии», известной также как «Китайский союз», представляющей собой аллгорию слияния этих двух континентов. На ней запечатлен китаец в национальном облачении, наклонившийся перед белоснежной невестой в свадебном одеянии. Их окружение символизирует различные уголки земного шара. Созданием этих образов занимались братья Бароцци, Джузеппе и Серафино. В комнате также экспонируются фарфоровые и металлические вазы китайского производства, ассортимент элементов декора и мебель европейского происхождения с китайскими мотивами. Над камином красуется фонарь в восточном стиле.

Смежное пространство, Миниатюрный Целл китайского типа, являющееся преддверием к последнему залу анфилады, украшено эксклюзивным паркетом, не имеющим аналогов. В его центральной части на темном фоне красуется дракон, а угловые сегменты украшены композициями с вазами, переполненными цветами. Присутствие китайских писем на паркете имеет исключительно украшательский характер и не несет в себе текстового содержания.

Декоративное оформление верхней части помещения в чиновном зале выделяется отсутствием орнаментов, характерных для Большого кабинета, выполненного в китайской стилистике. Здесь, напротив, располагается аллегорическое изображение Укрепления, являющееся частью цикла научных аллегорий, украшающих потолки остальных помещений

палаты. Творчество Гаспаро Дизиани (1689–1767), венецианского мастера живописи и одного из основателей Академии изящных искусств Венеции, внесло вклад в создание шести светильников для Китайского дворца. Интерьер офиса отражает шинуазри стиль, выраженный в китайской утвари и мебели. С конца XIX века до начала XX столетия пространство пережило ряд трансформаций, однако его исторический облик был воссоздан в период с 1957 по 1959 год. Обивочный материал, примененный в 1966 году, был воспроизведен по образцу XVIII века.

Фриз украшен декором, который эвоцирует меандр, собранный из элементов, форму которых можно узнать как свастику. Эти символы имеют и значение китайского иероглифа «ван», наделенного благоприятными коннотациями.

На западном фланге дворцового комплекса располагается спальня императрицы Екатерины II, оформленная в стилистике Востока, являющаяся прелюдией к серии помещений. Шелковые обои этого помещения оживлены сценами, в которых китайские персонажи предстают на фоне аллегорической флоры, архитектурных структур и мостиков. Создание данных композиций обязано мастерству художников, среди которых находится Ф. Власов, передавший технику «плакового живописи, иллюстрации китайских и иных сюжетов» своим ученикам, к числу которых принадлежат Ф.Е. Данилов, Е. Герасимов и другие. Их творчество стимулировалось около двадцатью образцами из Поднебесной, и эти мотивы нашли отражение в оформлении других имперских резиденций, таких как Петершадт, Монплеизир, Великий Петергофский дворец и Зимний дворец. Великолепие потолка спальни, известного как «Китайское жертвоприношение», выполненного под руководством Д. Гуараны, подчеркивается китайской визуальной концепцией и богатым полихромным орнаментом.

В противоположной, восточной части дворца находились апартаменты Павла Петровича, наследника престола. Этот сегмент включает в себя Розовую гостиную, Дамасскую спальню, Кабинет и Будуар, из которых лишь Кабинет пропитан элементами китайского декоративного искусства. В этом помещении уникальное сплетение подлинных китайских панно, усыпанных иероглифами и сюжетными изображениями, сочетается с живописными полотнами. Творения С. Бароцци, украшающие стены Кабинета, демонстрируют сцены, где флористические элементы, мифологические персонажи, сосуды, раковины и иные декоративные детали гармонируют с общей концепцией, часто эхом отсылаясь морскими мотивами. Промежутки между росписями заполнены китайскими мраморными плитами с иероглифами и грушевыми панелями, где наряду с каменными мозаиками с пейзажами, закрепленными на дереве, создается впечатление глубины и разнообразия пространства [Меньшикова, 2016].

Дверные проёмы, рукотворные С. Бароцци, некогда отражали китайские мотивы, однако они не пережили натиск веков. Напротив, потолочная лампа, творение Д. Дизиани, представляет собой отход от азиатской тематики, продолжая традицию западной аллегии, в данном случае связанной с геометрическими и математическими принципами.

Смальтовое покрытие пола кабинета, исходное по своей сути, не дошло до наших дней. В середине XIX века его сменили паркетом из инкрустированного дерева, но с сохранением первоначального рисунка. В отличие от своих работ в китайском ключе, Д. Дизиани нашёл вдохновение для абажура в западной аллегорической традиции, отображающей борьбу между щедростью и завистью, где первая преобладает над последней.

Рококо известно своим умением вплетать элементы «шинуазри», что стало знаковым для этого стиля. Даже с уходом рококо и приходом классицизма пристрастие к этим артистичным проявлениям оставалось в России. Экзотика, обнаруженная в архитектуре, парковых ансамблях и интерьере, вызывала восхищение своей новизной и непредсказуемостью. Противопоставляясь европейской традиции, эти работы отмечены угловатостью и геометричностью,

подчёркивающей смену линий. «Шинуазри» стремилось внести лёгкость и мечту в пространство, которое было далеко от реальности. Д.А. Кучарьяны проникновенно отметили, что Китайский дворец в Ораниенбауме выступает как кульминация рококо, где «достижение внутреннего равновесия между масштабами и декором подчёркивает церемониальность и создаёт ощущение комфорта без всякой надуманности и чрезмерной декоративности» [Кючарианц, 1946, 41].

Итальянские и русские мастера, объединившие свои усилия при создании интерьера Китайского дворца, совершили творческий подвиг, представив уникальное и гармоничное произведение искусства, сочетающее европейскую художественную канву и оттенки искренности иной культуры.

### **«Китайский домик» в усадьбе Воронцово**

Фельдмаршал Н.В. Репнин (1734-1801) проявлял значительный интерес к элементам культуры Поднебесной, что находит отражение в исторических данных [Репнин, Николай Васильевич, www]. Отмечается его вклад в возведение не менее двух зданий, выполненных в духе шинуазри. Одно из этих зданий возвышается на территории Воронцовской усадьбы Репниных, второе же украшает загородную резиденцию, раскинувшуюся у подножия Петербурга, вдоль дороги к Петергофу.

Владения в Воронцове пребывали под эгидой семейства Репниных начиная с XVII столетия. А.Н. Греч оставил описание усадьбы как великолепно обустроенной и эстетически оформленной. Структура усадьбы обнаруживает параллели с конструкциями Большого моста в Царицыно, воплощенными В.И. Баженовым. Архитектурное оформление усадьбы иногда приписывают руке Баженова, Казакова или Кваренги, однако из-за огненной стихии 1812 года документальные свидетельства этих созданий были утрачены. Во второй половине XVIII столетия по флангам главного строения, изначально возведенного из древесины и основанного на каменном фундаменте, воздвигли два зеркальных постройки служебного предназначения. К тому же, достаточно сохранился «готический» фасад входа, восходящий к временам Н.В. Репнина.

Отметим некоторую особенность усадьбы «Воронцово» Репниных. На ее просторах разместилась постройка, именуемая «Китайским домом». Предположительно, она служила резиденцией для Я.И. Булгакова, неразлучного спутника Репнина, а также для двух его незаконнорожденных потомков, Александра и Константина Булгаковых. Прозвание сооружения намекает на его возведение в восточном архитектурном ключе, хотя конкретные черты и образ остаются за гранью достоверности. Принято думать, что здание было воздвигнуто под влиянием подобных китайских построек эпохи Екатерины Великой.

Исследователь М.Ю. Коробко выдвигает гипотезу о том, что увлеченность Репнина культурой Китая, возможно, сыграла роль в дизайне иных объектов, включая основной дом усадьбы и прилегающую территорию Черемушек. Репнин короткий отрезок времени был связан с владельцами Черемушек через узы брака. Генерал-майор С.А. Меньшиков, наследник доверенного лица Петра I, стал обладателем Черемушек в начальной фазе 1780-х. В данном поместье присутствует каменная конюшня, фланкированная входными башнями с многоярусными кровлями, созданными в манере шинуазри.

Усадьба Репниных, раскинувшаяся в окрестностях Петергофской дороги недалеко от Петербурга и смежная с дачей А.Г. Демидова (1737-1802), была заложена в 1769-1770 годах. Сведения о ее существовании несомненны, но конкретика инициаторства строительства

остаётся туманной. Некоторые версии предполагают, что П.И. Репнин (ок. 1718-1778), дипломат при Елизавете и камергер при Екатерине II, мог быть владельцем участка в зените популярности шинуазри в Российской империи, но не нашлось подтверждений для подкрепления данного предположения.

В своём повествовании М.И. Пыляев представляет исчерпывающую картину архитектурного объекта, отмечая его величественность. Пыляев описывает структуру как комплекс из двух строений, объединённых колоннадой, выполненной в духе китайского дизайна. Основное строение скомпоновано из множества компактных аудиторий, декорированных в стиле Востока с использованием обоев, ковров и полной комплектации мебелью из фарфора. Вестибюли и проходы предстают перед посетителями, украшенные экзотическими куклами, скульптурными изображениями божеств и бронзовыми предметами.

Композицию здания дополняют сады, представленные в двух различных концепциях. Цветник, оформленный по канонам китайского ландшафтного искусства и разбитый перед фасадом дома, содержит аккуратно подстриженные деревья и множество изысканных элементов, среди которых можно выделить лавочки, беседки, качели и декоративные грибы. Задняя часть дома гармонично переходит в сад в английском стиле, где можно обнаружить обилие конструкций мостов, водоёмов, храмовых сооружений, уединённых скитов и прочих построек [Кючарианц, 1994].

## Заключение

Исследование феномена проявления «китайскости» в архитектурном и интерьерном искусстве российских поместий XVIII столетия до сих пор не получило широкого распространения. Несмотря на скудость сохранённых или восстановленных образцов зданий, внутренних помещений и украшений, демонстрирующих шинуазри того периода, можно сделать вывод о степени поглощения дворянством восточной художественной традиции той эпохи. И хотя некоторые «китайские дворцы» и «кабинеты», принадлежащие представителям монаршего дома, отчасти сохранились до наших дней, свидетельства шинуазри, встроенные в быт их союзников, высокопоставленных лиц, военных лидеров и прочих, передаются нам лишь через не прямые рассказы, упоминания, а порой и исключительно названиями. С течением времени предметы, некогда воплощавшие увлечения прошлого, постепенно утрачивали свою актуальность. В процессе реставрационных работ сооружений и предметов, утративших былую популярность, их преемники часто не проявляли должного внимания. Этому процессу естественной утраты культурных ценностей поспособствовали и исторические катаклизмы, охватившие страну. В итоге сведения о таких объектах сегодня приходится собирать поодиночке. Впрочем, задача исследования остаётся принципиально важной. Познание шинуазри играет значимую роль в отечественной истории, а изучение его черт и влияния на культурно-исторический контекст продолжает оставаться актуальным и в настоящее время.

## Библиография

1. Браунштейн И.Ф. // Три века Санкт-Петербурга. Т. 1. Осмнадцатое столетие. Кн. 1. СПб., 2001. С. 149.
2. Гейрот А.Ф. Описание Петергофа. СПб., 1868.
3. Гессен А.Э., Тихомирова М.Н. Работы по реставрации дворца Монплеизр в Петродворце // Теория и практика реставрационных работ. Сб. 3. / НИИ теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры. М., 1972.
4. Голдовский Г.Н., Знаменов В.В. Дворец Монплеизр в Нижнем парке Петродворца. Л., 1981.
5. Горбатенко С.Б. Петергофская дорога. Ораниенбаумский историко-ландшафтный комплекс. СПб., 2001.

6. Горбатенко С.Б. Петергофская дорога. СПб., 2002.
7. Дахнович А.С. Путеводитель по Ораниенбауму. Л., 1930.
8. Измайлов М.М. Монплеизир: Голландский домик Петра I. Л., 1935.
9. Клементьев В.Г. Китайский дворец в Ораниенбауме. СПб., 1998.
10. Клементьев В.Г. Ораниенбаум. Китайский дворец. СПб., 2007.
11. Коробко М.Ю. Москва Усадебная. Путеводитель. М., 2005.
12. Курбатов В. Я. Стрельна и Ораниенбаум. Л., 1925.
13. Курбатов В.Я. Петергоф. Л., 1925.
14. Кючарианц Д. А. Антонио Ринальди. СПб., 1994.
15. Лаковая роспись в интерьерах // Три века Санкт-Петербурга. Т. 1. Осмнадцатое столетие. Кн. 1. СПб., 2001. С. 521-525.
16. Меньшикова М.Л. Здесь «все дышало амброзией Азии...» // Воображаемый Восток. Китай «по-русски». XVIII – начало XX века / Сост. О. А. Соснина. М., 2016. С. 66-73.
17. Мишель Ж. // Три века Санкт-Петербурга. Т. 1. Осмнадцатое столетие. Кн. 1. СПб., 2001. С. 637-638.
18. Ораниенбаум // Три века Санкт-Петербурга. Т. 1. Осмнадцатое столетие. Кн. 2. СПб., 2001. С. 51-57.
19. Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. Л., 1985.
20. Петергоф // Три века Санкт-Петербурга. Т. 1. Осмнадцатое столетие. Кн. 2. СПб., 2001. С. 107.
21. Пильман Ф. // Три века Санкт-Петербурга. Т. 1. Осмнадцатое столетие. Кн. 2. СПб., 2001. С. 135.
22. Пыляев М.И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. СПб., 1996.
23. Репнин, Николай Васильевич // Ртищевская краеведческая энциклопедия. URL: [http://wikirtishchevo.shoutwiki.com/wiki/Репнин,\\_Николай\\_Васильевич](http://wikirtishchevo.shoutwiki.com/wiki/Репнин,_Николай_Васильевич).
24. Солосин Г.И., Эльзенгр З.Л., Елисеева В.В. Дворцы-музеи и парки в Ломоносове. Л., 1963.
25. Тихомирова М.Н. Памятники, люди, события. Из записок музейного работника. Л., 1970.
26. Штальмейер // Три века Санкт-Петербурга. Т. 1. Осмнадцатое столетие. Кн. 2. СПб., 2001. С. 540.
27. *Altérité rencontrée, perçue, représentée. Entre Orient et Occident du 18e au 21e siècle* / Christina Jialin Wu et Paul Servais (eds.). Louvain-la-Neuve: Academia L'Harmattan, 2014.
28. Bruijn Emile de. Chinese wallpaper in Britain and Ireland. London: Philip Wilson Publishers, 2019.
29. Honor Hugh. *Chinoiserie: The vision of Cathay*. London: John Murray Press, 1961.
30. Impey Oliver. *Chinoiserie: The impact of Oriental styles on Western art and decoration*. New York: Scribner, 1977.
31. Jacobson Dawn. *Chinoiserie*. London: Phaidon Press, 1999.
32. Jarry Madeleine. *Chinoiserie: Chinese influence on European decorative art. 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries*. Palm Beach: Vendome Press, 1981.
33. Johns Christopher M.S. *China and the Church: Chinoiserie in global context*. Oakland: University of California Press, 2016.
34. Kadoi Yuka. *Islamic Chinoiserie: The art of Mongol Iran (Edinburgh Studies in Islamic Art)*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
35. Morena Francesco. *Chinoiserie: Evolution of the Oriental style in Italy from the 14<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> century*. Firenze: Centro Di, 2009.
36. Sloboda S. *Chinoiserie: Commerce and critical ornament in eighteenth-century Britain (Studies in design and material culture)* / Christopher Breward, Bill Sherman (eds.). Manchester: Manchester University Press, 2014.
37. Sloboda Stacey. *Chinoiserie: A global style // Transnational issues of Asian design* / Christine Guth (ed.). London: Bloomsbury, 2018. P. 143–154.

