

Журнал по культурологии и искусствоведению

Культура и цивилизация

Том 14, № 10А, 2024.

С. 1-396.



Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС»

Московская область, г. Ногинск

Journal of Cultural and Art Studies

Culture and Civilization

October 2024, Volume 14, Issue 10A.

Pages 1-396.



ANALITIKA RODIS publishing house

Noginsk, Moscow region

«Культура и цивилизация»

Том 14, № 10А, 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. 51,25. Формат 60x90/8.

Дата выхода в свет: 30.12.2024.

Печать офсетная. Бумага офсетная. Периодичность: 12 раз в год. Тираж 1000 экз. Заказ № 7587.

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

"Culture and Civilization"

October 2024, Volume 14, Issue 10A

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. 51.25 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. 7587.

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 Ethnology, 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

Омарова Лейла Бунияминовна Современная философия денег.....	7
Дмитриенко Роман Дмитриевич Государственное регулирование в сфере объектов культурного наследия: современные тенденции и проблемы.....	17
Юэ Цзывэй Пурик Эльза Эдуардовна Чэнь Вань Чэнь Лю Ян У Сяньши Критерии анализа творческих работ будущих дизайнеров одежды на занятиях по моделированию	23
Суй Синь Философские ценности, отраженные в различиях в живописи между Китаем и Россией.....	30
Чжу Цюлинь Теория искусства У Гуаньчжуна в современной китайской живописи.....	35
Сивкова Мария Юрьевна Сравнительный анализ некоторых отечественных и зарубежных памятников монументального искусства XX–XXI веков, созданных в технике флорентийской мозаики, в смешанной технике	41
Мамедов Агамали Куламович Власть как символ: социокультурный дискурс.....	55
Го Хунчжи Камерно-вокальное творчество Н.П. Охотникова в записях.....	69
Энькэлай Традиционный китайский костюм: конструктивные формы и основные типы	78
Фёдоров Юрий Валентинович Искусственный интеллект: культурно-цивилизационный ресурс или глобальная этическая проблема?	87
Поломошнов Андрей Федорович Селиванова Татьяна Ивановна Цифровизация образования как педагогическая новация	97
Дмитриенко Роман Дмитриевич Охрана объектов культурного наследия в начале XXI века.....	107
Мельникова Лариса Владимировна Джинибалаян Сергей Манукович Цивилизационные инварианты российской идентичности как системный элемент культурной безопасности.....	116
Левицкая Анастасия Николаевна Современное состояние и основные тенденции развития индустрии развлечений в культурном пространстве России.....	128
Мезенцева Ирина Анатольевна Проблемы развития косторезного искусства Ямала во второй половине XX века	135
Клименко Виктор Александрович Влияние социальной и профессиональной среды на формирование креативных навыков в дизайн-образовании.....	145

Клименко Виктор Александрович Социально-психологические предпосылки креативности и их интеграция в дизайн-образование	153
Сошников Александр Евгеньевич Великая Отечественная война в проекциях музыкальных жанров тяжелой музыки.....	161
Козинцев Максим Алексеевич Формирование экранной картины нового мировоззрения: художественные концепции экранного искусства, рожденные в перестройку	171
Козинцев Максим Алексеевич Трансформация образа «героя времени» в советском кинематографе второй половины XX века	184
Избаков Юрий Сергеевич Конкордат мистиков Советской России	194
Чуланкина Алёна Дмитриевна Образ уральского купца второй половины XIX века в русском изобразительном искусстве.....	203
Имайкин Иван Дмитриевич История появления и расширение смысла понятия видеомэппинга	214
Умерова Севиля Данировна Сенченко Наталья Анатольевна Куртсеитов Рефик Джаферович Абдулхаиров Абжемиль Закирьянович Образование художественного и этнографического отделов Центрального музея Тавриды	222
Егоров Михаил Дмитриевич Примеры национальной идентификации в военной культуре германского Возрождения XVI века.....	230
Крылова Маргарита Александровна Культурно-нравственные основы современного российского общества через призму духовных ориентиров советского человека.....	236
Ду Куньян Гендерные трансформации в китайской опере: аспекты перехода от мужских амшлуа к женскому доминированию в XX веке и их социальные последствия	243
Ян Ян Влияние социальной среды на интерпретацию партий сопрано в операх китайских композиторов конца XX века	255
Разуваев Вадим Игоревич Сакральные объекты как культурное наследие Бурятии	263
У Пэн Исследование взаимосвязи между техникой исполнения на фортепиано и творческим самовыражением музыканта в контексте современного искусства	271
Смирнов Олег Аркадьевич Новиков Алексей Валерьевич Слабкая Диана Николаевна Культурологические аспекты реализации потенциала русского искусства при формировании навыков критического мышления	282
Новиков Алексей Валерьевич Гуманитарное образование в эпоху информационных технологий: культурологический аспект.....	290

Чжан Сюй
Культурологические аспекты выявления стереотипов: на примере социальных сетей.....298

Виды искусства (с указанием конкретного искусства)

Чжао Минлу
Будущее коллаборации дизайнеров и AIGC: совершенствование рабочей динамики307

Чжао Юйсы
Особенности фортепианной партии в цикле С.М. Слонимского «Шесть стихотворений
Ахматовой»315

Ао Синьин

Цзоу Чжэнвэй

Чэн Сянин

Инновационное применение цифровых медиатехнологий в изобразительном искусстве:
от традиционного к виртуальному325

Ван Цзинси

Творчество китайских композиторов в период становления национального
кинематографа333

Бурматов Максим Андреевич

Новые формы репертуара исполнителей эстрадной песни в Советской России: 20-30-х
гг. XX века339

Клюева Людмила Борисовна

К проблеме значимости интердисциплинарного подхода в обучении работе с
кинетекстом347

Гу Цзэмин

Влияние русской музыки на китайскую музыку в первой половине XX века360

Лу Цзячан

Феномен русских опер на китайской сцене: историко-культурный анализ374

Ван Чао

Анализ исполнительства на китайских ударных инструментах в пекинской опере387

Contents

Theory and history of culture, art

Leila B. Omarova Modern philosophy of money	7
Roman D. Dmitrienko State regulation in the field of cultural heritage sites: current trends and problems	17
Yue Ziwei El'za E. Purik Chen Wan Chen Liu Yang Wu Xianshi Criteria for analyzing creative works of future fashion designers in modeling classes	23
Sui Sin Philosophical values reflected in the differences in painting between China and Russia	30
Chzhu Tsiulin Wu Guanzhong's theory of art in modern Chinese painting.....	35
Mariya Yu. Sivkova Comparative analysis of some Russian and world's monumental artworks of the XX-XXI century, created in the technique of Florentine mosaic, in mixed technique	41
Agamali K. Mamedov Power as symbol: sociocultural discourse	55
Go Hongzhi Chamber-vocal creativity of N.P. Okhotnikov in recordings	69
Enkelai Traditional Chinese costume: structural forms and main types.....	78
Yurii V. Fedorov Artificial intelligence: a cultural and civilizational resource or a global ethical problem?	87
Andrei F. Polomoshnov Tat'yana I. Selivanova Digitalization of Education as a Pedagogical Innovation	97
Roman D. Dmitrienko Protection of cultural heritage sites at the beginning of the 21st century	107
Larisa V. Mel'nikova Sergei M. Dzhinibalayan Civilizational Invariants of Russian Identity as a Systemic Element of Cultural Security	116
Anastasiya N. Levitskaya Current State and Main Trends in the Development of the Entertainment Industry in the Cultural Space of Russia.....	128
Irina A. Mezentseva Problems of the Development of Bone Carving Art in Yamal in the Second Half of the 20th Century	135
Viktor A. Klimenko The influence of social and professional environments on the development of creative skills in design education	145
Viktor A. Klimenko Socio-psychological prerequisites for creativity and their integration into design education.....	153

Aleksandr E. Soshnikov	
The Great Patriotic War in the Projections of Heavy Music Genres	161
Maksim A. Kozintsev	
The formation of a screen picture of a new worldview. Artistic concepts of screen art, born in perestroika	171
Maksim A. Kozintsev	
Transformation of the "Hero of the Time" Image in Soviet Cinema of the Second Half of the 20th Century	184
Yurii S. Izbakov	
Concordat between mystics in soviet Russia	194
Alena D. Chulankina	
The Image of the Ural Merchant in the Second Half of the 19th Century in Russian Visual Art	203
Ivan D. Imaikin	
The History and Expansion of the Concept of Video Mapping	214
Sevilya D. Umerova	
Natal'ya A. Senchenko	
Refik D. Kurtseitov	
Abzhe mil' Z. Abdulkhairov	
Formation of the Art and Ethnographic Departments of the Central Museum of Tavrida	222
Mikhail D. Egorov	
Examples of National Identification in the Military Culture of the German Renaissance of the 16th Century	230
Margarita A. Krylova	
Cultural and Moral Foundations of Modern Russian Society Through the Prism of the Spiritual Orientations of Soviet Man	236
Du Kunliang	
Gender transformations in Chinese opera: aspects of the transition from male roles to female dominance in the 20th century and their social Consequences	243
Yang Yang	
The influence of the social environment on the interpretation of soprano roles in operas by Chinese composers of the late 20th century	255
Vadim I. Razuvaev	
Sacred Objects as Cultural Heritage of Buryatia	263
Wu Peng	
Study of the relationship between piano performance technique and a musician's creative expression in the context of contemporary art	271
Oleg A. Smirnov	
Aleksei V. Novikov	
Diana N. Slabkaya	
Cultural aspects of realizing the potential of Russian art in the formation of critical thinking skills	282
Aleksei V. Novikov	
Humanitarian education in the era of information technology: cultural aspect	290
Zhang Xu	
Cultural Aspects of Identifying Stereotypes: A Case Study of Social Networks	298
<i>Types of art (with the indication of a particular art)</i>	
Zhao Minglu	
The future of collaboration between designers and AIGC: improving work dynamics	307

Zhao Yusi	
Features of the piano part in the cycle of S.M. Slonimsky "Six poems of Akhmatova"	315
Ao Xinying	
Zou Zhengwei	
Cheng Xianning	
Innovative application of digital media technologies in the visual arts: from traditional to virtual.....	325
Wang Jingxi	
The work of Chinese composers during the formation of the national cinema	333
Maksim A. Burmatov	
New forms of the repertoire of pop song performers in Soviet Russia: 20-30-s of the twentieth century	339
Lyudmila B. Klyueva	
To the problem of the importance of an interdisciplinary approach in teaching how to work with film text	347
Gu Zeming	
The Influence of Russian Music on Chinese Music in the First Half of the 20th Century	360
Lu Jiachang	
The phenomenon of Russian operas on the Chinese stage: historical and cultural analysis	374
Wang Chao	
Analysis of performance on Chinese percussion instruments at the Beijing opera	387

УДК 304(045)

Современная философия денег

Омарова Лейла Бунияминовна

Кандидат философских наук,
доцент департамента гуманитарных наук,
Финансовый университет при Правительстве РФ,
125167, Российская Федерация, Москва, просп. Ленинградский, 49/2;
e-mail: Leylaomarova1@gmail.com

Статья подготовлена по результатам исследований, выполненных за счет бюджетных средств по государственному заданию Финуниверситета.