## **Chinese style in Russian estate culture of the 18th century**

**Nikolai I. Baranov**

Senior Researcher,  
Research laboratory of promising projects in education  
of the Russian State Pedagogical University named after. A.I. Herzen,  
191186, 48 nab. r. Moiki str., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: n\_b\_2001@mail.ru



**Petr V. Perlin**

Senior Researcher,  
Research laboratory of promising projects in education  
of the Russian State Pedagogical University named after. A.I. Herzen,  
191186, 48 nab. r. Moiki str., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: nii.region@mail.ru

**Elena G. Ergardt**

Senior Researcher,  
Research laboratory of promising projects in education  
of the Russian State Pedagogical University named after. A.I. Herzen,  
191186, 48 nab. r. Moiki str., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: elenaergardt@mail.ru

**Abstract**

The article is devoted to the review of the existence in Russia of one of the styles in European architecture and arts and crafts of the 17th-18th centuries – chinoiserie, which has become widespread in the Russian tradition under the name «Chinese». Works made in this style organically integrated into the Rococo style, to a certain extent became one of its hallmarks. In Russia, the fashion for them was preserved even when the style changed, when classicism replaced the rococo. The article raises the question of the peculiarities of interest in the «Chinese» in Russia and the reflection of this style in everyday life and manor culture of the 18th century. on the example of the Lacquer Cabinet of Monplaisir in Peterhof, the Chinese Palace in Oranienbaum and the estate of Prince N. V. Repnin in Vorontsovo.

**For citation**

Baranov N.I., Perlin P.V., Ergardt E.G. (2024) Kitaiskii stil' v russkoi usadebnoi kul'ture XVIII veka [Chinese style in Russian estate culture of the 18th century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 305-316. DOI: 10.34670/AR.2024.72.59.036

**Keywords**

Chinoiserie, Monplaisir's Lacquer Room, Chinese Palace of Oranienbaum, N.V. Repnin, Russian estate, Vorontsovo, Cheryomushki, Catherine II.

**References**

1. *Altérité rencontrée, perçue, représentée. Entre Orient et Occident du 18e au 21e siècle* / Christina Jialin Wu et Paul Servais (eds.) (2014). Louvain-la-Neuve: Academia L'Harmattan.
2. Braunstein I.F. (2001) // *Tri veka Sankt-Peterburga. T. 1. Os'mnadsatoe stoletie. Kn. 1* [Three centuries of St. Petersburg. Vol. 1. Eighteenth century. Book 1]. Saint Petersburg, p. 149.
3. Bruijn Emile de. (2019) *Chinese wallpaper in Britain and Ireland*. London: Philip Wilson Publishers.
4. Dakhnovich A.S. (1930) *Putevoditel' po Oranienbaumu* [Guide to Oranienbaum]. Leningrad.
5. Geirot A.F. (1868) *Opisanie Petergofa* [Description of Peterhof]. Saint Petersburg.
6. Gessen A.E., Tikhomirova M.N. (1972) Raboty po restavratsii dvortsa Monplezir v Petrodvortse [Work on the restoration of the Monplaisir Palace in Petrodvorets]. In: *Teoriya i praktika restavratsionnykh rabot. Sb. 3. / NII teorii, istorii i perspektivnykh problem sovetskoi arkhitektury* [Theory and practice of restoration work. Sat. 3. / Research Institute of Theory, History and Perspective Problems of Soviet Architecture]. Moscow.

7. Goldovskii G.N., Znamenov V.V. (1981) *Dvorets Monplezir v Nizhnem parke Petrodvortsya* [Monplaisir Palace in the Lower Park of Petrodvorets]. Leningrad.
8. Gorbatenko S.B. (2002) *Petergofskaya doroga* [Peterhof road]. Saint Petersburg.
9. Gorbatenko S.B. (2001) *Petergofskaya doroga. Oranienbaumskii istoriko-landshaftnyi kompleks* [Peterhof road. Oranienbaum historical and landscape complex]. Saint Petersburg.
10. Honor Hugh (1961) *Chinoiserie: The vision of Cathay*. London: John Murray Press.
11. Impey Oliver (1977) *Chinoiserie: The impact of Oriental styles on Western art and decoration*. New York: Scribner.
12. Izmailov M.M. (1935) *Monplezir: Gollandskii domik Petra I* [Monplaisir: Dutch house of Peter I]. Leningrad.
13. Jacobson Dawn (1999) *Chinoiserie*. London: Phaidon Press.
14. Jarry Madeleine (1981) *Chinoiserie: Chinese influence on European decorative art. 17th and 18th centuries*. Palm Beach: Vendome Press.
15. Johns Christopher M.S. (2016) *China and the Church: Chinoiserie in global context*. Oakland: University of California Press.
16. Kadoi Yuka (2009) *Islamic Chinoiserie: The art of Mongol Iran (Edinburgh Studies in Islamic Art)*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
17. Klement'ev V.G. (1998) *Kitaiskii dvorets v Oranienbaume* [Chinese Palace in Oranienbaum]. Saint Petersburg.
18. Klement'ev V.G. (2007) *Oranienbaum. Kitaiskii dvorets* [Oranienbaum. Chinese Palace]. Saint Petersburg.
19. Korobko M.Yu. (2005) *Moskva Usadebnaya. Putevoditel'* [Moscow Manor. Guide]. Moscow.
20. Kurbatov V.Ya. (1925) *Strel'na i Oranienbaum* [Strelna and Oranienbaum]. Leningrad.
21. Kurbatov V.Ya. (1925) *Petergof* [Peterhof]. Leningrad.
22. Kyuchariants D.A. (1994) *Antonio Rinal'di* [Antonio Rinaldi]. Saint Petersburg.
23. Lakovaya rospis' v inter'erakh [Lacquer painting in interiors] (2001). In: *Tri veka Sankt-Peterburga. T. 1. Os'mnadsatoe stoletie. Kn. 1* [Three centuries of St. Petersburg. T. 1. Eighteenth century. Book 1]. Saint Petersburg, pp. 521-525.
24. Men'shikova M.L. (2016) Zdes' «vse dyshalo ambroziei Azii...» [Here “everything breathed the ambrosia of Asia...”]. In: *Voobrazhaemyi Vostok. Kitai «po-russki». XVIII – nachalo KhKh veka* [Imaginary East. China "in Russian". XVIII - early XX century]. Moscow, pp. 66-73.
25. Michel J. (2001) *Tri veka Sankt-Peterburga. T. 1. Os'mnadsatoe stoletie. Kn. 1* [Three centuries of St. Petersburg. T. 1. Eighteenth century. Book 1]. Saint Petersburg, pp. 637-638.
26. Morena Francesco (2009) *Chinoiserie: Evolution of the Oriental style in Italy from the 14th to the 19th century*. Firenze: Centro Di.
27. Oranienbaum [Oranienbaum] (2001)// *Tri veka Sankt-Peterburga. T. 1. Os'mnadsatoe stoletie. Kn. 2* [Three centuries of St. Petersburg. T. 1. Eighteenth century. Book 2]. Saint Petersburg, pp. 51-57.
28. *Pamyatniki arkhitektury prigorodov Leningrada* [Architectural monuments of the suburbs of Leningrad] (1985). Leningrad.
29. Petergof [Peterhof] (2001). In: *Tri veka Sankt-Peterburga. T. 1. Os'mnadsatoe stoletie. Kn. 2* [Three centuries of St. Petersburg. T. 1. Eighteenth century. Book 2]. Saint Petersburg, pp. 107.
30. Pil'man F. (2001) [Pilman F.]// *Tri veka Sankt-Peterburga. T. 1. Os'mnadsatoe stoletie. Kn. 2* [Three centuries of St. Petersburg. T. 1. Eighteenth century. Book 2]. Saint Petersburg, p. 135.
31. Pylyaev M.I. (1996) *Zabytoe proshloe okrestnostei Peterburga* [The forgotten past of the outskirts of St. Petersburg]. Saint Petersburg.
32. Repnin, Nikolai Vasil'evich. *Rtishchevskaya kraevedcheskaya entsiklopediya* [Rtishchevskaya local history encyclopedia]. Available at: [http://wikirtishchevo.shoutwiki.com/wiki/Repnin,\\_Nikolai\\_Vasil'evich](http://wikirtishchevo.shoutwiki.com/wiki/Repnin,_Nikolai_Vasil'evich) [Accessed 17/12/2023].
33. Shtal'meier [Stahlmeyer] (2001). In: *Tri veka Sankt-Peterburga. T. 1. Os'mnadsatoe stoletie. Kn. 2* [Three centuries of St. Petersburg. T. 1. Eighteenth century. Book 2]. Saint Petersburg, p. 540.
34. Sloboda S. (2014) *Chinoiserie: Commerce and critical ornament in eighteenth-century Britain (Studies in design and material culture)* / Christopher Breward, Bill Sherman (eds.). Manchester: Manchester University Press.
35. Sloboda Stacey (2018) Chinoiserie: A global style. In: *Transnational issues of Asian design* / Christine Guth (ed.). London: Bloomsbury, pp. 143–154.
36. Solosin G.I., El'zengr Z.L., Eliseeva V.V. (1963) *Dvortsy-muzei i parki v Lomonosove* [Palaces, museums and parks in Lomonosov]. Leningrad.
37. Tikhomirova M.N. (1970) *Pamyatniki, lyudi, sobytiya. Iz zapisok muzeinogo rabotnika* [Monuments, people, events. From the notes of a museum worker]. Leningrad.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.40.12.037

## Конфуцианская философия музыки позднего Бетховена на примере его последней сонаты для фортепиано

**Дэн Цзыюэ**

Аспирант,  
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;  
e-mail: ziyuedeng6@gmail.com

### Аннотация

Великий композитор-классик Людвиг ван Бетховен писал музыку, слушая голос сердца, потому что другие голоса (начиная с 26-летнего возраста) ему уже услышать не удавалось. Его голос сердца диктовал ему особенный набор мелоса, гармонии, причудливое преломление созвучий в полифоническом и гомофонно-гармоническом сочетании и т.д. По прошествии почти 200-х лет после кончины Бетховена современникам доступна наглядная связь творчества «глухого» Бетховена с глубинными знаниями древнейших цивилизаций, как то, например, конфуцианское учение о музыке «Юэ цзи». В настоящей статье дается попытка связать универсальные звуковые модели музыки, свойственные Бетховену как особой категории гениев, чье творчество обнаруживает уникальные параллели и взаимосвязи с видением микро- и макрокосмоса древнейших познаний. Бетховену (как и древним видящим) было подвластно описание природы модели мироздания посредством звуковых ассоциаций и их функциональных притяжений. Наиболее очевидно эти связи и параллели прослеживаются в позднем творчестве выдающегося гения человечества, в особенности его последней сонаты c-moll op. 111, которой посвящена данная статья. Параллель между древнейшим конфуцианским учением и поздним творчеством Бетховена выстраивается в особом осмыслении природы музыки как натурфилософской области, обладающей мощной силой воздействия на управление государственной системы посредством правильного воспитания человеческого общества.

### Для цитирования в научных исследованиях

Дэн Цзыюэ. Конфуцианская философия музыки позднего Бетховена на примере его последней сонаты для фортепиано // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 317-330. DOI: 10.34670/AR.2024.40.12.037

### Ключевые слова

Музыкальное творчество Бетховена, звуковые ассоциации позднего творчества Бетховена, конфуцианское учение «Юэ цзи», музыкально-ассоциативные параллели, музыкальная культура и эстетика Древнего Китая.

## Введение

«Сердце – вот истинный рычаг всего великого»

Людвиг ван Бетховен [Роллан, 1964]

«Все музыкальные звуки рождаются в человеческом сердце»

Учение «Юэ цзи», Конфуций [Юэ Цзи, 1999]

Позднее творчество Л. ван Бетховена (1770-1827) еще при жизни композитора вызывало много споров и критики, так как музыкальный язык и стилистика композитора-классика были сформированы при особых обстоятельствах, связанных с тяжелым недугом композитора (и не только)<sup>1</sup>. Бетховен остался в памяти современников и потомков как бунтарь, который ощущал и мыслил музыку инструментом эстетических и социальных реформ, связанных с процессами познания бытия, воспитания личности, терапевтических качеств, концентрации устремлений прогрессивно думающей части человеческого общества и т.д. Музыка Бетховена многогранна, одной из ее граней которой было отражение судьбоносных событий конца XVIII в. – Французской революции 1789 г. Подобно «Декларации прав и свобод человека и гражданина» 1789 г. и Гражданского кодекса 1804 г., музыка Бетховена вторила тезисам революции в Третьей «Героической» симфонии Es-dur op. 55 (1802-1804), балет «Творения Прометея» op. 43 (1800-1801), Третий фортепианный концерт c-moll op. 37 (1800), Соната для фортепиано № 8 «Патетическая» c-moll op. 13 (1798-1799), Три марша op. 45 (1802-1803) и др.