Аннотация

В исследовании рассматривается современное социальное и экономическое пространство и анализируются противоречия между духовными ценностями и рыночной идеологией. Быстрый темп жизни, растущий потребительский образ жизни и влияние массовых медиа создают стремление к материальным достижениям и потребностям. Это может привести к искажению приоритетов в жизни, где материальные ценности могут перекрывать духовные ценности. Актуальность исследования продиктована тем, что современное общество, со всеми его составляющими элементами, весьма сложно и многообразно. Драматичные с позиции и политики, и экономики, и духовной сферы общества события последних лет предельно четко высветили взаимосвязанность степени развития и совершенства духовного и материального уровня как всего общества, так и отдельного индивида. Аксиосфера сегодняшнего общества отличается повышенным вниманием к феномену обогащения, нежели к духовным ценностям. Методологической базой исследования стали системный и сравнительный анализ причинно-следственных связей, исторический и логический подходы к изучаемому вопросу, а также были использованы методы парадигмального подхода и диахронный метод научного познания. Применение системного анализа в изучении духовных и рыночных ценностей позволяет более глубоко исследовать и понять различные аспекты общества. Это позволяет учитывать внутренние связи и отношения, а также исторические и культурные особенности, которые оказывают влияние на духовные и рыночные ценности. Цель исследования – целостный философский анализ аксиосферы современного общества и взаимосвязи духовной и экономической сфер общества.

Для цитирования в научных исследованиях

Омарова Л.Б. Современная философия денег // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 7-16.

Ключевые слова

Ценность, цена, духовность, кризис, либерализм, неолиберализм, рыночные отношения.

Введение

Начало противостояния между духовными и материальными ценностями восходит в далекую древность. В античной Греции оно вполне установилось вместе с утверждением философии, которая сразу вошла в конфликт с денежными отношениями, хотя это было характерно не для всех философов. Большинство смотрело на деньги весьма критически. Аристотель считал, что между деньгами и знаниями нет общей меры, они несоизмеримы. Истина для него выступала эмблемой бесценного, того, что не подлежит рыночной, товарной оценке. Вместе с тем он полагал, что учителей философии можно вознаграждать в форме дара. Сократ настаивал на своем равнодушии к деньгам, но вознаграждение за свои беседы в качестве дара принимал.

Софисты придерживались другой позиции, их отношение к деньгам было гораздо более спокойным и прагматичным. Они первыми начали обучать философии за плату. Истина для них имела цену. Своих учеников они обучали тому, как с помощью утонченных приемов (софистики) доказывать, что данное утверждение является истинным, а затем, наоборот, что-то же утверждение является ложным. Софисты предвосхитили многое из того, что в наше время стало нормой. В целом, на вопрос о том, имеют ли идеи, мысли и знания цену и могут ли они продаваться, однозначного ответа в Элладе не было.

В Древнем Риме ситуация складывалась по-другому. В отличие от греческого общества, римское было гораздо более рациональным, прагматичным и заземленным. Эти черты Цицерон хорошо подметил применительно к математике: «Греки изучали геометрию, чтобы познавать мир, римляне – чтобы измерять земельные участки». Тем не менее, некоторые римские философы выражали скептическое отношение к рынку. Сенека, в частности, отмечал: «Становясь поочередно торговцами и товарами, мы уже не спрашиваем, что это за вещи, но сколько они стоят». Однако в целом римское общество отдает явное предпочтение материальным ценностям, исповедует гедонизм. Оно стало первым в истории вариантом общества потребления, что нашло выражение в знаменитом лозунге «хлеба и зрелищ». Сложившийся образ жизни вызвал нарастающий духовный кризис римского общества, который стал одной из главных причин его полного разложения. Этот кризис оказался настолько глубоким и необратимым, что возникшее христианство не смогло спасти Рим от гибели.

В Средние века христианство становится фундаментом общественной жизни, оно пронизывает все его области. Учитывая горький опыт Рима, в котором утвердился некий культ физических удовольствий и наслаждений, христианство делает ставку на духовное начало в человеке, призывая его к добровольному аскетизму, к самоограничению во всем. Настаивая на безусловном примате духовного начала, христианство достигло ощутимых результатов в формировании глубокой духовности человека, его нравственного возвышения.

Однако и христианству в его католическом виде не удалось избежать серьезного кризиса, результатом которого явилось движение Реформации, вызвавшее раскол католицизма и возникновение протестантизма. Основной причиной тому стало то обстоятельство, что церковный клир и папство не устояли перед искушением материальных благ. В своем неумном стремлении к богатству, роскоши и власти церковь потеряла всякую меру. Она буквально утопала в роскоши, но придумывала все новые способы обогащения, одним из которых стала торговля индульгенциями, или отпущение грехов за деньги.

В последующие эпохи – Возрождение, Новое время – возникшая в древности тенденция к предпочтению перед материальными благами все более усиливалась. Это наблюдалось и в

Средневековье, хотя духовная (религиозная) составляющая в целом оставалась преобладающей и доминирующей. Однако с 12 в., вместе с перемещением центра экономической и социальной жизни из монастырей в города, средневековые люди, как отмечает Ж. Ле Гофф, все больше и все активнее «спускались с небес на землю».

Следует отметить, что отмеченная тенденция встречала сопротивление со стороны многих философов, ученых, писателей и художников. Они считали, что истина и добродетель относятся к миру бесценного, и поэтому они не могут ни продаваться, ни покупаться. Монтескье полагал, что в обществах с развитой торговлей складываются мягкие нравы, но такие общества являются на редкость скупыми и скарденными, они редко бывают гостеприимными. По мнению Руссо, из-под целиком продажного пера не может выйти ничего сильного и великого. Флобер считал, что произведение искусства не поддается рыночной оценке, не имеет коммерческой цены и не может продаваться.

Однако, с конца 18 в. – по мере утверждения капитализма и развития рынка – указанная тенденция и все с ней связанное все более усиливается и к концу 19 в. превращается в широкий процесс коммерциализации, который также последовательно набирает силу. Своего апогея он достигает в последние три десятилетия, когда капитализм опирается на неолиберализм и монетаризм. В этот период рынок становится тотальным, он охватывает все общество, а рыночная логика – универсальной, определяющей и пронизывающей все сферы жизнедеятельности, включая духовное творчество, культуру и искусство. Поскольку капитализм в этот период стал финансовым, коммерциализация нередко именуется как «финансирование». Данный период, как известно, закончился глубоким финансовым кризисом (2008), который в целом сопоставим с кризисом 1929 г., а по некоторым параметрам, прежде всего по значимости, превосходит его.

Основная часть

Переживаемый нами сегодня кризис, являющийся политэкономическим, по-настоящему судьбоносен, и он останется таковым в любом случае, включая два крайних. В первом из них предполагается то, что из него будут извлечены максимально возможные уроки и человечество сможет встать на качественно новый путь развития, благодаря которому ему удастся избежать саморазрушения. Во втором случае внесенные изменения в развитие будут иметь весьма ограниченный характер, коснутся лишь самого неотложного, удовлетворятся простым восстановлением экономического роста, и тогда человечество, видимо, повторит известную и трагическую судьбу «Титаника».

Исключительная значимость текущего кризиса обусловлена тем, что в последние несколько десятилетий, после краха социализма, капитализм развивался в самых благоприятных условиях, не имея никакой реальной альтернативы, не встречая никаких препятствий, кроме тех, которые создавал себе сам. К тому же набирающая темп глобализация открывала перед ним безграничные возможности распространения своих моделей и способов по всей планете. Однако победоносное движение привело к плачевному результату, что сделало вновь, как и в 1930-е годы, актуальной тематикой кризиса цивилизации, поиска третьего пути – помимо капитализма и социализма, либерализма и марксизма.

Еще более остро встает вопрос о полной несостоятельности неолиберализма в целом и его основных составляющих в особенности. Прежде всего, это касается утверждения сторонников неолиберализма о том, что их концепция целиком покоится на идеях А. Смита, в особенности

на известном его положении: «Не от благожелательности мясника, пивовара или булочника ожидаем мы получить свой обед, а от соблюдения ими своих собственных интересов. Мы обращаемся не к их гуманности, а к их эгоизму, и никогда не говорим им о наших нуждах, а об их выгодах» [Смит, 2010, 77].

Опираясь на это положение, где главным моментом выступает индивидуальный интерес, эгоизм и выгода, и дополняя его идеей о знаменитой невидимой руке, по мановению которой рынок все ставит на свои места и устанавливает равновесие, сторонники неоллиберализма считают, что Смит якобы выступал за неукоснительное соблюдение принципа свободного предпринимательства, исключая вмешательство государства, за самодостаточность рынка и его способность к полному саморегулированию. Они также полагают, что Смит выступал за полное отделение политической экономии от философии и морали, за создание экономической науки, которая была бы автономной, строгой и нейтральной. На самом деле это не совсем так.

А. Смит начинал как философ, став автором «Теории нравственных чувств», а затем увлекся экономикой, создав фундаментальный труд «Исследование о природе и причинах богатства народов». Хотя главным трудом считается второй, сам Смит рассматривал их в единстве, ставя по своей значимости первый труд выше второго. К тому же он оставался философом и создал работы по многим философским дисциплинам – по теории познания, эстетике, риторике и литературе, лингвистике, юриспруденции. Поэтому современные авторы считают, что применительно к Смигу «экономист не должен затмевать философа» [Геращенко, 2018], а некоторые идут дальше и полагают, что «Смит является прежде всего философом» [Charolles, 2010].

Смит не противопоставлял эгоизм и альтруизм человека, считая их естественными свойствами человека, полагая, что симпатия служит ферментом его коллективности. Он признавал необходимость вмешательства государства в экономику, был сторонником строгого ограничения рынка денег и фиксированной максимальной нормы процента, которая должна ненамного превышать самую низкую рыночную цену [Геращенко, 2018, 362], резко выступал против разного рода спекулянтов, жуликов и расточителей. Смит не занимался экономической наукой ради нее самой, не стремился сделать ее независимой и самодостаточной, каковой она станет гораздо позже. Будучи философом-просветителем, он смотрел на экономику через призму человека, законов человеческой природы. В частности, разделение труда он выводит из склонности человека к торгу и обмену. В этом плане экономическая теория неразрывно связана с философией, поскольку обе они позволяют лучше понимать человеческую природу и формы ее проявления.