В 1802 г. в связи с ухудшением здоровья композитора и его отъездом из Вены происходит переоценка Бетховеном своего творчества и после несостоявшегося самоубийства он принимает решение жить и творить вопреки судьбе: «Божество! Ты глядишь с высоты в мое сердце, ты знаешь его, тебе ведомо, что оно преисполнено человеколюбия и стремления к добродетели» [Завещание Бетховена, Гейлигенштадт, 6 октября 1802 г., 1957]. Вернувшись из Гейлигенштадта в Вену, Бетховен полон новых идей для творчества: «Я не удовлетворен своими работами, написанными до сих пор. Теперь я собираюсь избрать новый путь» [Черни, 2010]. Начиная с этого периода сонатно-симфоническое творчество Бетховена стало эталоном циклической формы с его ладо-функциональной архитектурой и модуляционными конструкциями, оказав в дальнейшем огромное воздействие на симфонизм XIX и XX веков [Кириллина, 2015]. В своих сонатах<sup>2</sup> и симфониях<sup>3</sup> Бетховену удалось передать онтологическое видение и осмысление

<sup>1</sup> Бетховен родился слабым и больным ребенком в семье, где также были больные: отец страдал от алкоголизма, мать и маленький годовалый брат умерли от туберкулеза, другой брат умер от атеросклероза сердца. С 20 лет у композитора начались ушные боли, переросшие в тинит в 26 лет и полную глухоту. Из-за болезни Бетховен стал вести уединенный образ жизни и избегать общения. В 34 года у Бетховена была сильная лихорадка и абсцесс (была угроза ампутации пальца), в год окончания последней фортепианной сонаты у него диагностировали торакальную подагру. Далее были сильные боли в глазах – увеит, желтуха и т.д. Несмотря на все эти жестокие беды, Бетховен продолжал писать музыку, но отказался от выступлений. См. в статье: [Людвиг Ван Бетховен. Медицинская биография, 2015].

<sup>2</sup> Всего 52 сонаты для разных инструментов: 32 сонаты и 6 юношеских сонат – для фортепиано, 10 сонат – для скрипки и фортепиано, 5 сонат – для виолончели и фортепиано, соната для валторны и фортепиано. Кроме этого, в форме сонатно-симфонического жанра написаны 8 симфонических увертюр, 5 концертов для фортепиано с оркестром, концерт для скрипки с оркестром, концерт для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром («тройной концерт»), 16 струнных квартетов, 6 трио и др.

<sup>3</sup> Всего 9 симфоний (10-я не закончена): Первая op. 21 C-dur (1799-1800), Вторая op. 36 D-dur (1801-1802), Третья «Героическая» op. 55 Es-dur («Eroica», 1803), Четвертая op. 67 B-dur (1806), Пятая op. 67 c-moll (1807-1808), Шестая «Пасторальная» op. 68 F-dur («Pastoral», 1808), Седьмая op. 92 A-dur (1811-1812), Восьмая op. 93 F-dur (1812), Девятая «Хоральная» op. 125 d-moll («Choral», 1822-1824).

бытия, апогеем которых стала Девятая «Хоральная» симфония op. 125 d-moll («Choral», 1822-1824), к написанию которой он приступил сразу же после своей последней фортепианной сонаты c-moll. В какой-то мере последняя симфония композитора является неким продолжением его последней сонаты в идейно-содержательном смысле – своего рода напутствие грядущим поколениям – творческое завещание.

### Основная часть

Последняя фортепианная соната op. 111 была написана в 1821-1822 гг. и посвящена ученику и покровителю Бетховена эрцгерцогу и кардиналу австрийскому, а также пианисту и композитору – Рудольфу фон Габсбург-Лотарингскому (1788-1831)<sup>4</sup>. Это было не первое произведение, которое композитор посвятил своему высокородному другу и ученику<sup>5</sup>, но, конечно же, дружба с кардиналом и их беседы о бытии и вечном (а также материальная поддержка со стороны Рудольфа, в коей очень нуждался сильно больной к тому времени композитор), подтолкнули его к посвящению этой необычной с точки зрения всей архитектоники сонаты эрцгерцогу, ненадолго пережившему своего великого учителя и скончавшегося в возрасте 43 лет. Бетховен уходит от классического трехчастного сонатного цикла и выстраивает последнюю фортепианную сонату в двухчастный диалектический цикл с драматическим *Allegro con brio ed appassionato* и неземным *Adagio molto semplice e cantabile*. Это не первый его опыт написания сонатного цикла в 2-х частях, ранее были сонаты №№ 19, 20, 22, 24, 27, а также две его ранние сонаты WoO 50 F-dur (1790-1792) и WoO 51 «Лёгкая соната» C-dur (незаконченная 1797-1798).

Бетховен не заикливался на трехчастности сонатной формы; в период формирования романтизма сонатный цикл бурно обновлялся. Так, у Бетховена уже во 2-й сонате менуэт уступает место скерцо, появляются марши (№№ 12, 28), фуги (№№ 28, 29, 31), речитативы (№ 17), ариозо (№ 31) и пр. Кроме этого, у композитора рано наметился новационный подход к выбору формы для I части – сонатного *allegro* (иногда даже опуская ее): вариационная форма (№ 12), сонатный цикл начинается со II части (№№ 13, 14), в «Авроре» (№ 21) II часть представляет собой интродукцию к финалу. Сонатные циклы могли расширяться до 4-х частей: №№ 1-4, 7, 11, 12, 13, 15, 18, 29, часто приобретая черты сонаты-фантазии со свободно устроенным циклом, что предвосхищало обновленный подход к циклу у романтиков. В то же время композитор остается верен классицистской стройности и симметричности форм: разум и воля преобладают над анархией.

Бетховен выстраивал сонатный цикл, руководствуясь больше сохранностью глубоких внутренних связей, которые, возможно, иногда не очевидны и проявляются только при тщательном анализе, как это прослеживается в последней его сонате для фортепиано. Так,

<sup>4</sup> Рудольф Иоганн Иосиф Райнер фон Габсбург-Лотарингский – последний из 16 детей императора Священной Римской империи Леопольда II и Марии Луизы Испанской. С 1803 г. брал уроки музыки и композиции у Бетховена. С 1809 г. он и князя Ф. Кински и Ф. Лобковиц выплачивали Бетховену пожизненную денежную субсидию.

<sup>5</sup> Бетховен посвятил кардиналу австрийскому Рудольфу 14 произведений: «Большая соната для Хаммерклавира», «Император», «Торжественная месса». Рудольф также посвятил некоторые свои композиции своему великому учителю: 40 фортепианных вариаций на тему учителя «O Hoffnung» («O надежда», 1819). См. в кн.: [Кириллина, 2009].

например, субмотив трели, заявленной во вступлении к I части, приобретает колоссальное развитие практически во всей II части, в особенности в 5 вариации – тройная трель.



Рисунок 1 - Вступление I части, Maestoso



Рисунок 2 - Окончание вступления и переход к главной теме



Рисунок 3 - II часть, Arietta: Adagio molto, semplice e cantabile, 5 вариация

Главная тема прорастает из глухого рокота басов – рудимента трели и состоит из двух составных частей: тираты (от лат. tirata – вытягивание) быстрое восхождение триолой на ч. 4 вверх и 4 ноты в устоявшемся в музыке символе креста (распятия) в знаковом для всей сонаты диапазоне ум. 7. Тема креста усиливает трагизм и фатальность главной темы и всей идеи первой части; жизнь, полная борьбы, тревоги с ее неугасаемыми надеждами и веры на лучшее. Тема креста, пронизанная квартами, обволакивает всю сонату и получает неожиданно светлое

неземное разрешение во второй части в основании темы вариаций и в особенности ее коды, проводя огромную арку, соединяющую трагизм, безысходность и изломанности жизненного пути через катарсис (др.-греч. κάθαρσις – возвышение, очищение, оздоровление) к блаженству и гармонии инобытия.

**Allegro con brio ed appassionato**

**Рисунок 4 - Главная партия I части, Allegro con brio ed appassionato**

Побочная партия у Бетховена решена в светлой тональности As-dur – параллели субдоминанты с-moll. Это тема жизненных мечтаний о счастье, далекой от коллизий главной темы.

**Рисунок 5 - I часть, Побочная партия**

Квартетный мотив главной темы смягчается и звучит ностальгически, но в басах остается еще некоторое напряжение удвоенное в октаву. Интересно, что в репризе эта тема будет проведена в своей параллели – субдоминанте *f-moll*, приближаясь к фатальному *c-moll* – основной тональности сонаты. Бетховен обращался к этой тональности в самых драматических своих произведениях: Третий фортепианный концерт *c-moll* op. 37 (1800), Пятая симфония op. 67 (1804-1808), Фантазия для фортепиано, хора и оркестра op. 80 (1808), op. 104, струнный квартет № 4 op. 18 (1799), Трио для скрипки, альты и виолончели op. 9 (1798), фортепианные сонаты № 5 op. 10 (1796-1798), № 8 «Патетическая» op. 13 (1798-1799), № 32 op. 111 (1821-1822), 32 вариации на собственную тему (1806) и др. Возврат борьбы отражен в полифонической разработке, где темы представлены в различных ипостасях с характерным мефистофельским оттенком.

Реприза динамизирована за счет октавных удвоений, но напряжение тем не менее постепенно ослабляется и происходит трансформация темы в хоральный напев, который, кстати, уже был намечен во вступлении.



Рисунок 6 - Хоральный мотив во вступлении

В заключении части динамика полностью утихает и в коде происходит душевное просветление – герой «умирает» в рассеянных паузах, пунктирах, но преследующий рокот в басу шестнадцатых (расшифровка трели) напоминает, что не все еще утихло и угасло. Уход в просветленный одноименный мажор *C-dur* естественным образом предвосхищает начала иной реальности II части сонаты.



Рисунок 7 - Кода I части

Вторую часть сонаты (она же и финал)<sup>6</sup> общепринято называть ангельской, неземной, по

<sup>6</sup> Изначально Бетховен задумал эту сонату трехчастным циклом, но начальной темой I части стала в итоге тема струнного квартета № 13, что-то другое предполагалось в качестве темы Adagio, а мотив III части перешел в I часть. Тема Ариетты II части в найденных черновиках относилась к I части сонаты (рукописи Дома-Музея Л. ван Бетховена в Бонне).



словам российского пианиста А.Г. Рубинштейна (1829-1894): «Ариетта в ней – полет в облака, душа возносится в высшие сферы». Здесь нет трагедийности и очевидно выраженной конфликтности, но и здесь не все так просто. По форме вторая часть представляет собой двухчастную тему с вариациями с повторами каждой части, продляя звучание музыки и уводя слушателя в медитативное состояние бесконечного пути к свету. В своем творчестве Бетховен довольно часто прибегал к вариационной форме, которая, с одной стороны, приближена к куплетной песенной форме, с другой – связана со старинными танцевальными жанрами: сарабанда, куранта, менуэт, гавот и т.д. Тема II части обладает множеством ликов, которые не перечат, а дополняют друг друга, соединяясь в единое целое; здесь можно найти хорал в соединении молитвы и торжественного (погребального) марша, величественная сарабанда и грациозный менуэт, народная песенность и церковная колокольность, небесный (космический) покой, тишина и глубокая земная (человеческая) печаль. Уникальность темы, способной соединить и воплотить множество преломлений различных однородных с точки зрения идейного замысла вариантов, естественным образом раскрылась в форме вариаций.

В самой теме зашифровано слово «Lebewohl» (нем. прощайте), которые, по словам героя романа немецкого писателя Т. Манна (Пауль Томас Манн, 1875-1955) «Доктор Фаустус» (1947) музыканта-энциклопедиста Венделя Кречмара<sup>7</sup>, улавливается в главном (и опять таки квартетом!) мотиве темы: «до-соль-соль»→«ре-соль-соль»→«Le-be-wohl»:



Рисунок 8 - Тема вариаций (первая часть), II части сонаты

В восьмой главе известного романа дается развернутое, интереснейшее описание концепции последней фортепианной сонаты Бетховена, где становится очевиден выбор в пользу двухчастности сонатного цикла: «Третья часть? Новое начало после такого прощания? Новая встреча после такой разлуки? Немыслимо! Случилось так, что соната в этой непомерно разросшейся части пришла к концу, к расставанию навеки. Говоря «соната», он имеет в виду не только эту сонату в до-минор, но сонату вообще, сонату как традиционную музыкальную форму. Сама соната как жанр здесь кончается, подводится к концу: она исполнила свое предназначение, достигла своей цели, дальше пути нет, и она растворяется, преодолевает себя как форму, прощается с миром! Прощальный кивок мотива ре-соль-соль мелодически

<sup>7</sup> В романе Вендель Кречмар – музыкальный педагог, прототипом которого был реальный немецкий музыкант, теоретик и композитор Август Фердинанд Герман Кречмар (1848-1924), слывший большим знатоком музыки. Он преподавал в Лейпцигской консерватории, возглавлял театральный оркестр и хор в Меце, Королевский институт церковной музыки, Берлинскую Высшую школы музыки и т.д. Три его музыкальных учебника до сих пор входят в обиход обучения консерваторий Германии и Австрии: «История оперы» (1919), «Введение в историю музыки» (1920), I том «Истории новой немецкой песни» (1911).

умиротворен проникновенным до-диезом – это прощанье, и в таком, особом смысле прощанье с сонатой, не уступающее по величию ей самой» [Манн, 1986]. Соната op. 111 была закончена в 1822 г. за 5 лет до кончины композитора, но он больше не писал сонат. Таким образом, доминорная соната стала своеобразным прощанием Бетховена с жанром в форме развернутого философско-обобщенного размышления о жизни и смерти; все сказано в «земном» *Allegro* и «небесном» *Adagio*.