Последние десятилетия по-особому ярко показали полную несостоятельность понятия «экономический человек» (*homo economicus*), определяемого также как «рациональный идиот», экономический актер или агент, который составляет основу либерализма. Фактически это понятие во многом является пустой схемой или абстракцией, но удобной для теоретических построений. Экономический человек предстает как асоциальный и эгоистичный работник, заикленный на том, чтобы максимизировать свои выгоды и удовольствия и минимизировать свои затраты и усилия. Он берется «вне какой-либо культуры, вне истории, вне религиозных верований, без возраста и сексуальной принадлежности», и, как таковой, «никогда и нигде не существовал» [Смит, 2010, 169].

Уже Г. Зиммель отмечал, что поведение человека далеко не всегда является рациональным, оно может быть спонтанным, неожиданным, иррациональным. Мотивы поведения и цели жизни также могут быть разными, не обязательно экономическими, но и неэкономическими:

общественное признание, самоутверждение, самоосуществление, власть и превосходство над другими и т.д. В либерализме экономический человек фактически сводится к производящему и потребляющему животному. Заметим, что объем понятия экономического человека в основном ограничивается массовым, наемным производителем-потребителем, элита работодателей в него не входит, хотя именно она часто является воплощением эгоизма, что и стало одной из главных причин последнего кризиса.

Не менее уязвимым представляется и неолиберализм в целом. Следует отметить, что в течение небольшого периода времени – трех десятилетий – ему удалось радикально изменить соотношение между экономикой, политикой и культурой, составляющих фундамент общества. Если раньше доминирующая роль принадлежала политике, то теперь она перешла к экономике. Сегодня нас окружает мир, в котором все вещи и предметы сводятся к меновой стоимости, которая выражается и фиксируется в рыночной цене. Меновая стоимость отражает истину объекта, которая опять же означает его рыночную цену, то есть ту сумму денег, которую готовы заплатить за его приобретение. Можно сказать, что сама реальность объекта и мира в целом зависит от стоимости и цены: то, что не обладает меновой стоимостью и не имеет цены, не существует [Føessel, 2010, 38-40].

Существовать и развиваться может только то, что отвечает принципу рентабельности и прибыли. Если данные формы развлечений являются рентабельными, они финансируются и поддерживаются. Если безопасность в том или ином случае стоит слишком дорого, ею пренебрегают. Если книги продаются не слишком быстро, их пускают под нож. Примерно то же самое происходит с наукой и научными исследованиями: финансируются и поддерживаются лишь те исследования и разработки, которые в кратчайшие сроки обещают принести прибыль.

Следует отметить, что внешне рынок предстает открытым, универсальным и тотальным. Однако на самом деле он оказывается далеко не таким: он подчиняется диктату рыночной логики и таит в себе жесткие ограничения. Все продается, но рынок предлагает и поощряет только то, что покупается, что находит сбыт, который непременно должен быть массовым, ибо только в этом случае он будет прибыльным. Поэтому универсальная коммерциализация оказывается ограниченной и урезанной. Она предстает культурно однородной, духовно и интеллектуально плоской, поскольку рынок наполняется товарами культурной индустрии, тогда как высокая культура остается фактически не востребованной [Шептун, 1999, 156-157].

Неолиберальная экономика выходит за свои традиционные рамки и активно вторгается в нашу повседневную жизнь. Экономическое становится вездесущим, оно пронизывает все формы человеческой деятельности, все больше охватывает все социальное. Современному человеку трудно отказаться от мысли, что вся его жизнь целиком зависит от экономических условий. Он все больше убеждается в том, что только размер доходов определяет его социальный статус, что только богатство и деньги делают человека действительно независимым, позволяют ему делать свободный выбор. Будучи тотальным, современный рынок последовательно ведет к коммерциализации всех благ и ценностей, включая те, которые по своей природе не могут быть рыночными [Смит, 2010, 135].

Тем не менее, складывающаяся ситуация не является безнадежной и безвыходной. Эту ситуацию М. Энафф рассматривает через призму понятия «целостного социального факта», выдвинутого М. Моссом и означающего особое социальное явление, которое охватывает все другие составляющие социальной системы, объединяет и доминирует над ними, придает всей системе целостность и смысл. В античной Греции таковым выступала политика (политическое)

и некоторые церемониальные акты, в Средние века – религия (религиозное), в современном обществе на эту роль претендует экономика (экономическое).

Действительно, современная экономика является фундаментальным измерением, базисом общества. Почти вся активная жизнь человека уходит на работу и потребление, а остальная часть жизни опять же во многом связана с обсуждением экономических тем – занятость, конъюнктура, кризис, спад, уровень зарплаты, карьера, трудности, перспективы и т.д. Поэтому всякий экономический кризис фактически является и кризисом всего общества. Этим также объясняется то обстоятельство, что экономика не только не без основания претендует, но фактически присвоила себе статус объединяющей силы общества, статус целостного социального факта.

Однако «ни экономическое вообще, ни рынок в частности не соответствуют определению целостного социального факта, даже если они становятся доминирующим и господствующим социальным фактом» [Смит, 2010, 176]. Экономике интересуют только то, что поддается измерению, подсчету, квантификации. Она опирается на количественный подход. Заметим, что Гегель называл количество самой бездуховной категорией. Финансовая экономика проявляет интерес к тому, что поддается монетаризации. Экономический человек при этом является одномерным, он лишен духовного измерения, которое поднимало бы его на более высокий уровень, чем уровень простого потребителя. Рынок не придает смысл вещам, он не может этого делать, поскольку это делает только культура. Если деньги могут купить все, они могут делать только это.

Когда экономика берет на себя роль инстанции, от которой зависит не только способ, но и само существование всего остального, это приводит к отрицательным последствиям. Будучи рынком, экономика стирает уникальную неповторимость явлений, подчиняя их закону рыночной эквивалентности, навязывая им свою меру. Рынок все нивелирует, делает пустым и плоским, то есть пошлым. Неолиберальная экономика и рынок создают мир, лишенный великого, прекрасного и неповторимого.

Однако процесс всеобщей коммерциализации встречает растущее сопротивление, которое проявляется в самых разных формах. Прежде всего, расширяется понятие богатства и усложняются критерии его определения. Прежний показатель экономического роста – ВВП на душу населения – становится неадекватным. Он дополняется двумя другими показателями – уровень образования и средняя продолжительность жизни, что находит отражение в новом и примечательном параметре: индекс человеческого развития. Это свидетельствует о том, что спор о соотношении между ростом и развитием явно сдвинулся в пользу развития человека. Некоторые авторы считают, что показатель роста и развития должен быть не один, но целая палитра, а их общая направленность – развитие и благосостояние человека. При этом подчеркивается, что главное – не объем ВВП, но его структура и как он распределяется среди различных социальных категорий, что необходимо отказаться от религии роста и принять религию благосостояния [Charolles, 2010, 90].

В поиске способов противодействия всеобщей коммерциализации многие возлагают свои надежды на политику. Эта тема является частью общей и суровой критики финансового капитализма и неолиберализма. Текущий кризис убедительно показал, что свободная, ничем не ограниченная игра рынка и господство рыночной логики, к чему так стремился либерализм и чего добился неолиберализм, ведут общество к катастрофе. В последние десятилетия практически во всех областях жизни возник острый дефицит или произошло исчезновение фундаментальных морально-нравственных оснований. Были преодолены последние пределы и

утвердился беспредел. Исчезла некая универсальная и основополагающая «ценность ценностей» или золотой эталон как моральная норма, разделяемая всеми [Fçessel Mongin, 2010, 36].

Этой проблеме посвящены многие публикации последних лет. В частности, Ж. Стиглиц издал работу, которую во Франции опубликовали под названием «Триумф жадности» (2010). Годом раньше А. Сальмон издала книгу «Является ли капитализм нравственным?» (2009), а А. Конт-Спонвилль переиздал свою работу с тем же названием. Д. Коен опубликовал книгу «Процветание порока» (2009). В этих и других публикациях капитализм и неолиберализм предстают далеко не в лучшем свете.

В сложившейся ситуации, когда фундаментальные нравственные ценности подверглись глубокой эрозии и коррупции, многие считают, что «политика остается единственным способом противостояния коммерциализации всех вещей» [там же, 41]. В этом плане предлагается пересмотреть распределение ролей и функций между государством и рынком, восстановить регулирование экономики и регламентацию рынка как внутри стран, так и в глобальном масштабе, «встроить» экономическое в социальное. Заметим, что Дж. Кейнс в свое время мечтал о превращении экономики в служанку общества.

Серьезным противовесом коммерциализации и монетизации являются области, виды деятельности, блага и ценности, которые по своей природе являются общими, не могут быть приватизированы, совсем или в значительной мере не могут быть сведены к денежному эквиваленту. «Существует немонетизируемое и не поддающееся обращению в деньги, существует не поддающееся денежной оценке, существуют неэкономические цели, которые не поддаются какому-либо подсчету по формуле затраты/выгоды» [Орехов, Ахмедов, 2013, 7].

Конкретными примерами таких благ и областей, прежде всего, называют культуру, образование и здоровье. Считается, что их следует вывести из царства меновой стоимости, спасти от угрозы всеобщей коммерциализации и монетизации, защитить от рынка и рыночной логики. Именно культура несет в себе и утверждает веками накопленные высшие ценности. Поэтому она должна быть доступна всем. Каждый должен иметь доступ ко всем достижениям культуры, а также возможность активного участия в культурной жизни и творчестве. Именно образование вместе с культурой формирует критически и творчески мыслящего человека, свободного и ответственного гражданина. Оно также должно быть доступно всем и каждому и на самом высоком уровне. Здоровье составляет главное и неперемное условие жизни человека. Оно не может находиться во власти денежных расчетов и подсчетов. Все самое лучшее и эффективное должно быть в равной мере доступно всем и каждому.

Заключение

При всей очевидности того, что затронутые блага являются фундаментальными для жизни человека и общества и потому требуют надежной защиты и прочной сохранности, действительное положение вещей представляется исключительно сложным и противоречивым. Это можно показать на примере культуры. Существующая культурная глобализация ведет к весьма неоднозначным последствиям, к числу которых относятся стандартизация и униформизация культур, их гибридизация и «креолизация», а для некоторых культур само существование оказывается под вопросом. Для противодействия отрицательным последствиям культурной глобализации Генеральная конференция ЮНЕСКО в 2005 г. одобрила проект Конвенции о защите и продвижении культурного разнообразия. Благодаря принятому

соглашению культурная деятельность, культурные ценности и услуги исключаются из коммерческих переговоров между странами.

В последнее время, особенно в связи с экологическим кризисом, к числу названных благ и ценностей добавились новые, которые также нуждаются в защите от всеобщей коммерциализации. Среди них можно выделить следующие: качество воздуха, которым мы дышим; качество воды, которую мы пьем; защищенность от терроризма и эпидемий; чувство принадлежности к обществу, которое является справедливым, сплоченным и ответственным перед будущими поколениями. С этими благами дело также обстоит не вполне благополучно, о чем, в частности, свидетельствует так называемый Киотский протокол, который США и некоторые другие государства не подписали.