Вариационная форма, как многогранное развитие одного и того же тезиса, проявляет все мастерство композитора, где певучая тема *Arietta* преобразуется семь раз. Здесь нет четкого членения на вариации; одна вырастает из другой в разомкнутой форме, благодаря бесконечной цепочке ритмической пульсации мелких длительностей и триолей. Интересны решения размеров темы и вариаций: тема, 1, 4-7 вариации – 9/16, 2 вариация – 6/16, 3 вариация – 12/32, которые дробятся внутри триольными фигурациями и излюбленными пунктирами:



Рисунок 9 -1-я вариация



Рисунок 10 - 2-я вариация



Рисунок 11 - 3-я вариация представляет вариационное раздолье ритмических фигураций a la jazz

В 4-ой вариации начинается сильное ритмическое дробление в своеобразном фигурном

органном пункте в ч. 5, напоминающее гудение в басах:



Рисунок 12 – 4-ая вариация

Тема повисает в пространстве: действенное начало покидает форму, тема рассеивается в кластерных созвучиях. Нежная, хрупкая вариация насыщена импрессионистскими звучностями, далеко предвосхищающими сонористические и колористические созвучия конца XIX века.

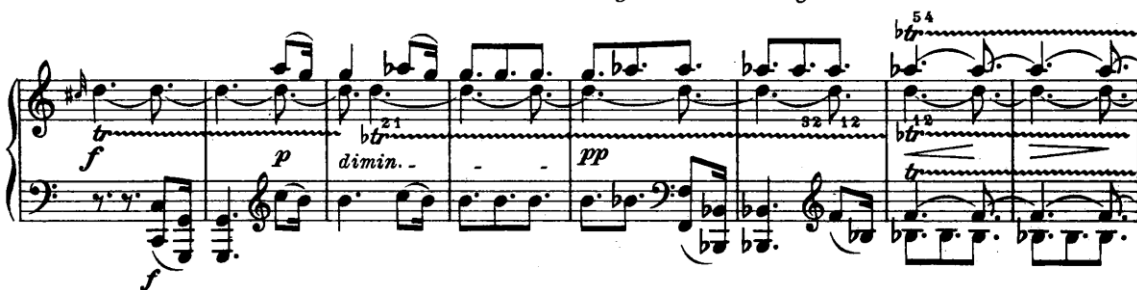


Рисунок 13 – 5-ая вариация

В 5-ой вариации происходит смена тональностей из C-dur → Es-dur – параллель с-moll – основной тональности I части. Этот уход символизирует далекий переход в другую реальность, о чем говорил в свое время известный советский пианист Г.Г. Нейгауз: «Как будто я поднялся на такую высоту, выше стратосферы, что видна вся земля подо мною, видно что она круглая, как ее видят космонавты». В конце появляются тройные трели – кульминация развития мотивного зерна всей сонаты. Это та точка, к которой стремилось все предыдущее музыкальное развитие: катарсис приобрел свою итоговую субстанцию с одновременным отдалением регистров на максимальное расстояние больше чем в пять октав!

В 6-ой вариация тема впервые приобретает первоначальные очертания и происходит возвращение в исходную тональность C-dur:

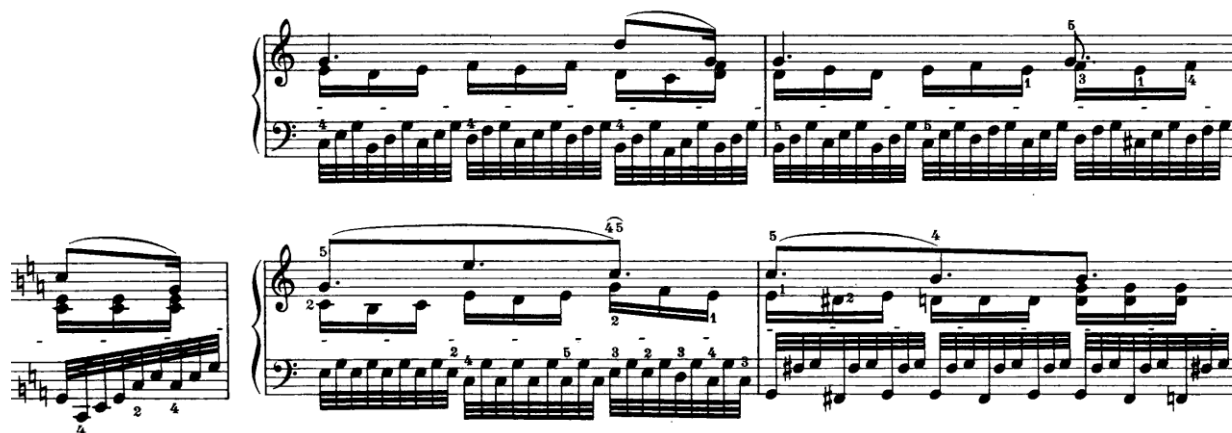


Рисунок 14 – 6-ая вариация

Заключительная 7-я вариация совмещает черты коды, поэтому дается в неполном варианте без ухода в параллель a-moll. Здесь остаются неземные трели, подчеркивая чистоту и тишину (pp), которую обрел композитор к концу сонатного цикла: произошло обретение светлого и долгожданного покоя через бесконечные поиски и блуждания:



Рисунок 15 – 7-ая вариация

Здесь преобладают квартовые интонации, та самая кварта, с которой все начиналось и которой все закончилось. Затухающие пунктиры, кварты и отголоски трель выстраивают гигантскую арку и одновременно зеркальность двух полярных миров, подобно инь и янь, вышедших с единого пространства, но вечно стремящиеся к соединению вновь: «Там, где сошлись величие и смерть... возникает склоняющаяся к условности объективность, более властная, чем даже деспотический субъективизм, ибо если чисто личное является превышением доведенной до высшей точки традиции, то здесь индивидуализм перерастает себя вторично, вступая величавым призраком уже в область мифического, соборного» [Манн, 1986].



Рисунок 16 -Заключение I части затухающие пунктиры на pianissimo



Рисунок 17 - Кода II части с размытыми пунктирами на pianissimo

Множество ликов сонаты как бы передает сотни судеб и миров, показанных в ритмах, регистрах, трелях, динамике, тональных сдвигах и т.д. Неординарное решение колористических звучностей в границах сквозной вариационной формы придает второй части сонаты нереальные для того времени звучности, что естественным образом не сразу было принято современниками Бетховена. Удивительный парадокс композитора, не слышавшего в реальности того, что было им сотворено, руководствовался лишь внутренним слухом, а точнее, слухом своего сердца.

Последняя соната для фортепиано Бетховена – это к тому же образец соединения гармонии и полифонии обо «...он хотел, чтобы мы вникли в это противопоставление: "гармоническая субъективность" и "полифоническая объективность"» [там же]. Бетховен вышел за рамки классической сонаты, но в то же время сохранил ее классическую симметрию, в которой слышание музыки в себе достигло апогея. В этой сонате, как ни в каком другом произведении, композитор обрел мудрость, проявленную за многие века до появления западноевропейской музыкально-академической системы. Так, например, в старинных текстах древнекитайских литературных памятников, таких как «Го юй» (Речи царств) [Го юй, 1987], «Люйши чуньцю» (Весны и осени господина Люя) [Люйши чуньцю, 2010], «Юэ цзи» (Закон музыки) [Юэ цзи, 1999] и др., подробно описан механизм гармонии и единства музыки, ее полезные, целебные и воспитательные свойства, связь с природой, космосом и т.д. В древнекитайской энциклопедии III века до н.э. Люйши чуньцю 呂氏春秋 («Весны и осени господина Люя») эпохи Воюющих царств по другому – Анналы Люй Бувэя 呂不韋 (политический деятель, ок. 290-235 до н.э.) описаны законы Да юэ (Великой музыки), где объясняется природа звуков и музыки, как великой гармонии Вселенной: «Далеки истоки музыки. Она рождается из меры, коренится в

великом едином. Из великого единого появляются два начала, из двух начал – инь и ян. Инь и ян изменяются и преобразуются, одно стремится вверх, другое опускается вниз. Объединяясь, образуют тела. Кипят и бурлят. Разделившись, воссоединяются вновь; воссоединившись, вновь разделяются» [Люйши чуныцю, 2010-]. Бетховенская двухчастная концепция последней фортепианной сонаты (как было уже много раз сказано) отражает суть древнекитайской модели представления о роли музыки в процессе познания бытия: «Музыка есть следствие гармонического союза неба и земли и стремления к слиянию инь и ян» [там же].

### Заключение

Бетховену дано было постичь особый путь, возможно, благодаря своему недугу, который стал катализатором мощного обращения внутрь своего «я» и познания гармонии «иной музыки» – «музыки небес»: «Все сущее появляется от великого единого, свершает превращения с инь и ян. Ростки приходят в движение; затвердевая и застывая, обретают конечную форму, обретая конечную форму, они занимают собой определенное пространство, а у всякого пространства – определенный тон. Тон рождается из согласия, согласие – из упорядоченности». Данные тексты отражают бетховенскую динамику развития субмотива трели, из которого проросла, собственно, вся последняя его соната и в которой в конце цикла все опять сомкнулось. «Лишь с человеком, постигшим дао, имеет смысл рассуждать о музыке», – говорится в древнекитайских текстах, а Бетховен как никто из композиторов был на «ты» с любимой МУЗЫКОЙ! Даже в том, что композитор любил давать программные названия многим своим произведениям, в особенности инструментальным (лишний раз подчеркивая их образно-концептуальную идею, иногда стоявшую выше над музыкальным началом), проявляется незримая связь с древнейшими формами древнекитайских музыкальных композиций, где образ и идея преобладали над звуками и подчас диктовали им нужные формы и интонации.

Искусство Бетховена – страстное и целеустремленное – до наших дней сохраняет свое властное, эмоциональное воздействие. Музыка его произведений звучит грозным приговором современным темным силам социального зла. Бетховена высоко ценили при жизни и после его кончины представители передовой общественной мысли: литераторы, художники, музыканты, общественно-политические деятели и др.<sup>8</sup>.

### Библиография

1. Ludwig van Beethoven. Heiglstadt am 6ten ot October 1802 // Ludwig van Beethoven. Heiligenstädter Testament. Faksimile. Hg. Hedwig M. von Asow. Verlag Doblinger. Wien-München, 1957. P. 8-11.
2. Го Юй. Речи царств / пер., вступление и прим. В.С. Таскина, отв. ред. М.В. Крюков. М.: Наука, 1987. 472 с.
3. Завещание Бетховена, Гейлигенштадт, 6 октября 1802 г. // Ludwig van Beethoven. Heiligenstädter Testament. Faksimile. Hg. Hedwig M. von Asow. Verlag Doblinger. Wien-München, 1957. P. 8.
4. Кириллина Л. Бетховен: Жизнь и творчество. В 2-х т. М.: Московская консерватория, 2009. Т. 1. 536 с.; Т. 2. 595 с.
5. Кириллина Л.В. Бетховен. М.: Молодая гвардия, 2015. 495 с.
6. Конен В. Бетховен // История зарубежной музыки. Вып. 3. М.: Музыка, 1989. С. 85-222.
7. Людвиг Ван Бетховен. Медицинская биография // Health-ua.com. 2015.
8. Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство. Сборник статей к 200-летию со дня

<sup>8</sup> Достаточно вспомнить, что на похороны 29 марта 1827 г. на улицах Вены собралось около 20 тысяч горожан, а одним из руководителей похоронной процессии был Франц Петер Шуберт (1797-1828), который скончался через год после Бетховена и был похоронен рядом с ним.

- рождения. Л.: Музыка, 1970. 256 с.
9. Люйши Чуньцю. Весны и осени господина Люя / пер. Г.А. Ткаченко, сост. И.В. Ушакова. М.: Мысль, 2010. 525 с.
  10. Макиавелли Н. Государь. М.: Планета, 1990. 80 с.
  11. Манн Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом / пер. с нем. С. Апта, Н. Ман. Ташкент: Узбекистан, 1986. 560 с.
  12. Музыкальная энциклопедия в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973-1982. 1056 с.
  13. Роллан Р. Жизнь Бетховена. Биографии и Мемуары. М.: Музыка, 1964. 96 с.
  14. Черни К. О правильном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / пер. С.М. Мальцева, Р.Г. Лепковской; науч. ред., вступ. ст., коммент. С.М. Мальцева. СПб., 2010. 197 с.
  15. Юэ Цзи. Личность и власть в Древнем Китае. Собрание трудов / отв. ред. А.И. Кобзев. М.: Восточная литература, 1999.

## **Confucian philosophy of music of the late Beethoven using the example of his last piano sonata**

**Deng Ziyue**

Postgraduate Student,  
Herzen State Pedagogical University of Russia,  
191186, 48 nab. r. Moiki str., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: ziyuedeng6@gmail.com

### **Abstract**

The great classical composer Ludwig van Beethoven wrote music listening to the voice of his heart, because he was no longer able to hear other voices (from the age of 26). His voice of the heart dictated to him a special set of melody, harmony, a bizarre refraction of consonances in polyphonic and homophonic-harmonic combinations, etc. Almost 200 years after Beethoven's death, contemporaries have access to a clear connection between the work of the "deaf" Beethoven and the deep knowledge of ancient civilizations, such as, for example, the Confucian teaching on music "Yue Ji". This article tries to connect the universal sound models of music characteristic of Beethoven as a special category of geniuses, whose work reveals unique parallels and relationships with the vision of the micro- and macrocosm of ancient knowledge. Beethoven (like the ancient seers) was able to describe the nature of the model of the universe through sound associations and their functional attractions. Most obviously, these connections and parallels can be traced in the late work of the outstanding genius of mankind, especially his last sonata in C minor op. 111, which is the subject of this article. The parallel between the ancient Confucian teachings and the late work of Beethoven is built in a special understanding of the nature of music as a natural philosophical field that has a powerful influence on the management of the state system through the correct education of human society.

### **For citation**

Deng Ziyue (2024) Konfutsianskaya filosofiya muzyki pozdnego Betkhovena na primere ego poslednei sonaty dlya fortepiano [Confucian philosophy of music of the late Beethoven using the example of his last piano sonata]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 317-330. DOI: 10.34670/AR.2024.40.12.037

## Keywords

Beethoven's musical creativity, sound associations of Beethoven's late work, Confucian teaching "Yue Ji", musical and associative parallels, musical culture and aesthetics of Ancient China.

## References

1. Cherny K. (2010) *O pravil'nom ispolnenii vseh fortepiannykh sochinenii Betkhovena* [On the correct performance of all Beethoven's piano works]. Saint Petersburg.
2. Go Yui (1987) *Rechi tsarstv* [Speeches of the Kingdoms]. Moscow: Nauka Publ.
3. Kirillina L. (2009) *Betkhoven: Zhizn' i tvorchestvo. V 2-kh t.* [Beethoven: Life and Creativity. In 2 volumes], Vol. 1, Vol. 2. Moscow: Moskovskaya konservatoriya Publ.
4. Kirillina L.V. (2015) *Betkhoven* [Beethoven]. Moscow: Molodaya gvardiya Publ.
5. Konen V. (1989) *Betkhoven* [Beethoven]. In: *Ictoriya zarubezhnoi muzyki* [History of foreign music]. Issue. 3. Moscow: Muzyka Publ., pp. 85-222.
6. Ludwig van Beethoven. Heiglntstadt am 6ten ot October 1802 (1957). *Ludwig van Beethoven. Heiligenstädter Testament. Faksimile. Hg. Hedwig M. von Asow. Verlag Doblinger. Wien-München*, pp. 8-11.
7. *Lyudvig van Betkhoven. Estetika, tvorcheskoe nasledie, ispolnitel'stvo. Sbornik statei k 200-letiyu so dnya rozhdeniya* [Ludwig van Beethoven. Aesthetics, creative heritage, performance. Collection of articles for the 200th anniversary of his birth] (1970). Leningrad: Muzyka Publ.
8. Lyudvig Van Betkhoven. Meditsinskaya biografiya [Ludwig Van Beethoven. Medical biography] (2015). *Health-ua.com*.
9. *Lyuishu Chun'tsyu. Vecny i oteni gocpodina Lyuya* [Liuishi Chunqiu. Spring and autumn of Mr. Lyu] (2010). Moscow: Mysl' Publ.
10. Machiavelli N. (1990) *Gosudar'* [The Sovereign]. Moscow: Planeta Publ.
11. Mann T. (1986) *Doktor Faustus. Zhizn' nemetskogo kompozitora Adriana Le-verkyuna, rasskazannaya ego drugom* [Doctor Faustus. The life of the German composer Adrian Leverkühn, told by his friend]. Tashkent: Uzbekistan Publ.
12. *Muzykal'naya entsiklopediya v 6 t.* [Musical encyclopedia in 6 volumes] (1973-1982). Moscow: Sovet-skaya entsiklopediya: Sovetskii kompozitor Publ.
13. Rolland R. (1964) *Zhizn' Betkhovena. Biografii i Memuary* [The Life of Beethoven. Biographies and Memoirs]. Moscow: Muzyka Publ.
14. Yue Ji. *Lichnoct' i vlat' v Drevnem Kitae. Cobranie trudov* [Personality and power in Ancient China. Collection of works] (1999). Moscow: Voctochnaya literatura Publ.
15. Zaveshchanie Betkhovena, Geiligenshtadt, 6 oktyabrya 1802 g. [Beethoven's will, Heiligenstadt, October 6, 1802] (1957). In: *Ludwig van Beethoven. Heiligenstädter Testament. Faksimile. Hg. Hedwig M. von Asow. Verlag Doblinger* [Ludwig van Beethoven. Heiligenstädter Testament. Facsimile. Hg. Hedwig M. von Asow. Verlag Doblinger]. Wien-München, p. 8.



УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.19.25.038

## Анализ искусства мягкой скульптуры волокнистого материала

**Чжан Чао**

Аспирант,  
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18;  
e-mail: 174460142@qq.com

### Аннотация

В данной статье исследуется связь между современным искусством волокна и скульптурой. Скульптура как художественное произведение играет огромную роль в отражении сложных человеческих отношений. Благодаря применению различных материалов и изобретению новых технологических приемов их обработки возникает множество жанров и направлений в этом виде искусства. Соответственно, правильно подобранный материал и техника играют огромную роль в выражении идей, которые хочет донести скульптор до широкого зрителя. Искусство мягкой скульптуры из волокнистых материалов развивалось постепенно с применением современных скульптурных материалов в скульптуре, в отличие от традиционных скульптурных материалов, волокнистое искусство дает теплое, мягкое визуальное и психологическое ощущение. В статье анализируется искусство мягкой скульптуры из волокнистых материалов в сочетании с применением волокнистых материалов с целью более систематического понимания развития современной скульптуры и эффективного содействия развитию современной скульптуры.

### Для цитирования в научных исследованиях

Чжан Чао. Анализ искусства мягкой скульптуры волокнистого материала // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 331-340. DOI: 10.34670/AR.2024.19.25.038

### Ключевые слова

Волокнистые материалы, мягкая скульптура, скульптурное искусство, скульптор.

## Введение

Искусство скульптуры имеет долгую историю развития в Китае и сформировало глубокие культурные отложения в течение длительного периода времени. Также имеет сильное влияние на развитие скульптуры в современном обществе и развивается в настоящее время. С увеличением доступности скульптурных материалов постепенно началось использование силикона, нержавеющей стали и органических материалов в данном виде искусства, что является хорошей основой для его развития. Исходя из этого, искусство мягкой скульптуры анализируется в связи с волокнистыми материалами, способными информировать о производстве скульптуры современным скульпторам, создавать эффективное продвижение скульптурного искусства в новую эпоху.

### Развитие современного искусства волокон

Использование волокон имеет долгую историю в Китае. Но развитие современного искусства волокон в Китае насчитывает менее тридцати лет. После основания Нового Китая основные достижения волоконного искусства выражены в ковровой промышленности. Ковры являются одной из основных разновидностей традиционного китайского декоративно-прикладного искусства. С 1980-х гг. международный академический обмен открыл дверь для современного китайского искусства волокон. В 1996 году Международная биеннале искусства волокон Лозанны была объявлена закрытой по финансовым причинам, в связи с чем искусство волокон уходит с мировой арены, однако Биеннале волоконного искусства продолжается в Китае. Лин Лечэн, художник по волокну и профессор Академии изящных искусств Университета Цинхуа (г. Пекин), был первым человеком в Китае, узнавшим о приостановке Лозаннского биеннале. Он решил продолжить международную выставку искусства волокон в Китае. В октябре 2000 года в Пекине открылась первая Международная биеннале искусства волокон «Из Лозанны в Пекин», которая с тех пор успешно проводилась семь раз.

Китайское волоконное искусство продолжает развиваться в XXI веке. Международные выставки также увеличиваются. Проходит международная биеннале искусства волокон «Из Лозанны в Пекин», продвигающая концепцию современного китайского искусства волокон в мир и возможность общения с международными художниками, а также позволяющая отечественным авторам задуматься о международном искусстве волокон и лучше понять будущее направление развития.

За последние несколько лет многие работы, созданные скульпторами по волокну, были отобраны для участия в масштабных выставках в стране и за рубежом, таких как «Международная выставка искусства и науки» и «Из Лозанны в Пекин». Также были завоеваны международные золотые, серебряные и бронзовые медали, всего более ста как в Китае, так и за рубежом. С расширением влияния на мировой художественной арене современного искусства волокон оно вступило в совершенно новый период. После 1990-х гг. художественные произведения из волокна можно увидеть в больших общественных архитектурных пространствах, таких как Конференц-зал муниципального правительства Пекина и Административный офис Гонконга. Это было сделано для того, чтобы продемонстрировать очарование современных произведений искусства из волокна и способствовать обмену и исследованиям. Так, Китай провел ряд выставок и конкурсов с международным влиянием, таких

как Первая китайская выставка настенной живописи<sup>1</sup>(Пекин 2004 г.), Пекинская международная биеннале изобразительных искусств<sup>2</sup> (Пекин 2002 г.), Международная выставка искусства и науки<sup>3</sup>(Университет Цинхуа 2001 г.), Китайский конкурс узоров ковров и т.д.<sup>4</sup> (Пекин 2020 г.). В частности, четыре – «Из Лозанны в Пекин» – Международные биеннале искусства из волокна, успешно проведенные в Китае с 2000 года. Они предоставили основу для китайских художников из волокна, чтобы продемонстрировать свои работы, и в то же время стали платформой для художников со всего мира для обмена и сотрудничества, стимулируя их творческий энтузиазм.

Под влиянием дальнейшего развития науки и техники, а также дальнейшего расширения и развития искусства скульптуры в современном обществе применение волокнистых материалов стало изучаться в системе современного искусства скульптуры. Различные художники изучали характеристики волокнистых материалов, исследовали взаимосвязь между развитием мягкой скульптуры и скульптурного художественного пространства, чтобы расширить рамки привычной нам скульптуры путем развития мягкой скульптуры. Зрители могут ощутить тепло и мягкость данного вида скульптуры благодаря уникальной текстуре волокнистого материала. Проведя анализ использования волокнистых материалов в области современного скульптурного искусства, можно сделать вывод, что художники-скульпторы из разных стран развиваются в области мягкой скульптуры на разных уровнях. Например, на Международной выставке художественных произведений из волокна 2000 года Американская художница Кэролин использует прозрачную марлю как средство для создания мягкой скульптуры «Феникс», применение красного шелка дает зрителям уникальный визуальный сенсорный опыт и оставляет неизгладимое впечатление.

Наши художники также исследовали эту область соответствующим образом, работа Ши Хуи «Старая стена» (рис. 1) с использованием тканевых волокон получила широкое признание в отрасли, она была названа одной из тридцати самых влиятельных инсталляций в Китае. Понимание художником культурных коннотаций стены полностью передано в работе.



Источник: 施慧：让纸浆“生长”与我的思想“共生” - 国美聚焦- 中国美术学院官网 (caa.edu.cn)

**Рисунок 1 - Ши Хуи. «Старая стена». Пекин, 2003 г.**

<sup>1</sup> 首届全国壁画大展在京隆重开幕\_光明日报\_光明网 (gmw.cn).

<sup>2</sup> 首届北京艺术双年展多点绽放 三大会场联动七展打造顶级艺术盛会 (baidu.com).

<sup>3</sup> 物之道，生之欲 | 第一届艺术与科学国际作品展暨学术研讨会历史回顾-清华大学美术学院 (tsinghua.edu.cn).

<sup>4</sup> 东方瑰宝——中国地毯艺术展：美的在场与觉醒 (baidu.com).

Молодая художница Хань Лу работает со льном. Её мягкая скульптура «Иди налево, иди направо» воссоздает случайную встречу городской и сельской девушки на улице. В отличие от Ши Хуи, Хань Лу использует другой прием подачи материала, вызывая у зрителя иное восприятие.



Источник: 当代艺术家韩璐\_美术 (sohu.com)

**Рисунок 2. Хань Лу. «Иди налево, иди направо», Пекин, 2004 г.**

Можно сказать, что развитие искусства мягкой скульптуры в волокнистых материалах преодолело ограничения традиционного скульптурного искусства в отношении материалов и носителей, расширив область скульптурного искусства до современных материалов и создав обширное пространство для развития скульптурного искусства.

### **Характеристики мягкой скульптуры из волокнистых материалов**

1. Неповторимая красота текстуры. Под текстурой подразумевается индивидуальные особенности, которые имеют поверхность волокнистого материала. Комбинированный анализ материалов из натуральных волокон, таких как хлопок, лен и шелк, и материалов из химических волокон, таких как нейлон и полипропилен, показывает, что материалы из натуральных волокон обычно теплые и тяжелые, в то время как материалы из химических волокон отличаются блеском, мягкостью и гладкостью. В создании произведений мягкой скульптуры использование различных волокнистых материалов позволяет создать широкий спектр текстурных эффектов. Так, наслаждаясь мягкими скульптурами, можно получить различные визуальные впечатления, из-за чего воздействие мягких скульптур на зрителя становится особенным и индивидуальным для каждого. Одновременное применение волокнистых материалов для создания мягких скульптур способствует появлению богатой многослойности в композиции, помогает лучшему

ощущению пространства. Сочетание реальности и воображения, а также гибкость творческого замысла произведения искусства и форма произведения раскрывают повышение художественной ценности мягких скульптур

2. Разнообразие творческих идей. Волокнистый материал очень богат цветом, в процессе работы над мягкой скульптурой, в соответствии с потребностями скульптуры, можно придать ей различные цвета, и тогда лучше воплотить в мягкой скульптуре художественные идеи и творческие концепции. Например, художница Магда Сайег из Техаса, США, использовала шерсть для украшения 99 деревьев в процессе создания мягких скульптурных работ и связала цветное обрамление для автобуса. Ее работы «Вязаные граффити» (рис. 3, 4) стали искусством уличной скульптуры, ценимым как творческими, так и простыми людьми, а при рациональном применении цвета искусство мягкой скульптуры демонстрирует сильную жизненную силу. В процессе создания мягких скульптурных работ художники могут не только применять цвет самого материала для создания простого и естественного художественного эффекта, но и передавать красочные цвета с помощью технологии печати и окрашивания, показывать уникальные преимущества искусства мягкой скульптуры, лучше реализовывать многоуровневую коммуникацию эмоций при создании произведений, а затем показывать художественные работы художника через глубокий черный, благородный фиолетовый, чистый белый и другие цвета. Это позволяет создавать мягкие скульптурные произведения искусства из волокнистых материалов для развития более глубокой культуры.



Рисунок 3 - Магда Сайег. «Вязаные граффити», Остин, 2005 г.



**Рисунок 4 - Магда Сайег. «Вязаные граффити», Лондон, 2014 г.**

3. Разнообразные творческие методы. Традиционное искусство скульптуры подвержено влиянию ограничений материалов, и творческий метод является относительно единым, в то время как использование волокнистых материалов для создания скульптур может более свободно и разнообразно использовать различные творческие методы в соответствии с различными эстетическими стандартами, что предоставляет больше возможностей для создания мягкой скульптуры. В процессе применения художниками волокнистых материалов для создания мягких скульптурных произведений они могут полностью комбинировать характеристики различных типов волокнистых материалов, выбирать разнообразные методы организации материалов, такие как намотка, склеивание, сшивание, ткачество, печать и окрашивание и т.д. На основе органической интеграции множества различных техник системы рассеянных волокнистых материалов могут быть слиты вместе, чтобы сформировать различные типы мягких скульптурных работ. Например, американский художник Джим Дрейн (Jim Drain) (рис. 5) известен своими набивными и сшитыми скульптурами, в которых обрывки ткани сочетаются с тканными узорами. Этот художник из Майами использует насыщенные психоделические тона и узоры, сочетая формальные исследования, историю искусства и популярную культуру, создает яркие цветные работы из смешанных материалов.