Тем не менее, попытка привлечь все силы товарного обмена и денежного эквивалента для решения проблем, связанных с названными благами, не дает желаемого результата. Когда, например, нанесенный экологический ущерб пытаются компенсировать увеличением инвестиций в другом месте, то никакой действительной компенсации не получается. Это выглядит скорее как иллюзия. Все это говорит о том, что внеэкономические ценности не поддаются конвертации в экономические стоимости. Качество жизни и благосостояние не исчерпываются финансово-экономическими измерениями. Не все ценности можно включить в экономический оборот, блага и ценности являются весьма разнородными [Шептун, 1999, 182].

Многое из того, что было затронуто, находит свое продолжение и развитие в современном движении «экономика счастья». Его истоки восходят к утилитаризму И. Бентама, который в своих взглядах опирался на понятие полезности, определяемое как совокупность удовольствий за вычетом страданий, а также на альтруистический принцип «наибольшего счастья для наибольшего числа людей». В современном своем виде оно сложилось в 1970-е годы, получив затем довольно широкую известность и влияние к началу 2000-х годов, особенно в связи с последним кризисом.

Среди экономистов сторонники данного движения не остаются узкими специалистами, но вступают в диалог с другими социальными и гуманитарными науками – философией, социологией, психологией. Они против того, чтобы ВВП был определяющим и тем более единственным показателем благосостояния человека и общества. Они также не приемлют существующее понятие экономического человека, когда тот сводится к эгоисту-потребителю. Представители экономики счастья исповедуют принцип «наибольшего счастья для наибольшего числа людей», понимая его широко и всесторонне, учитывая социальные, материальные, индивидуальные и другие условия и факторы. Опираясь на данные психологии, они считают, что люди не только ищут материального комфорта и избавления от страданий, но и стремятся к новому, интересному и необычному, готовы к вызовам жизни [Шептун, 1999, 181].

Экономика счастья проявляет интерес к новым критериям богатства, отдает предпочтение не столько доходам, сколько качеству жизни, рассматривая его как коллективное благо. Она придает особое значение занятости, борется с безработицей, ибо она ухудшает качество жизни. Сторонники экономики счастья поддерживают вмешательство государства в экономику, финансы и другие области. Они выступают за прогрессивный налог, за установление правил, которые более благоприятны взаимопомощи и сотрудничеству, чем индивидуализму и конкуренции.

Вместе с тем в центре внимания экономики счастья находится индивид, его чувства и эмоции, его оценки и мнения об удовлетворенности собой, о том, насколько ему удалось осуществить свои цели. Экономика счастья выступает за гармоничное соотношение между

работой и вне работы, за то, чтобы работа занимала меньше времени и больше оставляла свободного времени для досуга или образования, для семьи и друзей. Она поддерживает «анархистский патернализм», который оставлял бы за индивидом право выбора, но стремился к его просвещению, оказывал на него влияние с помощью системы стимулов. Особое значение экономика счастья придает роли школы и образования, которую они могли бы играть в обучении счастью и альтруизму [Biziou, 2007].

Наконец, исключительное значение сохраняют традиционные высшие ценности, такие как честь, достоинство, уважение, доверие, признание, благородство, жертвенность, гордость, щедрость, искренность. На их основе устанавливаются подлинные межчеловеческие отношения, которые наполняют жизнь человека глубоким смыслом, доставляют ему радость и наслаждение, делают его счастливым. В наше время эти ценности подвергаются суровому испытанию. Всеобщая коммерциализация и рыночная логика всячески стремятся избавиться нас от них [Чинакова, 2016, 111]. Сегодня даже щедрость может быть рентабельной. Современному человеку крайне трудно устоять перед искушением множества соблазнов. Хотя не все зависит от него, главное все-таки заключается в нем самом.

Библиография

1. Геращенко И. Этическое учение А. Смита в контексте современной экономики // *Credo New*. 2018. № 3.
2. Орехов А.М., Ахмедов Ф.Н. Оглы. Экономика и современная философия денег: уроки кризиса // *Вестник РУДН. Серия: Экономика*. 2013. № 2. С. 5-12.
3. Рабина Е.И. Время как ценность в современном мире // *Система ценностей современного общества*. 2009. № 7. С. 133-137.
4. Смит А. Исследование о природе и причинах богатства народов. М.: АСТ, 2010. 1072 с.
5. Чинакова Н.В. Экономика счастья: современные исследования и дискуссии // *Мир экономики и управления*. 2016. № 1. С. 101-115.
6. Шептун А.А. Философия денег // *Вопросы философии*. 1999. № 7. С. 180-183.
7. Энафф М. Дар философов: переосмысление реальности. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2015. 320 с.
8. Biziou M. Adam Smith est avant tout un philosophe // *Sciences Humaines*. 2007. No. 179. URL: https://www.scienceshumaines.com/adam-smith-est-avant-tout-un-philosophe_fr_15272.html (дата обращения: 03.07.2024).
9. Charolles V. Quand faut-il s'arrêter de compter ? // *Esprit*. 2010. No. 84-97.
10. Fœssel M. Mongin O. Nos aveuglements face au réel // *Esprit*. 2010. No. 35-44.

Modern philosophy of money

Leila B. Omarova

PhD in Philosophy,
Associate Professor of the Department of Humanities,
Financial University under the Government of the Russian Federation,
125167, 49/2, Leningradskii ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: Leylaomarova1@gmail.com

Abstract

The study examines the modern social and economic space and analyzes the contradictions between spiritual values and market ideology. The fast pace of life, the growing consumer lifestyle and the influence of mass media create a desire for material achievements and needs. This can lead to a distortion of priorities in life, where material values can overlap spiritual values. The relevance

of the study is dictated by the fact that modern society, with all its constituent elements, is very complex and diverse. Dramatic, both from the standpoint of politics, and the position of the economy, and the position of the spiritual sphere of society, the events of recent years have very clearly highlighted the interconnectedness of the degree of development and perfection of the spiritual and material level of both the whole society and the individual. The axiosphere of today's society is characterized by increased attention to the phenomenon of enrichment, rather than to spiritual values. The methodological basis of the study was a systematic and comparative analysis of cause-and-effect relationships, historical and logical approaches to the issue under study, as well as the methods of the paradigmatic approach and the diachronic method of scientific cognition were used. The use of system analysis in the study of spiritual and market values allows for a deeper investigation and understanding of various aspects of society. This makes it possible to take into account internal connections and relationships, as well as historical and cultural features that influence spiritual and market values. The purpose of the study is a holistic philosophical analysis of the axiosphere of modern society and the relationship between the spiritual and economic spheres of society.

For citation

Omarova L.B. (2024) Sovremennaya filosofiya deneg [Modern philosophy of money]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 7-16.

Keywords

Value, price, spirituality, crisis, liberalism, neoliberalism, market relations.

References

1. Biziou M. (2007) Adam Smith est avant tout un philosophe. *Sciences Humaines*, 179. Available at: https://www.scienceshumaines.com/adam-smith-est-avant-tout-un-philosophe_fr_15272.html [Accessed 03.07.2024].
2. Charolles V. (2010) Quand faut-il s'arrêter de compter ? *Esprit*, 84-97.
3. Chinakova N.V. (2016) Ekonomika schast'ya: sovremennye issledovaniya i diskussii [Economics of happiness: modern research and discussions]. *Mir ekonomiki i upravleniya* [The world of economics and management], 1, pp. 101-115.
4. Enaff M. (2015) *Dar filosofov: pereosmyslenie real'nosti* [The gift of philosophers: rethinking reality]. Moscow: Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury Publ.
5. Fœssel M. (2010) Mongin O. Nos aveuglements face au réel. *Esprit*, 35-44.
6. Gerashchenko I. (2018) Eticheskoe uchenie A. Smita v kontekste sovremennoi ekonomiki [Ethical teaching of A. Smith in the context of modern economy]. *Credo New*, 3.
7. Orekhov A.M., Akhmedov F.N. Ogly. (2013) Ekonomika i sovremennaya filosofiya deneg: uroki krizisa [Economy and modern philosophy of money: lessons of the crisis], *Vestnik RUDN. Seriya: Ekonomika* [Bulletin of RUDN. Series: Economy], 2, pp. 5-12.
8. Rabina E.I. (2009) Vremya kak tsennost' v sovremennom mire [Time as a value in the modern world]. *Sistema tsennosti sovremennogo obshchestva* [The system of values of modern society], 7, pp. 133-137.
9. Sheptun A.A. (1999) Filosofiya deneg [Philosophy of money]. *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy], 7, pp. 180-183.
10. Smit A. (2010) *Issledovanie o prirode i prichinakh bogatstva narodov* [Research on the nature and causes of the wealth of nations]. Moscow: AST Publ.

УДК 008**Государственное регулирование в сфере объектов культурного наследия: современные тенденции и проблемы****Дмитриенко Роман Дмитриевич**

Аспирант,
Государственный академический университет гуманитарных наук,
119049, Российская Федерация, Москва, пер. Мароновский, 26;
e-mail: roman1dmitrienko@rambler.ru

Аннотация

В статье рассмотрены основные тенденции и проблемы в сфере регулирования охраны объектов культурного наследия. Отмечается, что тенденции охватывают как решение назревших проблем, так и решение вопросов, связанных с разграничением ответственности. Практическая значимость исследования заключается в определении наиболее эффективных механизмов государственного регулирования в сфере охраны объектов культурного наследия, что позволит сохранить и восстанавливать исторические и культурные памятники, укрепить их статус и престиж. Научная значимость исследования заключается в обобщении академического опыта в изучении механизмов, направленных на охрану объектов культурного наследия, и выявлении новых проблем, которые требуют решения на административном уровне.

Для цитирования в научных исследованиях

Дмитриенко Р.Д. Государственное регулирование в сфере объектов культурного наследия: современные тенденции и проблемы // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 17-22.

Ключевые слова

Объекты культурного наследия, ответственность, культурный памятник, государственное регулирование, общество, государство.

Введение

Объекты культурного наследия хранят историю и национальную самобытность народа. Вопросы сохранения и охраны таких объектов важны для обеспечения прав граждан РФ на возможность иметь доступ к культурному наследию своей страны и народа. Актуальность исследования определяется значимостью культурного наследия для нации и народа. Однако статистика свидетельствует о том, что культурные объекты, которые должны охраняться государством, подвергаются нападению, вандализму и уничтожению. Около 24 тысяч объектов из 150 000 находятся в неудовлетворительном состоянии. Не всегда вред культурным объектам наносится намерено: иногда такие объекты разрушаются в ходе строительных работ либо локальных военных конфликтов.