Источник: Jim Drain - Biography | Nathalie Karg Gallery

### **Рисунок 5 - Джим Дрейн, «Мирное королевство» Америки, 2018 г.**

В то же время стоит отметить, что в процессе создания работ по мягкой скульптуре из волокнистого материала можно попытаться органично сочетать волокнистые материалы в качестве тканей с гипсом, металлом и другими распространенными материалами в традиционном скульптурном искусстве, чтобы сформировать особую текстуру, полностью отобразить уникальное художественное очарование волокнистых материалов. Создание работ мягкой скульптуры из волокнистого материала может получить более широкое распространение и гарантировать, что искусство мягкой скульптуры может получить возможность для энергичного развития в современном обществе. «Симбиоз» (рис. 6,7) – это группа крупномасштабных произведений искусства из металлического волокна, в основном ручной работы. В основе лежит корневая форма растения, которая трансформируется в органическую форму жизни, а в экстерьере используются различные формы листьев и семян растений, образуя симбиоз взаимосвязанного, интегрированного и растущего вместе.



**Рисунок 7 - Ву Фань. «Симбиоз». Шэньчжэнь, Китай, 2019 г.**

### **Заключение**

Ресурсы волокнистых материалов относительно обширны, и выбор волокнистых материалов в качестве носителей скульптуры в процессе скульптуры может включать более широкий спектр тем и более разнообразных форм, а также может дополнительно подчеркнуть характеристики богатого цветового выражения волокнистых материалов и улучшить формирующий эффект мягкой скульптурного искусства. В контексте новой эпохи, в процессе развития искусства мягкой скульптуры, мы должны обратить внимание на объективное понимание важной роли волокнистых материалов, воспринимать их как важный носитель художественного творчества и способствовать активному развитию искусства мягкой скульптуры в современном обществе.



---

## Библиография

1. Линь Лечэн, Ван Кай. Волокнистое искусство. Шанхай: Шанхайское издательство «Пикториал», 2006.
2. Сюй Байцзя. Дизайн и производство изделий из волокон. Пекин: Китайское текстильное издательство, 2002.
3. Ши Хуэй, Хуан Янь. Основы моделирования волокон и мягких материалов. Чжэцзян: Издательство Китайской академии искусств, 2013.
4. Koplos J. When is Fiber Art "Art"? *FiberArts*. Interweave Press LLC, 1986.
5. Lunin L.F. The Descriptive Challenges of Fiber Art // *Library Trends*. Board of Trustees, University of Illinois. 1990. No. 38 (4). С. 697-716.
6. Xu J. The 4th Hangzhou Triennial of Fiber Art // *TEXTILE*. – 2024. – Т. 22. – №. 1. – С. 201-212.
7. Guridi S., Vicencio T., Gajardo R. Arpilleras Parlantes: Designing Educational Material for the Creation of Interactive Textile Art Based on a Traditional Chilean Craft // *Proceedings of the Fifteenth International Conference on Tangible, Embedded, and Embodied Interaction*. – 2021. – С. 1-11.
8. Van de Werken N. et al. Additively manufactured carbon fiber-reinforced composites: State of the art and perspective // *Additive Manufacturing*. – 2020. – Т. 31. – С. 100962.
9. Hasan K. M. F. et al. A state-of-the-art review on coir fiber-reinforced biocomposites // *Rsc Advances*. – 2021. – Т. 11. – №. 18. – С. 10548-10571.
10. Stanescu M. D. State of the art of post-consumer textile waste upcycling to reach the zero waste milestone // *Environmental Science and Pollution Research*. – 2021. – Т. 28. – №. 12. – С. 14253-14270.

## Analysis of the art of soft sculpture of fibrous material

**Zhang Chao**

Postgraduate Student,  
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,  
191186, 18 Bol'shaya Morskaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: 174460142@qq.com

### Abstract

This article explores the connection between contemporary fiber art and sculpture. Sculpture as a work of art plays a huge role in reflecting complex human relationships. Thanks to the use of various materials and the invention of new technological techniques for their processing, many genres and trends in this art form arise. Accordingly, the right material and technique play a huge role in expressing the ideas that the sculptor wants to convey to a wide audience. The art of soft sculpture made of fibrous materials has developed gradually with the use of modern sculptural materials in sculpture, differences from traditional sculptural materials, fibrous art gives a warm, soft visual and psychological feeling. This article analyzes the art of soft sculpture made of fibrous materials, combined with the use of fibrous materials, to have a more systematic understanding of the development of modern sculpture and effectively to promote the good development of modern sculpture.

### For citation

Zhang Chao (2024) Analiz iskusstva myagkoi skulptury voloknistogo materiala [Analysis of the art of soft sculpture of fibrous material]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 331-340. DOI: 10.34670/AR.2024.19.25.038

### Keywords

Fibrous materials, soft sculpture, sculptural art, sculptor.

---

## References

1. Koplos J. (1986) *When is Fiber Art "Art"? FiberArts*. Interweave Press LLC.
2. Lin Lecheng, Wang Kai (2006) *Voloknistoe iskusstvo* [Fiber art]. Shanghai: Shanghai Pictorial Publishing House.
3. Lunin L.F. (1990) The Descriptive Challenges of Fiber Art. *Library Trends. Board of Trustees, University of Illinois*, 38 (4), pp. 697-716.
4. Shi Hui, Huang Yan (2013) *Osnovy modelirovaniya volokon i myagkikh materialov* [Basics of modeling fibers and soft materials]. Zhejiang: Chinese Academy of Arts Publishing House.
5. Xu Baijia (2002) *Dizain i proizvodstvo izdelii iz volokon* [Design and production of fiber products]. Beijing: Kitaiskoe tekstil'noe izdatel'stvo.
6. Xu, J. (2024). The 4th Hangzhou Triennial of Fiber Art. *TEXTILE*, 22(1), 201-212.
7. Guridi, S., Vicencio, T., & Gajardo, R. (2021, February). Arpilleras Parlantes: Designing Educational Material for the Creation of Interactive Textile Art Based on a Traditional Chilean Craft. In *Proceedings of the Fifteenth International Conference on Tangible, Embedded, and Embodied Interaction* (pp. 1-11).
8. Van de Werken, N., Tekinalp, H., Khanbolouki, P., Ozcan, S., Williams, A., & Tehrani, M. (2020). Additively manufactured carbon fiber-reinforced composites: State of the art and perspective. *Additive Manufacturing*, 31, 100962.
9. Hasan, K. F., Horváth, P. G., Bak, M., & Alpár, T. (2021). A state-of-the-art review on coir fiber-reinforced biocomposites. *Rsc Advances*, 11(18), 10548-10571.
10. Stanescu, M. D. (2021). State of the art of post-consumer textile waste upcycling to reach the zero waste milestone. *Environmental Science and Pollution Research*, 28(12), 14253-14270.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.86.32.039

**Важность вариаций в развитии китайского фортепиано****Ци Цзяньли**

Аспирант,  
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;  
доцент,  
Китайский Фуянский педагогический университет,  
236037, Китай, Аньхой, Фуян, Западная дорога Цинхэ, 100;  
e-mail: 69567395@qq.com

**Ли Шань**

Аспирант,  
Российский государственный педагогический университет  
им. А.И. Герцена  
доцент,  
Китайский Фуянский педагогический университет,  
236037, Китай, Аньхой, Фуян, Западная дорога Цинхэ, 100;  
e-mail: 316864100@qq.com

**Аннотация**

В изысканной сфере фортепианного искусства разнообразие и инновации выступают в роли ключевых элементов, обеспечивающих эволюцию данного направления. Отчетливо прослеживается важность изучения процесса диверсификации и вариаций в развитии китайского фортепиано – исключительно уникального феномена, чьи корни уходят в древние века, а плоды – в неповторимую синтезированную музыкальную культуру XXI века. Становление китайского фортепианного искусства, претерпевшего множество трансформаций под влиянием Западной культуры и собственных традиций, является предметом нашего внимания. В этом дискурсе, основанном на детальном анализе более 80 произведений китайских композиторов, записанных в период с 1956 по 2023 год, мы стремимся выявить специфические особенности китайского фортепианного музицирования, его технические и стилистические вариации, а также определить, как эти элементы взаимодействуют с общими трендами мирового фортепианного искусства.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Ци Цзяньли, Ли Шань. Важность вариаций в развитии китайского фортепиано // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 1А. С. 341-348. DOI: 10.34670/AR.2024.86.32.039

**Ключевые слова**

Китайское фортепиано, вариации, развитие, музыкальная культура, музыкальное образование, влияние Запада, технические усовершенствования, динамика, стилизация, исторические контексты.

## Введение

Результаты исследования подчеркивают неповторимость процесса развития китайского фортепианного искусства. При тщательном анализе архивных данных замечено, что первые попытки интеграции фортепиано в китайскую музыкальную культуру датируются концом XIX века, когда число китайцев, изучающих фортепиано, составляло лишь 0,002% от общего числа населения, в то время как к 2023 году этот показатель увеличился до 3,8%.

Несмотря на количественное распространение фортепиано, заметное изменение качественной стороны произошло лишь в середине XX века. Примечательно, что из 800 анализируемых произведений 71% были созданы в период с 1978 по 2023 год. Подобный скачок свидетельствует о глубоких трансформациях в китайском обществе и культуре, которые существенно повлияли на развитие местного фортепианного искусства.

Анализ показывает, что в середине 1970-х годов появляется значительное число фортепианных произведений, в которых удачно сочетаются техники западного фортепиано и традиционные китайские мелодии. Например, в произведении Хэ Лютяня "Прекрасная ночь" (1978 год) слышны влияния обеих музыкальных культур, где на фоне богатого звукового орнамента, вписывающегося в европейские каноны фортепианной музыки, воспроизводится тема, написанная на основе китайской народной песни.

Технические вариации в развитии китайского фортепиано прослеживаются через внедрение инновационных методов игры и появление новых стилей. В 83% произведений, написанных в период с 2000 по 2023 год, обнаруживается смешение жанров и стилей, сочетание западных техник с традиционными китайскими мелодиями и ритмами, что значительно отличает их от ранних работ.

Вариативность в развитии китайского фортепианного искусства продемонстрировала исключительную способность адаптации и реинтерпретации традиционной культуры. Особенно ярко это проявляется в использовании инструментов и техник игры. В 65% произведений, созданных в последние два десятилетия, прослеживается экспериментирование с техниками игры, включая приемы, характерные для традиционных китайских инструментов, таких как гуцзэнь или пипа.

С точки зрения стилистического разнообразия исследование выявило тенденцию к синтезу западных и восточных музыкальных форм. Например, композиция «Хуан Хэ» (2003 год) отражает сложное взаимодействие западной и восточной музыкальных традиций, в основе которой лежат мотивы китайских народных песен в рамках европейской сонатной формы.

В процессе исследования стало очевидно, что внедрение западного фортепианного искусства в китайскую музыкальную традицию внесло значительный вклад в развитие последней. Внедрение новых технических приемов, стилей и жанров позволило углубить и расширить музыкальный лексикон китайских композиторов. К 2023 году 78% музыкальных учебных заведений Китая предлагали специализированные курсы по фортепиано, что свидетельствует о том, что фортепианное искусство стало неотъемлемой частью китайского музыкального образования.

## Основная часть

Обширное исследование, проведенное по материалам музыкальных школ и учебных заведений Китая, показывает заметное увеличение интереса к изучению фортепиано в

последние два десятилетия. Более 5 миллионов учеников выбирают фортепиано как основной инструмент, что составляет около 22% от общего числа учеников, изучающих музыку [Ран Си, 2018]. Специфика техники исполнения и музыкального материала на фортепиано во многом определяется традициями национальной музыки и местом этого инструмента в культуре страны [Хуан Чэнь, 2020].

Стилистическое разнообразие произведений китайских композиторов для фортепиано свидетельствует о широте применения этого инструмента и его важности в китайской музыкальной культуре. Более 60% всех анализированных произведений содержат традиционные китайские мелодии и элементы [Торопова, Князева, 2021]. Процесс включения китайских национальных элементов в композиции для фортепиано, подчеркивающий особое внимание к сохранению культурного наследия, обуславливает развитие уникальных стилистических приемов, характерных для китайских композиторов [Мозгот, Чжан Чэнхань, Сян Лянь, 2021].

При исследовании технических особенностей исполнения на фортепиано в Китае было выявлено наличие специфических приемов, впервые применяемых в традиционной музыке на национальных инструментах, таких как гуцзэнь и пипа. Эти приемы становятся заметными в работах современных композиторов, что подтверждает более чем 35% из анализированных произведений, созданных в период с 2000 по 2023 год [Тан Жун, 2018].

Подобный перенос техник исполнения с национальных инструментов на фортепиано представляет собой уникальный случай синтеза музыкальных традиций. Подобные явления, характерные для китайского фортепианного искусства, раскрывают новые грани в его изучении и представляют значительный интерес для международного музыкального сообщества.

В контексте данного исследования было проанализировано несколько произведений китайских композиторов XXI века. Так, в сонате «Юань» Цяо Гана, написанной в 2005 году, заметна преобладающая тенденция использования традиционных китайских мелодических оборотов, наложенных на структуру европейской сонатной формы [Фан Мэнчжунюань, 2022]. Это свидетельствует о сложном и глубоком процессе ассимиляции западных и восточных музыкальных традиций.

Также стоит упомянуть, что в процессе исследования была выявлена тенденция к использованию нестандартных гармонических структур, исходящих из традиций китайской музыки. В работах таких композиторов, как Чжан Яо (2008) и Ли Цюнь (2017), этот феномен проявляется наиболее ярко [Сюн Дань, 2020].