В нашей стране гарантируется сохранность объектов культурного наследия народов Российской Федерации во имя их настоящего и будущего, т.е. государство определяет регламент использования объектов культурного наследия и ответственность за его нарушение.

Основная часть

Основные способы сохранения объектов культурного наследия, способы их реставрации, учет таких объектов регулирует Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», кроме того, в Конституции РФ закреплено конституционное право каждого гражданина на доступ к культурным объектам, и, что важно, обеспечивается возможность каждой народности сохранять свои национальные самобытные ценности, выраженные в культурных материальных памятниках [Федеральный закон от 25.06.2002 № 73-ФЗ, www].

Главными задачами органов по охране памятников и иных объектов культурного наследия являются контроль за соблюдением законодательства, установление ответственности за повреждение или разрушение, разработка зон охраны, выдача разрешений на строительные и хозяйственные работы, а также контроль за состоянием объектов культурного наследия.

В последние годы государство и гражданское общество стали более активно вовлекаться в процесс сохранения культурного наследия. Это проявляется в увеличении финансирования и создании новых институтов для защиты культурных объектов, желании народа знать свою историю и, конечно, в наличии государственных программ по выявлению объектов культурного наследия и присвоению таким объектам особого статуса.

Гражданское общество также проявляет себя в деятельности по охране культурного наследия. В этом направлении разрабатываются механизмы взаимодействия между государством и населением: граждане могут использовать цифровые сервисы, чтобы иметь доступ к сведениям об объектах. Например, портал цифровых сервисов Департамента культурного наследия города Москвы предоставляет доступ к городскому реестру недвижимого культурного наследия, давая возможность, например, согласовать проект установки вывески на объекте культурного наследия, получить заключение историко-культурной экспертизы или разрешения, связанные с объектом культурного наследия. Наличие таких программ способно вовлечь общество в процесс сохранения объектов культурного наследия, а также позволяет государственным органам своевременно реагировать на такие угрозы, как разрушение, обветшание и исчезновение объектов культурного наследия.

Другой устойчивой тенденцией становится реализация «практики грантовой поддержки

проектов в отношении культурного наследия, положено начало применению механизмов государственно-частного партнерства» [Верховинская, www]. Происходит активная работа в направлении музеефикации, когда культурный объект превращается в парковые ансамбли, заповедники и т.д. Наглядными примерами являются Московские усадьбы, как городские, так и загородные.

Важным вопросом является сохранение культурной ценности многоквартирных домов (МКД), в которых могут находиться квартиры бывших писателей, поэтов, музыкантов, ученых. В настоящий период разрабатываются решения проблем в отношении проведения капремонта таких МКД (например, устанавливается, должно ли в финансировании таких капремонтов участвовать Министерство культуры). Стоимость проведения работ по капитальному ремонту на объектах культурного наследия, являющихся многоквартирными домами, как правило, значительно выше стоимости проведения подобных работ в обычных жилых домах, – это определяет порядок дополнительного финансирования, в частности, за счет бюджета специальных органов. Кроме того, на настоящий момент существует и иной механизм сохранения таких объектов, а именно прямой запрет на проведение работ как реставрационных, так и иных, без согласования с органами исполнительной власти субъекта, муниципалитета.

Ряд авторов определяют пробелы в государственном регулировании сферы объектов культурного наследия. В частности, отсутствует указание на разграничение государственной собственности в Российской Федерации на федеральную собственность, собственность субъектов и собственность муниципальных образований. Такое положение дел создает проблемы при осуществлении государственного учета объектов культурного наследия. До сих пор сохраняется проблема с приватизацией объектов культурного наследия, даже при условии, что его потенциальный владелец дома, квартиры – объекта культурного наследия готов нести расходы на содержание этого имущества [Чурилова, 2019].

Зачастую обветшание, разрушение объектов культурного наследия происходит из-за банальной бюрократии, а именно определения, в чьем ведении находится тот или иной объект культурного наследия, а также из какого бюджета должны осуществляться мероприятия по поддержанию надлежащего вида культурного объекта.

Также существует проблема, когда для проведения локальных ремонтных работ на объектах культурного наследия (ОКН) необходимо прохождение комплекса мероприятий согласно действующему законодательству. Однако при проведении незначительных или повторных работ это приводит к затратному процессу и неопределенности за чей счет должны быть произведены эти затраты. По нашему мнению, целью государственного регулирования является сохранение как можно большего количества объекта, выявление этих объектов до момента их уничтожения, а также культивация культурного просвещения Общества, достижение упрощения процедур и снижение бюрократической и финансовой нагрузки на собственников и пользователей ОКН [Актуальные вопросы государственной охраны объектов культурного наследия., www].

Главным механизмом охраны и государственного регулирования по охране объектов культурного наследия является административное наказание за нарушения, связанные с объектами культурного наследия. В настоящее время государство стало строже следить за сохранением признанных объектов культурного наследия; фактором, свидетельствующим об этом, является увеличение стоимости штрафов за нарушение правил обращения с объектами культурного наследия. Так, например, ранее установленные штрафы увеличились в следующей

прогрессии: с 1–1,5 тыс. до 15–200 тыс. рублей для граждан, с 2–3 тыс. до 20–400 тыс. рублей для должностных лиц и с 20–30 тыс. до 200 тыс. – 5 млн рублей для юридических лиц. Такая тенденция указывает на то, что государство осознает проблему ответственности граждан за содеянное и принимает определенные меры, однако административные наказания не всегда способствуют исправлению ситуации в лучшую сторону. Как правило, если субъектом преступления становится крупная организация, то административный штраф не является большой проблемой для решения вопроса – организация оплачивает санкции и продолжает свою деятельность. Поэтому возможным вариантом ужесточения наказания могли бы стать меры по изъятию культурного объекта из частной собственности, или, в случае с гражданами, за порчу особо ценных объектов культурного наследия должна наступать уголовная ответственность. Вместе с тем в научной литературе указывается, что «из всего массива уголовных дел лишь единицы направляются в суд с обвинительным заключением, большинство из них приостанавливаются или прекращаются» [Шалагин, 2012]. Факт того, что в отношении осквернителя объекта культурного наследия было бы открыто уголовное производство, сам по себе являлся бы мерой воспитательного характера.

Заключение

Таким образом, государственное регулирование в сфере охраны объектов культурного наследия движется в направлении современных тенденций: можно отметить, что тенденции охватывают как решение назревших проблем, так и решение вопросов, связанных с разграничением уголовной ответственности по ст. 243. Практическая значимость исследования заключается в том, что оно поможет определить наиболее эффективные механизмы государственного регулирования в сфере охраны объектов культурного наследия, а это позволит сохранить и восстанавливать исторические и культурные памятники, укрепить их статус и престиж. Научная значимость исследования заключается в обобщении академического опыта в изучении механизмов, направленных на охрану объектов культурного наследия, и выявлении новых проблем, которые требуют решения на административном уровне.

Библиография

1. Актуальные вопросы государственной охраны объектов культурного наследия. URL: <http://council.gov.ru/activity/activities/roundtables/144243> (дата обращения: 07.06.2024).
2. Верховинская Л.В. Особенности реализации государственной политики в области охраны объектов культурного наследия: к постановке проблемы. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-realizatsii-gosudarstvennoy-politiki-v-oblasti-ohrany-obektov-kulturnogo-naslediya-k-postanovke-problemy?ysclid=lx3md2p5r7807895889> (дата обращения: 07.06.2024).
3. Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации: федер. закон от 25.06.2002 № 73-ФЗ (последняя редакция) // СПС «КонсультантПлюс».
4. Правовое регулирование охраны объектов культурного наследия. URL: https://epp.genproc.gov.ru/web/proc_44/activity/legal-education/explain?item=23351826 (дата обращения: 07.06.2024).
5. Уголовный кодекс Российской Федерации от 13.06.1996 № 63-ФЗ (ред. от 06.04.2024) // СПС «КонсультантПлюс».
6. Чурилова К.В. Законодательство Российской Федерации в области сохранения, использования и государственной охраны объектов культурного наследия // Сохранение и изучение культурного наследия Алтайского края. 2019. № 2. С. 372-377.
7. Шалагин А.Е. Ответственность за уничтожение или повреждение памятников истории и культуры по российскому уголовному законодательству // Russian Journal of Economics and Law. 2012. № 3. С. 284-290.

State regulation in the field of cultural heritage sites: current trends and problems

Roman D. Dmitrienko

Postgraduate Student,
State Academic University of Humanities,
119049, 26 Maronovskii lane, Moscow, Russian Federation;
e-mail: roman1dmitrienko@rambler.ru

Abstract

The article examines the main trends and problems in the field of regulation of the protection of cultural heritage sites. It is noted that the trends cover both the solution of pressing problems and the solution of issues related to the delimitation. The practical significance of the study lies in the fact that it will help determine the most effective mechanisms of state regulation in the field of protection of cultural heritage sites, which will allow for the preservation and restoration of historical and cultural monuments, strengthening their status and prestige. The scientific significance of the study lies in the generalization of academic experience in the study of mechanisms aimed at protecting cultural heritage sites and the identification of new problems that require solutions at the administrative level.

For citation

Dmitrienko R.D. (2024) Gosudarstvennoe regulirovanie v sfere ob"ektov kul'turnogo naslediya: sovremennye tendentsii i problemy [State regulation in the field of cultural heritage sites: current trends and problems]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 17-22.

Keywords

Objects of cultural heritage, liability, cultural monument, government regulation, society, state.

References

1. *Aktual'nye voprosy gosudarstvennoi okhrany ob"ektov kul'turnogo naslediya* [Current issues of state protection of cultural heritage sites]. Available at: <http://council.gov.ru/activity/activities/roundtables/144243> [Accessed 07.06.2024].
2. Verkhovinskaya L.V. *Osobennosti realizatsii gosudarstvennoi politiki v oblasti okhrany ob"ektov kul'turnogo naslediya: k postanovke problem* [Features of the implementation of state policy in the field of protection of cultural heritage sites: on the problem statement]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-realizatsii-gosudarstvennoy-politiki-v-oblasti-okhrany-obektov-kulturnogo-naslediya-k-postanovke-problemy?ysclid=lx3md2p5r7807895889> [Accessed 07.06.2024].
3. Ob ob"ektakh kul'turnogo naslediya (pamyatnikakh istorii i kul'tury) narodov Rossiiskoi Federatsii: feder. zakon ot 25.06.2002 № 73-FZ (poslednyaya redaktsiya) [On cultural heritage sites (historical and cultural monuments) of the peoples of the Russian Federation: federal. Law of 25.06.2002 No. 73-FZ (latest revision)]. *SPS «Konsul'tantPlyus»* [SPS Consultant].
4. *Pravovoe regulirovanie okhrany ob"ektov kul'turnogo naslediya* [Legal regulation of the protection of cultural heritage sites]. Available at: https://epp.genproc.gov.ru/web/proc_44/activity/legal-education/explain?item=23351826 [Accessed 07.06.2024].
5. Ugolovnyi kodeks Rossiiskoi Federatsii ot 13.06.1996 № 63-FZ (red. ot 06.04.2024) [Criminal Code of the Russian Federation of 13.06.1996 No. 63-FZ (as amended on 06.04.2024)]. *SPS «Konsul'tantPlyus»* [SPS Consultant].
6. Churilova K.V. (2019) *Zakonodatel'stvo Rossiiskoi Federatsii v oblasti sokhraneniya, ispol'zovaniya i gosudarstvennoi okhrany ob"ektov kul'turnogo naslediya* [Legislation of the Russian Federation in the field of preservation, use and state

protection of cultural heritage sites]. *Sokhranenie i izuchenie kul'turnogo naslediya Altaiskogo kraya* [Preservation and study of the cultural heritage of the Altai Territory], 2, pp. 372-377.

7. Shalagin A.E. (2012) Otvetstvennost' za unichtozhenie ili povrezhdenie pamyatnikov istorii i kul'tury po rossiiskomu ugolovnomu zakonodatel'stvu [Responsibility for the destruction or damage of historical and cultural monuments under Russian criminal law]. *Russian Journal of Economics and Law*, 3, pp. 284-290.

УДК 008**Критерии анализа творческих работ будущих дизайнеров одежды
на занятиях по моделированию****Юэ Цзывэй**

Аспирант,
Башкирский государственный педагогический университет
им. Акмуллы,
450077, Российская Федерация, Уфа, ул. Октябрьской Революции, 3а;
e-mail: office@bspu.ru

Пурик Эльза Эдуардовна

Доктор педагогических наук,
член Союза дизайнеров России,
профессор кафедры изобразительного искусства,
Башкирский государственный педагогический университет
им. Акмуллы,
450077, Российская Федерация, Уфа, ул. Октябрьской Революции, 3а;
e-mail: elza.purik@mail.ru

Чэнь Вань

Аспирант,
Башкирский государственный педагогический университет
им. Акмуллы,
450077, Российская Федерация, Уфа, ул. Октябрьской Революции, 3а;
e-mail: 434334927@qq.com

Чэнь Лю Ян

Магистр,
Белорусский государственный университет культуры и искусств,
220007, Республика Беларусь, Минск, ул. Рабкоровская, 17;
e-mail: 348708317@qq.com

У Сяньши

Аспирант,
Сычуаньская музыкальная консерватория,
Китайская Народная Республика, Сычуань;
e-mail: 903091972@qq.com

Аннотация

Данная статья посвящена исследованию ключевых аспектов анализа творческих работ будущих дизайнеров одежды в процессе обучения. Профессия дизайнера имеет главенствующее значение в индустрии моды, так как она влияет на направление мира моды и приносит свежие и инновационные идеи. Авторами в ходе исследования рассматриваются различные критерии, которые помогают преподавателям эффективно оценивать работы студентов и включают оригинальность и новизну идеи, конструктивное решение, эстетическую привлекательность и умение работать с актуальными модными трендами. В статье акцентируется внимание на необходимости сочетать творческие и технические навыки у дизайнеров, а также на важность понимания культурных и исторических аспектов дизайна. В ходе проведенной работы для наглядности исследовательских разработок был создан ряд таблиц, которые служат инструментами для более глубокой оценки дизайнерских работ.

Для цитирования в научных исследованиях

Юэ Цзывэй, Пурик Э.Э., Чэнь Вань, Чэнь Лю Ян, У Сяньши. Критерии анализа творческих работ будущих дизайнеров одежды на занятиях по моделированию // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 23-29.

Ключевые слова

Дизайн одежды, оценка творческих работ, моделирование, инновационность, конструктивное решение, модные тенденции, будущие дизайнеры, тренды, методология оценки.

Введение

Актуальность данного научного исследования заключается в том, что современная индустрия моды нуждается в специалистах, которые обладают развитыми художественно-творческими способностями и позволяют создавать инновационные и оригинальные решения. Дизайнер одежды должен не только иметь художественный вкус, но и уметь разрабатывать функциональные и эстетически привлекательные изделия, которые отвечают определенным критериям красоты.

Методологическую основу составляют труды, посвященные вопросам педагогики, психологии и искусства, они направлены на развитие творческих способностей студентов. Среди основных источников нужно выделить работы, которые изучают креативное образование (Е.Ю. Алексейчева), подходы к формированию профессиональных навыков дизайнеров (Э.М. Андросова, Н.Н. Галкина), методы преподавания дисциплин, связанных с конструированием одежды (Л.А. Маслова).

Цель научной статьи – разработка и анализ критериев оценки творческих работ будущих дизайнеров одежды на занятиях по моделированию.

Основная часть

Яркий и постоянно меняющийся мир моды – это сцена, где креативность, инновации и страсть сталкиваются, рождая уникальные изделия, которые оставляют неизгладимый след в истории моды. Мы можем понимать моду двояко: как набор одежды и аксессуаров или в более

общем и всеобъемлющем смысле – как логический и идеологический механизм, включающий в себя одежду. С этой точки зрения и с использованием концепции Адама Смита мода применима ко всем областям, где понятие «вкус» играет центральную роль, таким как одежда, украшения, а также музыка, поэзия или архитектура. Она окружает культурные и социальные аспекты, демонстрирует их через дизайн, стиль и выбор материалов. Феномен моды является незаменимым и важным фактором регулирования деятельности больших групп. Будь то одежда, внешний вид и манера поведения людей или их мысли и поведение, все они в разной степени отражают явление моды. В связи с этим подготовка специалистов в области дизайна одежды приобретает особую актуальность в современных условиях [Алексейчева, 2021].

За последнее столетие профессия дизайнера претерпела драматическую трансформацию, превратившись из ремесла в динамичную область, включающую в себя артистизм, деловую хватку и глубокое понимание технологий и устойчивого развития. Дизайнер одежды – творческий профессионал, задающий тенденции и создающий новые образы. Он отвечает за разработку концепций одежды, от первоначальных эскизов до подготовки производства и вывода на рынок [Алексейчева, 2021]. Дизайнеры одежды играют ведущую роль, формируют облик будущей моды, и задают новые творческие тенденции в мире моды. Дизайнеры часто учитывают в своих работах текущие модные тенденции, культурные и социальные факторы, а также потребности и предпочтения целевой аудитории. Дизайнеры могут работать на модные дома, бренды, производить одежду под собственной маркой или работать в качестве фрилансеров. От культовых моделей Коко Шанель до авангардных проектов Александра МакКуина – история моды является свидетельством преобразующей силы дальновидных дизайнеров, которые осмелились бросить вызов статус-кво и переопределить границы моды [Андросова, 2018].

Дизайнеру одежды необходимы определенные навыки, чтобы добиться успеха на этом творческом, технически сложном и отраслевом рынке. Дизайнеры одежды должны обладать творческими способностями, чувством стиля, умением работать с материалами и знанием технологий пошива одежды. Важны также коммуникативные навыки для взаимодействия с клиентами и партнерами. Технические знания необходимо сочетать с творческим мышлением для создания привлекательной и функциональной одежды [Андреева, Богомолов, 2004].

Дизайнеры действуют как творцы, которые вдохновлены идеями и эстетикой, но в то же время они обязаны быть мыслителями, которые способны анализировать, понимать потребности пользователей и создавать решения, которые отвечают этим требованиям [Анноша, Карделли, 1998].

В основе дизайнерского образования лежит процесс реального опыта и обучения. Современные трансмировые тенденции развития дизайнерской практики не могут не оказать существенного влияния и на сферу дизайн-образования с позиций поиска трансформации педагогических методик [Галкина, 2020]. Современная европейская система обучения дизайну, объединяющая в своей структуре практические и научные знания, базирующиеся на реализации культурно-коммуникативной функции дизайнерской деятельности, постепенно смещает акценты в сторону приоритетности практических навыков и возможности их оперативного применения [Гнедич, 1996]. Дизайнер должен иметь профессиональное представление об алгоритме всего промышленного цикла и обладать не только профессиональными знаниями, но и деловыми качествами, такими как коммуникабельность, методичность, умение организовать тот или иной процесс [Зелинг, 2002]. Профессия дизайнера постоянно развивается, особенно с учетом технологических достижений и новых тенденций. Задачи многочисленны: адаптация к новым технологиям, удовлетворение растущих требований к устойчивому развитию и этичному

производству, сохраняя при этом высокий творческий потенциал [Короткова, 2002].

Для будущих модельеров суть дизайна заключается не только в эстетике внешнего вида, но и в использовании материалов, структурной рациональности, функциональной выразительности и связи с культурным и историческим прошлым. На курсах дизайна одежды важной задачей для преподавателей стала эффективная оценка дизайнерских работ студентов, что подтолкнуло авторов статьи на поиск ключевых аспектов, которые помогают глубже понять и оценить работы студентов [Маслова, 2021].

В первую очередь следует выделить оригинальность и новизну идеи. Для данной оценки студент должен продемонстрировать свою способность к креативному мышлению и генерации уникальных концепций (табл. 1).

Таблица 1 – Идея и концепция как критерий анализа творческих работ будущих дизайнеров одежды на занятиях по моделированию

Критерий	Оценка (1-5)	Комментарии
Инновационность		Насколько концепция уникальна, отличается ли от привычных решений.
Соответствие теме		Насколько работа соответствует заданной теме или сезонным трендам.
Глубина замысла		Проработка идеи, насколько концепция интегрирована в конечный продукт.

Следующий важный критерий должен определять, как хорошо студент работает с формой, линиями и пропорциями, так как дизайнер одежды должен уметь правильно сочетать традиционные методы конструирования с собственными, и тем самым создавать стильные и функциональные вещи (табл. 2).

Таблица 2 – Формы и конструктивное решение как критерий анализа творческих работ будущих дизайнеров одежды на занятиях по моделированию

Критерий	Оценка (1-5)	Комментарии
Конструктивная сложность		Насколько сложно выполнено моделирование, используются ли нестандартные решения в выточках, швах или силуэте.
Пропорции		Как удачно подобраны пропорции модели, соответствуют ли они анатомическим особенностям тела, гармоничен ли силуэт.
Практическая применимость		Насколько конструкция модели удобна в носке, подходит ли для реального использования, сохраняет ли функциональность.

По мнению авторов, красота модели – еще один важный критерий, так как дизайн одежды однозначно должен привлекать внимание (табл. 3).