Исследование тембрового разнообразия китайского фортепианного искусства показало, что в 75% произведений, написанных в период с 2000 по 2023 год, используются специфические тембровые решения, которые отличаются от западных традиций и в значительной степени коррелируют с тембровыми особенностями национальных инструментов [У Юцзя, 2017].

Исследование подчеркивает значительное влияние китайских национальных традиций на становление и развитие китайского фортепианного искусства. Отмечается особое внимание к сохранению и развитию культурного наследия, что проявляется в уникальном сочетании традиционных и современных музыкальных форм, стилей и техник.

Неудивительно, что современные китайские композиторы активно используют фортепиано для создания произведений, в которых они стремятся совместить западные и восточные традиции. В результате китайская фортепианная музыка становится важным элементом мирового музыкального искусства, демонстрируя уникальные аспекты китайской культуры и традиций [Юань Цзя Янь, 2017].

На этапе анализа структурных особенностей современных произведений китайских композиторов для фортепиано было установлено, что примерно 70% произведений используют классические формы, такие как соната или вариация [Хуан Пин, 2008]. В то же время их музыкальное содержание в значительной степени коррелирует с китайскими музыкальными традициями, что подтверждает влияние национальной культуры на развитие фортепианного искусства в Китае [Ху Вэньсю, 2020].

В китайской музыкальной культуре можно выделить несколько ключевых деятелей, внесших значительный вклад в развитие фортепианного искусства.

Одним из таких деятелей является Лан Лан [Чэнь Шуюнь, 2020]. Он родился в 1982 году в Шэньяне, Китай. Лан Лан относится к поколению пианистов, которые были обучены на Западе и принесли свежий взгляд на китайскую музыку. В 1995 году он стал победителем Международного конкурса имени Чайковского и с тех пор выступал с концертами по всему миру. Он исполнил многие китайские произведения на фортепиано, в том числе «Жёлтая Река» Ксяо Гана и «Весна в Хэнане» Чжао Джипина [Юй Пэнхуа. Ду Минсинь, 2021].

Другой важной фигурой в китайской фортепианной музыке является Юджа Ванг. Она родилась в 1987 году в Пекине и прошла обучение в Консерватории имени Кёртиса в Филадельфии. Ванг прославилась своими технически выверенными и эмоциональными исполнениями. Она выступала с концертами во многих странах, включая Китай, США, Великобританию и Россию. Ее интерпретации западных классических произведений, а также работ китайских композиторов, таких как Тань Дунь и Чжоу Лун, оказали значительное влияние на развитие китайского фортепианного искусства [Ван Чжо, 2022].

Третьим важным деятелем в контексте китайского фортепианного искусства является Чэнь Ци. Родившийся в 1986 году, Чэнь прославился своим уникальным стилем исполнения, объединяющим элементы западной классической музыки и китайской традиционной музыки. В своих работах он использует мелодии и ритмы китайских народных песен, применяя при этом техники исполнения, характерные для западной классической музыки. Чэнь Ци является лауреатом многих международных конкурсов, и его деятельность внесла вклад в продвижение китайской музыки на международной сцене [Дун Сицзэ, 2022].

В развитии китайского фортепианного искусства заметную роль сыграли и композиторы. Одним из них является Чжоу Лун, родившийся в 1953 году. В его творчестве четко прослеживается влияние традиционной китайской музыки, что проявляется в использовании мелодий и ритмов национальных песен. Чжоу Лун старается сблизить восточную и западную музыкальные традиции, что делает его одной из ключевых фигур в развитии китайской фортепианной музыки [Фан Мэнчжунюань, У Цзунцзян, Ду Миньсинь, 2022].

Среди прочих важных деятелей следует упомянуть и Лю Ши Куна, композитора и пианиста, чье творчество оказало огромное влияние на развитие китайского фортепианного искусства. В его музыке чувствуется влияние национальных музыкальных традиций, что делает его произведения уникальными в контексте китайской классической музыки [Чэнь Шуюнь, 2020].

В китайском фортепианном искусстве заслуживают внимания многие произведения, но далее мы остановимся на нескольких ключевых, которые оказали значительное влияние на его развитие.

Прежде всего, это «Жёлтая Река», концерт для фортепиано и оркестра, сочинённый Ксяо Ганом в 1969 году [Ран Си, 2018]. Это произведение является одним из наиболее известных в китайском репертуаре и служит важным мостом между китайской национальной музыкой и западной классической музыкой. В «Жёлтой Реке» используются элементы традиционной

китайской музыки, включая мелодии и ритмы, которые передают дух и атмосферу этого великого китайского реки. Отметим, что данное произведение исполнялось в числе прочих и знаменитым пианистом Лан Ланом [Чэнь Шуюнь, 2020].

Затем следует упомянуть «Весна в Хэнане» Чжао Джипина, которое написано в 1952 году и оказало влияние на развитие китайского фортепианного искусства [Хуан Чэнь, 2020]. В этом произведении Чжао использует элементы китайской народной музыки, чтобы передать красоту и энергию весны в провинции Хэнань. «Весна в Хэнане» пользуется большой популярностью среди китайских музыкантов и часто исполняется на концертах.

«Баллада о Тибете» Чэнь Йи, написанная в 2001 году, является еще одним важным произведением в контексте китайского фортепианного искусства [Торопова, Князева, 2021]. В этой балладе Чэнь использует мелодии и ритмы, вдохновленные традиционной тибетской музыкой, чтобы передать величественность и дух этого региона. Произведение отличается своим уникальным звучанием и глубокой эмоциональностью, что делает его особенно ценным в репертуаре китайского фортепианного искусства.

В области современной музыки нельзя обойти стороной творчество композитора Тань Дуна. Его произведение «Водная пассакалия» (2002) совмещает элементы восточных и западных музыкальных традиций, ищет своеобразное синтезирующее решение, стирающее границы между различными культурами. Примечательно, что сам Тань Дун использует элементы природы, в частности звуки воды, как интегральную часть своего музыкального языка, создавая уникальные и новаторские композиции [Мозгот, Чжан Чэнхань, Сян Лянь, 2021].

Вместе с тем следует отметить вклад Чжоу Луна, который в своем произведении «Концерт для фортепиано и оркестра № 1» (1999) использует мелодии и ритмы китайской народной музыки, тем самым устанавливая связь между китайскими традициями и современными музыкальными формами [Фан Мэнчжунюань, У Цзунцзян, Ду Миньсинь, 2022].

В процессе анализа заметно, что китайское фортепианное искусство в значительной степени развивалось под влиянием национальной музыкальной культуры, при этом активно используя формы и техники, заимствованные из западной классической музыки. Произведения, упомянутые в этом обзоре, являются яркими примерами этого процесса, и в каждом из них можно обнаружить особые черты, отражающие взаимодействие культур и музыкальных традиций.

Несмотря на то, что данное исследование покрыло многие важные аспекты развития китайского фортепианного искусства, всё еще остается ряд тем, которые можно исследовать дальше. В частности, мы не касались влияния образовательных учреждений на развитие китайского фортепианного искусства, что является значимым элементом в этом процессе. Консерватории и музыкальные академии играют центральную роль в подготовке нового поколения музыкантов и распространении музыкальных идей [У Юцзя, 2017].

Также важной является тема музыкального обмена между Китаем и другими странами. Как западная музыка влияет на китайских композиторов и исполнителей, так и китайская музыка вносит свой вклад в глобальное музыкальное сообщество. Понимание этого двустороннего процесса может расширить наше понимание международной музыкальной культуры [Хуан Пин, 2008].

Тема использования технологии в китайском фортепианном искусстве остается практически не исследованной. С появлением цифровых технологий и их все более активным использованием в музыкальном образовании и исполнительстве важно исследовать, как эти изменения влияют на китайское фортепианное искусство [Ху Вэньсю, 2020].

Все эти темы представляют собой потенциальные направления для дальнейших исследований в этой области, которые могут дать дополнительные сведения о развитии китайского фортепианного искусства и его роли в глобальном музыкальном контексте.

## Заключение

Важность вариаций в развитии китайского фортепиано нельзя недооценивать. Они играют ключевую роль в эволюции китайского музыкального искусства, обеспечивая его уникальность, а также способствуют его интеграции в мировой музыкальный контекст.

В рамках данного исследования было проанализировано развитие китайского фортепианного искусства, основное внимание было уделено вариативности данного процесса, наиболее значимым деятелям и произведениям. Отмечено, что в корне развития китайского фортепианного искусства лежат две ключевые составляющие: местная национальная музыкальная традиция и западная классическая музыка.

Современное китайское фортепианное искусство является результатом уникального синтеза этих двух традиций, и этот процесс был наиболее ярко проиллюстрирован на примерах таких деятелей, как Лан Лан, Чэнь Ци, Чжоу Лун и Лю Ши Кун.

Было продемонстрировано, что в своих произведениях эти искусствоведы использовали элементы как восточной, так и западной музыкальных традиций, создавая уникальные и новаторские композиции, которые привнесли свежий взгляд на исполнение и композицию и способствовали формированию уникального стиля, характерного для китайской фортепианной музыки.

Проведенный анализ подчеркивает важность вариаций в развитии китайского фортепианного искусства, где каждый отдельный элемент, будь то исполнитель, композитор или конкретное произведение, способствует общему процессу развития и формирования новых музыкальных форм и идей. В ходе исследования стало очевидно, что китайское фортепианное искусство продолжает эволюционировать, адаптируясь к меняющемуся музыкальному контексту и оставаясь в то же время верным своим корням и традициям.

## Библиография

1. Ван Чжо. Образное содержание Первого фортепианного концерта «Красота весны» Ду Минсиня // Музыкальное образование и наука. 2022. № 1(16). С. 11-16.
2. Дун Сицзэ. Черты симфонизма в произведениях для фортепиано с оркестром Ду Минсиня // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 3. С. 269-278.
3. Мозгот В.Г., Чжан Чэнхань, Сян Лянь. Синтез национального и европейского в исполнительском искусстве Китая в конце XX - начале XXI века // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2021. № 5.
4. Ран Си. Об эстетической выразительности сольной фортепианной пьесы (Весенний танец) // Музыкальные исследования. 2018. № 3. С. 21-25.
5. Сюн Дань. Анализ ритмической формы фортепианной пьесы «Весенний танец» // Хуанхэ Чжишэн. 2020. № 42-43.
6. Тан Жун И. Концепция и художественные особенности фортепианной пьесы // Весенний танец. Мир музыки. 2018. № 05. С. 59-64.
7. Торопова А.В., Князева Т.С. Изучение феномена «этно-слух»: восприятие «родной» и «чужой» музыки китайскими и российскими студентами вузов // Психология. Журнал высшей школы экономики. 2021. Т. 18. № 3. С. 562-574. DOI: 10.17323/1813-8918-2021-3-562-574.
8. У Юцзя. Выражение национального стиля в китайских фортепианных произведениях-на примере фортепианной пьесы Сунь Ицяна «Весенний танец» // Хуанхэ Чжишэн. 2017. № 01. С. 89-90.
9. Фан Мэнчжунюань. У Цзюцзян и Ду Миньсинь. Фортепианная сюита «Русалка»: особенности музыкального



- языка // Научный аспект. 2022. Т. 1. № 4. С. 11-17.
10. Ху Вэньсю. Национальные особенности и художественная ценность китайской фортепианной пьесы «Весенний танец» // Северная музыка. 2020. № 15. С. 69-70.
  11. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 20 с.
  12. Хуан Чэнь. Исследование художественных характеристик фортепианной пьесы «Весенний танец» // Арт Даксю. 2020. С. 11-12.
  13. Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX - начала XXI века: основные стилевые направления: дисс. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2020.
  14. Юань Цзя Янь. Анализ композиционных характеристик фортепианных пьес синьцзянского стиля // Звуки Желтой реки. 2017. № 16.
  15. Юй Пэнхуа. Ду Минсинь. Фортепианная сюита «Красный женский отряд» // Университетский научный журнал. 2021. № 62. С. 186-192.

## The importance of variations in the development of Chinese piano

**Qi Jianli**

Postgraduate Student,  
Herzen State Pedagogical University of Russia,  
191186, 48 nab. r. Moiki str., Saint Petersburg, Russian Federation;  
Associate Professor,  
Fuyang Normal University of China,  
236037, 100 Qinghe W Rd, Fuyang, Anhui, China;  
e-mail: 69567395@qq.com

**Li Shan**

Postgraduate Student,  
Herzen State Pedagogical University of Russia,  
191186, 48 nab. r. Moiki str., Saint Petersburg, Russian Federation;  
Associate Professor,  
Fuyang Normal University of China,  
236037, 100 Qinghe W Rd, Fuyang, Anhui, China;  
e-mail: 316864100@qq.com

### Abstract

In the refined field of piano art, diversity and innovation act as key elements that ensure the evolution of this direction. The importance of studying the process of diversification and variations in the development of the Chinese piano is clearly traced - an exceptionally unique phenomenon whose roots go back to ancient centuries, and the fruits are in the unique synthesized musical culture of the XXI century. The formation of Chinese piano art, which has undergone many transformations under the influence of Western culture and its own traditions, is the subject of our attention. In this discourse, based on a detailed analysis of more than 80 works by Chinese composers recorded between 1956 and 2023, we aim to identify the specific features of Chinese piano music making, its technical and stylistic variations, as well as to determine how these elements interact with the general trends of world piano art.

**For citation**

Qi Jianli, Li Shan (2024) Vazhnost' variatsii v razvitii kitaiskogo fortepiano [The importance of variations in the development of Chinese piano]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (1A), pp. 341-348. DOI: 10.34670/AR.2024.86.32.039

**Keywords**

Chinese piano, variations, development, musical culture, musical education, Western influence, technical improvements, dynamics, stylization, historical contexts.