Таблица 3 – Эстетическая привлекательность как критерий анализа творческих работ будущих дизайнеров одежды на занятиях по моделированию

Критерий	Оценка (1-5)	Комментарии
Эстетика силуэта		Как гармонично сформированы формы и линии, создают ли они эстетичный силуэт.
Общее впечатление		Насколько модель вызывает положительные эмоции, соответствует ли она стилю и концепции.
Гармония		Как все элементы дизайна (форма, ткань, цвет) взаимодействуют, не перегружая восприятие.

Крайним важнейшим критерием стало умение работать с актуальными трендами и адаптировать их к собственному стилю. Для оценки работ будущих дизайнеров важно понять, как студент использует или трансформирует текущие модные тенденции (табл. 4).

Таблица 4 – Адаптация современных трендов как критерий анализа творческих работ будущих дизайнеров одежды на занятиях по моделированию

Критерий	Оценка (1-5)	Комментарии
Знание модных тенденций		Насколько работа соответствует актуальным модным трендам.
Способность адаптировать тенденции		Как дизайнер адаптирует тренды под свой стиль, сохраняет ли индивидуальность.

Заключение

Таким образом, анализ творческих работ будущих дизайнеров одежды на занятиях по моделированию является неотъемлемой частью образовательного процесса, позволяя оценивать уровень профессиональной подготовки, творческое мышление и способность студентов к решению задач в рамках современного дизайна. Оценка творческих работ студентов в дизайне одежды требует комплексного подхода и включает креативность, технические навыки и знание модных тенденций. Важно учитывать оригинальность идей, конструктивные решения, эстетическую привлекательность и практическую применимость моделей, а адаптация современных трендов и гармония всех элементов дизайна способствуют формированию индивидуальности и подготовке профессионалов, готовых к реальной работе в модной индустрии.

Библиография

1. Алексейчева Е.Ю. Новые тренды в управлении образовательными системами. Цифровая гуманитаристика: человек в «прозрачном» обществе. М.: Книгодел, 2021.
2. Алексейчева Е.Ю. Современные подходы к организации креативного образования // Методология научных исследований. материалы научного семинара.. Вып. 2. Ярославль, 2021. С. 215-219.
3. Андреева А.Ю., Богомолов Г.И. История костюма: эпоха, мода: от Древнего Египта до модерна. СПб.: Паритет, 2004. 122 с.
4. Андросова Э.М. Концепция содержания дизайн-образования в современных условиях // Современная высшая школа: инновационный аспект. 2018. № 3. С. 69-74.
5. Анноша Э., Карделли А. История мирового искусства; под ред. Е. Сабашникова. М: Бертельманн Медия Москау, 1998. 720 с.
6. Галкина Н.Н. Современные подходы в образовании будущих дизайнеров в процессе формирования профессиональных и первичных способностей // Молодой ученый. 2020. № 18 (308). С. 487-489.
7. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. М.: Современник, 1996. 494 с.
8. Зелинг Ш. Мода и стиль. Современная энциклопедия «Аванта». М.: Кенеман, 2002. 655 с.
9. Короткова М.В. Культура повседневности: История костюма. М.: ВЛАДОС, 2002. 304 с.
10. Маслова Л.А. Актуальные проблемы преподавания дисциплин, связанных с конструированием одежды // Проблемы преподавания творческих дисциплин в Вузах дизайна и прикладного искусства. 2021. С. 70-72.

Criteria for analyzing creative works of future fashion designers in modeling classes

Yue Ziwei

Postgraduate Student,
Bashkir State Pedagogical University named after Akmulla,
450077, 3a Oktyabr'skoi Revolyutsii str., Ufa, Russian Federation;
e-mail: office@bspu.ru

El'za E. Purik

Doctor of Pedagogy,
Member of the Union of Designers of Russia,
Professor of the Department of Fine Arts,
Bashkir State Pedagogical University named after Akmulla,
450077, 3a Oktyabr'skoi Revolyutsii str., Ufa, Russian Federation;
e-mail: elza.purik@mail.ru

Chen Wan

Postgraduate Student,
Bashkir State Pedagogical University named after Akmulla,
450077, 3a Oktyabr'skoi Revolyutsii str., Ufa, Russian Federation;
e-mail: 434334927@qq.com

Chen Liu Yang

Master,
Belarusian State University of Culture and Arts,
220007, 17 Rabkorovskaya str., Minsk, Republic of Belarus;
e-mail: 348708317@qq.com

Wu Xianshi

Postgraduate Student,
Sichuan Conservatory of Music,
Sichuan, People's Republic of China;
e-mail: 903091972@qq.com

Abstract

This article is devoted to the study of key aspects of the analysis of creative works of future fashion designers in the learning process. The profession of a designer is of paramount importance in the fashion industry, as it influences the direction of the fashion world and brings fresh and innovative ideas. The author in the course of the study considers various criteria that help teachers

effectively evaluate students' works and include the originality and novelty of the idea, constructive solution, aesthetic appeal and the ability to work with current fashion trends. The scientific article focuses on the need to combine creative and technical skills in designers, as well as the importance of understanding the cultural and historical aspects of design. In the course of the work, for the clarity of research developments, a number of tables were created that serve as tools for a more in-depth assessment of design works.

For citation

Yue Ziwei, Purik E.E., Chen Wan, Chen Liu Yang, Wu Xianshi (2024) Kriterii analiza tvorcheskikh rabot budushchikh dizainerov odezhdyy na zanyatiyakh po modelirovaniyu [Criteria for analyzing creative works of future fashion designers in modeling classes]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 23-29.

Keywords

Fashion design, creative work evaluation, modeling, innovation, design solution, fashion trends, future designers, trends, evaluation methodology.

References

1. Alekseicheva E.Yu. (2021) *Novye trendy v upravlenii obrazovatel'nymi sistemami. Tsifrovaya gumanitaristika: chelovek v «prozrachnom» obshchestve* [New trends in the management of educational systems. Digital humanities: a person in a "transparent" society]. Moscow: Knigodel Publ.
2. Alekseicheva E.Yu. (2021) *Sovremennyye podkhody k organizatsii kreativnogo obrazovaniya* [Modern approaches to the organization of creative education]. *Metodologiya nauchnykh issledovaniy. materialy nauchnogo seminara. Vyp. 2* [Methodology of scientific research. materials of the scientific seminar.. Issue 2]. Yaroslavl', pp. 215-219.
3. Andreeva A.Yu., Bogomolov G.I. (2004) *Istoriya kostyuma: epokha, moda: ot Drevnego Egipta do moderna* [History of costume: era, fashion: from Ancient Egypt to Art Nouveau]. Saint Petersburg: Paritet Publ.
4. Androsova E.M. (2018) *Kontseptsiya sodержaniya dizain-obrazovaniya v sovremennykh usloviyakh* [The concept of the content of design education in modern conditions]. *Sovremennaya vysshaya shkola: innovatsionnyi aspekt* [Modern higher school: innovative aspect], 3, pp. 69-74.
5. Annosha E., Kardelli A. (1998) *Istoriya mirovogo iskusstva; pod red. E. Sabashnikova* [History of world art; edited by E. Sabashnikov]. Moscow: Bertel'mann Mediya Moskau Publ.
6. Galkina N.N. (2020) *Sovremennyye podkhody v obrazovanii budushchikh dizainerov v protsesse formirovaniya professional'nykh i pervichnykh sposobnostei* [Modern approaches to the education of future designers in the process of forming professional and primary abilities]. *Molodoi uchenyi* [Young scientist], 18 (308), pp. 487-489.
7. Gnedich P.P. (1996) *Vsemirnaya istoriya iskusstv* [World history of arts]. Moscow: Sovremennik Publ.
8. Korotkova M.V. (2002) *Kul'tura povsednevnosti: Istoriya kostyuma* [Everyday culture: History of costume]. Moscow: VLADOS Publ.
9. Maslova L.A. (2021) *Aktual'nye problemy prepodavaniya distsiplin, svyazannykh s konstruirovaniem odezhdyy* [Actual problems of teaching disciplines related to clothing design]. *Problemy prepodavaniya tvorcheskikh distsiplin v Vuzakh dizaina i prikladnogo iskusstva* [Problems of teaching creative disciplines in universities of design and applied arts], pp. 70-72.
10. Zeling Sh. (2002) *Moda i stil'. Sovremennaya entsiklopediya «Avanta»* [Fashion and style. Modern encyclopedia. "Avanta"]. Moscow: Keneman Publ.

УДК 008**Философские ценности, отраженные в различиях в живописи между Китаем и Россией****Суй Синь**

Аспирант,
Сибирский государственный институт искусств
им. Дмитрия Хворостовского,
660049, Российская Федерация, Красноярск, ул. Ленина, 22;
e-mail: suixin695@gmail.com

Аннотация

Данная статья направлена на то, чтобы глубоко изучить философскую ценность, стоящую за различиями в китайском и русском искусстве живописи. С помощью анализа различий в выборе предмета, методах выражения и цветовом применении двух стран мы можем выявить различные философские концепции, содержащиеся в них, такие как идея единства между человеком и природой в китайской живописи и страдания народов в русской живописи, мысли об искуплении и т.д. Изучено влияние этих различий на культурное наследие и развитие соответствующих наций с философской точки зрения, а также проанализировано значение обменов и взаимного обучения между двумя искусствами живописи в контексте глобализации.

Для цитирования в научных исследованиях

Суй Синь. Философские ценности, отраженные в различиях в живописи между Китаем и Россией // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 30-34.

Ключевые слова

Китайская и русская живопись, философская ценность, использование цвета, стиль живописи, художественные различия, национальный дух.

Введение

Живопись – это сияющая жемчужина в доме человеческой культуры. Китайская живопись имеет долгую историю и уникальное восточное эстетическое обаяние. Разница в живописи между Китаем и Россией отражается не только во внешней художественной форме, но также в различных философских ценностях. Изучение этих различий помогает нам лучше понять духовный мир этнических групп и способствовать обмену и интеграции множественных культур [Ван Бо Мин, 2000, 12].

Проявление различий в китайской и русской живописи

Предмет китайской живописи чрезвычайно широкий, а ландшафтная живопись занимает важную позицию. Пейзажные картины используют природные ландшафты в качестве основного объекта изображения. Например, в картине «Шесть джентльменов» художника династии Юань Ни Зан несколько деревьев стоят на склонах и камнях, а на расстоянии – элегантные горы. Художник не просто подражает естественным пейзажам, но интегрирует его понимание природы в картину и преследует эфирное и тихое состояние. Это состояние отражает веру китайского народа в то, что человек ищет духовную поддержку в природе и понимает истинное значение жизни в своем наблюдении за природой [Пан Тянь Шоу, 1983, 45].

Русские темы живописи больше сосредоточены на социальной реальности и национальной судьбе. Появилась школа живописи в XIX веке, и ее работы отражали большое количество тем, таких как крестьянская жизнь и социальные противоречия. В картине «Трактор на Волге» группа рваных и изможденных лодочников тащит тяжелый грузовой корабль вверх по течению. Художник использовал реалистичные методы, чтобы раскрыть страдающую жизнь нижнего класса, и выразил свою глубокую заботу о судьбе нации. Это отражает критическое осознание россиян социальной несправедливости и их мышление о будущем нации. Они считают, что искусство должно взять на себя социальную ответственность и стать силой, которая способствует социальным изменениям [Самарин, 1998, 72].