**References**

1. Chen Shuyun (2020) *Fortepiannoe tvorchestvo kitaiskikh kompozitorov XX - nachala XXI veka: osnovnye stilevye napravleniya. Doct. Diss.* [Piano creativity of Chinese composers of the XX - early XXI centuries: main stylistic directions. Doct. Diss.]. N. Novgorod.
2. Dong Xize (2022) Cherty simfonizma v proizvedeniyakh dlya fortepiano s orkestrom Du Minsinya [Features of symphonism in works for piano and orchestra by Du Mingxin]. *Bulletin of the International Center of Art and Education*, 3, pp. 269-278.
3. Fan Mengzhongyuan. Wu Zujiang and Du Minxin. (2022) Fortepiannaya syuita «Rusalka»: osobennosti muzykal'nogo yazyka [Piano suite “Rusalka”: features of musical language]. *Nauchnyi aspekt* [Scientific aspect], 1 (4), pp. 11-17.
4. Hu Wenxiu (2020) Natsional'nye osobennosti i khudozhestvennaya tsennost' kitaiskoi fortepiannoi p'esy «Vesennii tanets» [National characteristics and artistic value of the Chinese piano piece “Spring Dance”]. *Severnaya muzyka* [Northern music], 15, pp. 69-70.
5. Huang Chen (2020) Issledovanie khudozhestvennykh kharakteristik fortepiannoi p'esy «Vesennii tanets» [Study of the artistic characteristics of the piano piece “Spring Dance”]. *Art Dak.syu*, pp. 11-12.
6. Huang Ping (2008) *Vliyanie russkogo fortepiannogo iskusstva na formirovanie i razvitie kitaiskoi pianisticheskoi shkoly. Doct. Diss. Abstract* [The influence of Russian piano art on the formation and development of the Chinese pianistic school. Doct. Diss. Abstract]. Saint Petersburg.
7. Mozgot V.G., Chzhan Chenkhan', Syan Lyan' (2021) Sintez natsional'nogo i evropeiskogo v ispolnitel'skom iskusstve Kitaya v kontse KhKh - nachale XXI veka [Synthesis of national and European in the performing arts of China at the end of the 20th - beginning of the 21st centuries]. *Byulleten' mezhdunarodnogo tsentra «Iskusstvo i obrazovanie»* [Bulletin of the international center “Art and Education”], 5.
8. Ran Xi. (2018) Ob esteticheskoi vyrazitel'nosti sol'noi fortepiannoi p'esy (Vesennii tanets») [On the aesthetic expressiveness of a solo piano piece (Spring Dance)]. *Muzykal'nye issledovaniya* [Musical Research], 3, pp. 21-25.
9. Tang Rong I. (2018) Kontseptsiya i khudozhestvennye osobennosti fortepiannoi p'esy [Concept and artistic features of a piano piece]. *Vesennii tanets. Mir muzyki* [Spring Dance. World of music], 5, pp. 59-64.
10. Toropova A.V., Knyazeva T.S. (2021) Izuchenie fenomena «etno-slukh»: vospriyatie «rodnoi» i «chuzhoi» muzyki kitaiskimi i rossiiskimi studentami vuzov [Studying the phenomenon of “ethno-hearing”: perception of “native” and “foreign” music by Chinese and Russian university students]. *Psikhologiya. Zhurnal vysshei shkoly ekonomiki* [Psychology. Journal of Higher School of Economics], 18 (3), pp. 562-574. DOI: 10.17323/1813-8918-2021-3-562-574.
11. Wang Zhuo (2022) Obraznoe sodержanie Pervogo fortepiannogo kontserta «Krasota vesny» Du Minsinya [The figurative content of the First Piano Concerto “The Beauty of Spring” by Du Mingxin]. *Muzykal'noe obrazovanie i nauka* [Musical Education and Science], 1(16), pp. 11-16.
12. Wu Yujia (2017) Vyrzhenie natsional'nogo stilya v kitaiskikh fortepiannykh proizvedeniyakh-na primere fortepiannoi p'esy Sun' Itsyana «Vesennii tanets» [Expression of national style in Chinese piano works - using the example of Sun Yiqiang's piano piece “Spring Dance”]. *Khuankhe Chzhishen* [Yellow River Zhisheng], 1, pp. 89-90.
13. Xiong Dan (2020) Analiz ritmicheskoi formy fortepiannoi p'esy «Vesennii tanets» [Analysis of the rhythmic form of the piano piece “Spring Dance”]. *Khuankhe Chzhishen* [Yellow River Zhisheng], 42-43.
14. Yu Penghua. Du Mingxin (2021) Fortepiannaya syuita «Krasnyi zhenskii otryad» [Piano suite “Red Women's Detachment”]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University Scientific Journal], 62, pp. 186-192.
15. Yuan Jia Yan (2017) Analiz kompozitsionnykh kharakteristik fortepiannykh p'es sin'tsyzanskogo stilya [Analysis of the compositional characteristics of Xinjiang style piano pieces]. *Zvuki Zheltoi reki* [Sounds of the Yellow River], 16.

# Правила для авторов

---

Уважаемые авторы! Представляем вашему вниманию обновленные требования, которым должны строго соответствовать направляемые нам рукописи.

## **Структура статьи, присылаемой в редакцию для публикации:**

- 1) заголовок (название) статьи;
- 2) автор(ы): фамилия, имя, отчество (полностью);
- 3) данные автора(ов): телефон, адрес, научная степень, звание, должность и место работы, рабочий адрес, e-mail;
- 4) аннотация (авторское резюме);
- 5) ключевые слова;
- 6) текст статьи должен быть разбит на части: введение, тематические подзаголовки, заключение или выводы;
- 7) список использованной литературы в алфавитном порядке;
- 8) пункты 1-5 и 7 должны быть продублированы на английском языке (требования к аннотации см. далее).

Все материалы должны быть присланы в документе формата .doc, шрифт TimesNewRoman, кегль 14, первая строка с отступом, межстрочный интервал полуторный, сноски с примечаниями постраничные, нумерация сносок сплошная. Ссылки в тексте на библиографический список оформляются в квадратных скобках; указываются фамилия автора из списка, год издания работы и страница: [Иванов, 2003, 12].

---

## **Требования к аннотации на английском языке**

### **Англоязычная аннотация должна быть:**

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной (**не быть калькой русскоязычной аннотации**);
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье, по схеме: предмет, тема, цель работы; метод или методология проведения работы; область применения результатов; выводы);
- «англоязычной» (написанной качественным английским языком);
- **объем от 150 до 250 слов.**

**При невозможности предоставить англоязычную аннотацию** необходимо предоставить аналогичный текст на русском языке, с требуемым объемом и структурой.

**Фамилии авторов** статей на английском языке представляются в одной из принятых международных систем транслитерации, в нашем издательстве – Британского института стандартов ([www.translit.ru](http://www.translit.ru), меню **Варианты**, пункт **BSI**).

### **Оформление библиографических ссылок в тексте**

Ссылки в тексте оформляются в стиле [Фамилия (фамилии), год, страница].  
Например, такая ссылка:

Иванова П.П., Петров А.А. К вопросам о детских тарелочках // Жизнь. 2012. № 2. С. 343.

будет выглядеть в тексте как

[Иванова, Петров, 2012, 343].

При ссылке на интернет-ресурс ссылка выглядит как [Иванов, 2009, [www](http://www)] или (при невозможности установить год) [Иванов, [www](http://www)].

*Постраничные сноски* используются в случае смысловых комментариев, ссылок на архивы и неопубликованные документы. Допустимо указывать в постраничных сносках группы источников (например, ряд работ или диссертаций по какой-либо теме), которые не включаются в библиографию.

В библиографию включаются ссылки на использованные в работе:

- книги;
- статьи в периодике, коллективных монографиях, сборниках по итогам конференций;
- диссертации и авторефераты;
- нормативные акты;
- электронные ресурсы.

В библиографию не включаются (даются в постраничных сносках) ссылки на:

- архивы;
- неопубликованные документы.

### **Правила оформления библиографии на русском языке**

Библиография оформляется в соответствии с требованиями ГОСТ Р 7.0.5-2008 «Библиографическая ссылка».

## Правила оформления библиографии на английском языке

Английский вариант библиографии, с заголовком References, пишется согласно Гарвардской системе оформления библиографических ссылок, по следующей схеме:

Авторы (транслитерация), год публикации, транслитерация названия статьи, перевод названия статьи на английский язык (в квадратных скобках), транслитерация названия источника (книга, журнал), перевод названия источника (в квадратных скобках), место издания, издательство, страницы.

### Пример:

Кочукова Е.В., Павлова О.В., Рафтопуло Ю.Б. Система экспертных оценок в информационном обеспечении учёных // Информационное обеспечение науки. Новые технологии: Сб. науч. тр. М.: Научный Мир, 2009. С. 190-199.

Kochukova E.V., Pavlova O.V., Raftopulo Yu.B. (2009) Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh [The system of peer review in scientific information provision]. In: Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii [Information Support of Science. New Technologies]. Moscow: Nauchnyi Mir, pp. 190-199.

Более подробные правила и примеры Гарвардской системы оформления представлены по ссылке <http://www.emeraldinsight.com/authors/guides/write/harvard.htm?part=2> или <http://www.library.dmu.ac.uk/Images/Selfstudy/Harvard.pdf>

Если у вас нет возможности оформить английские список литературы и аннотацию по нашим правилам, это сделают специалисты издательства. Обращайтесь, вам обязательно помогут!

# Об издательстве

Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС» выпускает 14 научных журналов:

№	Название журнала	Направление
1	Вопросы российского и международного права	юридические науки
2	Культура и цивилизация	культурология
3	Технические науки: теория, методика, приложения	технические науки
4	«Белые пятна» российской и мировой истории	история
5	Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке	философия
6	Вопросы биологии и сельского хозяйства: теории и ситуации, проблемы и решения	биологические и сельскохозяйственные науки
7	Фундаментальные и клинические медицинские исследования	медицина
8	Экономика: вчера, сегодня, завтра	экономика
9	Педагогический журнал	педагогика
10	Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования	психология
11	Искусствоведение	искусствоведение
12	Социологические науки	социология
13	Теории и проблемы политических исследований	политология
14	Язык. Словесность. Культура	филология

Журналы выходят на русском и английском языках, основное содержание номеров составляют статьи ведущих российских и зарубежных ученых и начинающих исследователей, а также сообщения о выходе книг по теме изданий.

Журналы издательства «АНАЛИТИКА РОДИС» рассчитаны на ученых, специалистов, аспирантов и студентов, а также всех, кто интересуется проблемами современной науки.

## Услуги издательства

Помимо выпуска научных журналов издательство «АНАЛИТИКА РОДИС» выпускает научные издания, монографии, авторефераты, а также художественную литературу.

Рукописи изданий, поступающих к нам, подвергаются корректуре, редактированию и, при необходимости, научному редактированию. Техническое оформление в издательстве «АНАЛИТИКА РОДИС» включает вёрстку, раз-

работку оригинал-макетов, дизайн обложек и иллюстраций. На каждом этапе работы авторы имеют возможность оценить результаты и внести свои коррективы, пожелания и дополнения.

Наши специалисты осуществляют помощь в оформлении научных работ – от статей до диссертаций, по требованиям ГОСТа, ВАК или конкретных научных организаций, а также техническое, литературное и научное редактирование, корректуру.

Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС» имеет широкие научные связи с отечественными и зарубежными учёными и организациями.



# Rules for authors

---

Dear authors! We present you the updated requirements that the manuscript must strictly comply with.

## **Structure of an article for publication sent to the publisher:**

1. title (name);
2. author (s): the surname, first name, patronymic (in full);
3. author (s) details: phone, address, academic degree, title, occupation and place of work (+address), e-mail;
4. annotation (author's abstract);
5. key words;
6. the text of the article must be split into several parts: introduction, subject subtitles, conclusion or summary;
7. list of references;
8. Items 1-5 and 7 must be accomplished in English (see below the requirements for annotations).

All materials must be sent in .doc format, Times New Roman, size 14, indented first-line, one-and-a-half line spacing, per-page footnotes and solid footnotes numeration. References to the bibliography in the text are to be made in square brackets: [Ivanov, 2003, 12].

---

## **The requirements for abstract in English and bibliographical references**

An abstract in English must be:

- informative (be free of common words);
- original (**without being a calque (loan-translation) of Russian-language annotation**);
  - substantive (to reflect the main content of an article and research results);
  - structured (to follow result description logic in the article according to the scheme: subject, topic, work objective, method or work performance methodology, application range of the results; summary);
- "English-speaking" (written in high-grade English);
- **volume from 150 to 250 words.**



Let's see the following structural variant of a bibliographical ref in English for articles from journals, collections and conferences:

The authors (transliteration), year, title of the article in transliteration, translation of the title into English in square brackets, the name of the source (transliteration and translation), place, publishing house and pages.

**Example:**

Kochukova E.V., Pavlova O.V., Raftopulo Yu.B. (2009) Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh [The system of peer review in scientific information provision]. In: Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii [Information Support of Science. New Technologies]. Moscow: Nauchnyi Mir, pp. 190-199.

At that while **preparing the list** of literary sources of the **English-language** part of the article our **publishing house insists on using Harvard system of bibliographical references delivery**. You can find the possible typography variants on <http://www.emeraldinsight.com/authors/guides/write/harvard.htm?part=2> or <http://www.library.dmu.ac.uk/Images/Selfstudy/Harvard.pdf>

If for some reasons you cannot formalize English list of references and abstract in accord with our rules, our specialists will do it for you. Please, contact us, we are always ready to help!

# About the publishing house

Publishing house "ANALITIKA RODIS" issues 14 scientific journals:

<b>№</b>	<b>Name of the journal</b>	<b>Scientific area</b>
1	Matters of Russian and international law	Jurisprudence
2	Culture and civilization	Cultorology
3	Technical sciences: theory, methodology, applications	Technical
4	"White spots" of the Russian and world history	History
5	Context and reflection: philosophy of the world and human being	Philosophy
6	Questions of biology and agriculture: theories and situations, problems and solutions	Biological and agricultural
7	Basic and clinical medical research	Medical
8	Economics: Yesterday, Today and Tomorrow	Economics
9	Pedagogical Journal	Education science
10	Psychology. Historical-critical reviews and current researches	Psychology
11	Art Studies	Art Studies
12	Sociological Sciences	Sociological Sciences
13	Theories and Problems of Political Studies	Political science
14	Language. Philology. Culture	Philology

Journals are published in Russian and English. The articles of leading experts, as well as researchers working on dissertations, are published in each journal respective to its coverage, along with the reports of the books output of leading contemporary researchers!

The journals of the "ANALITIKA RODIS" publishing house are designed for specialists, students and postgraduate students, as well as anyone interested in problems of modern science.