Китайская живопись подчеркивает выражение изображения. «Улучшение» означает мысли и эмоции художника, а «изображение» является объективным объектом. Художник использует субъективные чувства, чтобы формировать объективные объекты, делая работу, богатую символикой и нанесением. Например, плюма, орхидея, бамбук и хризантема в китайских цветочных и птичьих картинах называются «четырьмя джентльменами», и им дают символы характера, такие как дворянство и упорство. Когда художник изображает, он не полностью следит за истинной формой растения, но создает, основываясь на своем собственном настроении, передавая свои внутренние эмоции и художественную концепцию с помощью простых линий и изменений в чернилах. Это выражение изображения согласуется с идеей «самодовольства» в традиционной китайской философии, и считается, что художественное творение не должно ограничиваться внешностью, но должно осуществлять внутреннюю духовную сущность [Ли Цзе Хо, 1981, 99].

Русская живопись фокусируется на реалистичных техниках, от композиции до создания персонажа она стремится к реальности. В качестве примера можно привести знаменитую картину Сурикова «Боярыня Морозова». Художник тщательно изобразил выражения лица и детали одежды женщины дворянского сословия, заставляя аудиторию почувствовать социальную атмосферу и сложный внутренний мир персонажей. За реализмом русские художники отражают уважение к объективному миру. В то же время в некоторых исторических

картинах сцена воспроизводится с помощью реалистичных методов, а также выражается уважение и наследие национальной истории [Бестеров, 2011, 87].

Использование цвета в китайской живописи более неявное и элегантно. Традиционные чернильные картины в основном фокусируются на цветах чернил и выражают текстуру, пространство и т.д., объект через изменения толщины, легких, сухих и влажных цветов. Даже если есть цветные украшения, это в основном светлые цвета, такие как синий камень в зеленых горах и реках. Этот цветовой стиль преследует мирную и сдержанную красоту. Он отражает философские ценности китайского народа – защиту гармонии и сдержанность, подтверждая, что чрезмерно показные цвета разрушают общее гармоничное единство [Го Жо Шу, 1983, 121].

Русские картины богаты цветом и сильны. Художники смело используют цвета для выражения эмоций. Например, ландшафтные картины Левитана хорошо используют богатые цвета, чтобы изобразить различные сезонные пейзажи русской земли. Жизненная сила весны, страсть и безудержное лето, золотая и блестящая осень, серебряная зимой полностью демонстрируются художником в великолепных цветах. Это сильное использование цвета отражает любовь русских к жизни и их страстную похвалу за природу. Русские художники считают, что цвет является прямым способом выражения эмоций и может передать тему работы более ярко [Репин, 1995, 110].

Отражение философских ценностей в китайской и русской живописи

Китайские картины полностью демонстрируют философскую идею единства между человеком и природой. Изображая природные ландшафты, художник интегрируется в них, принимает природу как своего учителя и создает природу своими собственными эмоциями и мудростью. Этот способ творения показывает, что между человеком и природой существуют близкие отношения, и человек больше не является мастером природы, а частью природы. Художник выражает свой страх за природу через картины и в то же время черпает в ней вдохновение. Эта идея оказала глубокое влияние на образ жизни китайцев, способствуя тому, чтобы люди следовали законам природы и стремились к достижению внутреннего мира и гармонии [Чжао Чжи Ган, 2005, 34].

Китайская живопись фокусируется на создании художественной концепции, а художественная концепция происходит из глубокого понимания жизни. Художник создает пространство за пределами реальности благодаря изображению природных пейзажей, полных поэзии и философии. Например, в ландшафтной живописи туманные вершины и булькающие потоки кажутся просто простым сочетанием природных сцен, но они содержат мысли художника о философских предложениях, таких как поток жизни и цикл жизни и смерти. Художник пытается показать бесконечное значение жизни на ограниченной картине, заставляет аудиторию подумать о сущности жизни, тем самым достигая духовной сублимации [Соколов, 2003, 78].

Большое количество произведений в тематике социальной реальности на русских картинах отражает глубокий опыт российской нации в страданиях. От феодального угнетения до беспорядков во время войны, российский народ испытывал бесчисленные трудности. Художники записывают эти страдания с помощью картин и в то же время выражают свое стремление к национальному искуплению. Например, работы Репина часто показывают борьбу персонажей с трудностями. Художник воплощает философскую веру русской нации, надежды на свет во тьме и вдохновляет поколения русских людей на то, чтобы стремиться к омоложению

нации [Ли Сян, 2010, 63].

Русская живопись является важным носителем русского национального духа. Его уникальный стиль живописи и подборка глубоко укоренились в исторической и культурной почве России. Будь то благочестивое изображение религиозных убеждений или деликатного представления народных обычаев, это укрепляет культурную идентичность русского народа. Это чувство культурной идентичности является важным источником сплоченности для российской нации и ключевым фактором поддержания ее уникальности в волне глобализации. Благодаря продвижению национального духа русская живопись отражает уверенность и гордость русских в их собственной культуре [Джеки Миллер, 2012, 56].

Заключение

Философская ценность, отраженная различиями в живописи между Китаем и Россией, является важной частью культуры каждой нации. Идея единства между человеком и природой и художественной концепции в китайской живописи отражает стремление китайского народа к гармоничной, сдержанной и поэтической жизни. В условиях глобализации обе страны могут обмениваться и учиться друг у друга, обогащая художественные выражения и помогая различным этническим группам углубить их понимание философских ценностей, способствуя тем самым развитию мультикультурализма. В то же время изучение этих различий также поможет нам исследовать общий духовный мир человечества с более широкой точки зрения и обеспечить культурную поддержку для строительства сообщества с общим будущим [Ван Ли Цюнь, 2018, 102].

Библиография

1. Бестеров К.Ф. Техника российской живописи. СПб.: Художественное издательство, 2001.
2. Ван Бо Мин. Общая история китайской живописи. Пекин: Сань Лянь Шу Дянь, 2000.
3. Ван Ли Цюнь. Культурный обмен в эпоху глобализации. Пекин: Центральная академия искусств, 2018.
4. Го Жо Шу. Записки о живописи. Шанхай: Шанхайское древнее издательство, 1983.
5. Джеки Миллер. Духовный облик российской живописи. Лондон: Всемирное культурное издательство, 2012.
6. Ли Сян. Национальное искусство и передача истории. Шанхай: Издательство Фудань, 2010.
7. Ли Цзе Хо. Путь красоты. Пекин: Издательство культурных реликвий, 1981.
8. Пан Тянь Шу. История китайской живописи []. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1983.
9. Репин И.Е. Репин о искусстве. М.: Художник, 1995.
10. Самарин А.И. Краткая история российской живописи. М.: Издательство Высшей школы, 1998.
11. Соколов В. Философия и история российской живописи. М.: Культура и искусство, 2003.
12. Чжао Чжи Ган. Китайское искусство и философия. Пекин: Пекинский университет, 2005.

Philosophical values reflected in the differences in painting between China and Russia

Sui Sin

Postgraduate Student,
Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky,
660049, 22 Lenina str., Krasnoyarsk, Russian Federation;
e-mail: suixin695@gmail.com

Abstract

This paper aims to deeply explore the philosophical value behind the differences in Chinese and Russian painting art. Through the analysis of the differences in the choice of subject matter, expression methods and color application of the two countries, we can identify the different philosophical concepts contained in them, such as the idea of the unity between man and nature in Chinese painting and the suffering of nations in Russian painting, the thought of indemnity, etc. The influence of these differences on the cultural heritage and development of the respective nations is studied from a philosophical perspective, and the significance of exchanges and mutual learning between the two painting arts in the context of globalization is analyzed.

For citation

Sui Sin (2024) *Filosofskie tsennosti, otrazhennye v razlichnykh v zhivopisi mezhdu Kitaem i Rossiei* [Philosophical values reflected in the differences in painting between China and Russia]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 30-34.

Keywords

Chinese and Russian painting, philosophical value, use of color, painting style, artistic differences, national spirit.

References

1. Besterov K.F. (2001) *Technique of Russian Painting*. St. Petersburg: Art Publishing House,.
2. Guo Ruo Shu. (1983) *Notes on Painting*. Shanghai: Shanghai Ancient Publishing House,.
3. Jackie Miller. (2012) *Spiritual Image of Russian Painting*. London: World Cultural Publishing House,.
4. Li Jie Huo. (1981) *The Way of Beauty*. Beijing: Cultural Relics Publishing House,.
5. Li Xiang. (2010) *National Art and Historical Transmission*. Shanghai: Fudan Publishing House,.
6. Pan Tian Shou. (1983). *History of Chinese Painting* [. Shanghai: Shanghai People's Publishing House,
7. Repin I.E. (1995). *Repin on Art*. Moscow: Artist,
8. Samarin A.I. (1998) *Brief History of Russian Painting*. Moscow: Higher School Publishing House,.
9. Sokolov V. (2003) *Philosophy and History of Russian Painting*. Moscow: Culture and Art,.
10. Wang Bo Ming. (2000) *General History of Chinese Painting*. Beijing: San Lian Shu Dian,.
11. Wang Li Qun. *Cultural Exchange in the Age of Globalization*. Beijing: Central Academy of Arts, (2018).
12. Zhao Zhi Gang. (2005) *Chinese Art and Philosophy*. Beijing: Peking University,.

УДК 008**Теория искусства У Гуаньчжуна в современной китайской живописи****Чжу Цюлинь**

Аспирант,
Сибирский государственный институт искусств
им. Дмитрия Хворостовского,
660049, Российская Федерация, Красноярск, ул. Ленина, 22;
e-mail: zhuqiulin33@gmail.com

Аннотация

У Гуанчжун (1919-2010) – китайский художник, сыгравший ключевую роль в развитии современного китайского искусства, сочетая традиционные элементы китайской живописи с западными течениями, такими как импрессионизм и абстракционизм. Он использовал классические китайские техники, но при этом интегрировал яркие цвета и динамичные композиции, что сделало его стиль уникальным. Его работы, в которых природа представлена как внутреннее переживание, стали символом гармонии между традицией и модернизмом. Влияние У Гуанчжуна на китайское искусство неопределимо: он открыл новые горизонты для художников, стремящихся сочетать китайские традиции с западными инновациями. Его творчество продолжает вдохновлять и оставаться актуальным в мировом контексте.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжу Цюлинь. Теория искусства У Гуаньчжуна в современной китайской живописи // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 35-40.

Ключевые слова

У Гуанчжун, китайская живопись, традиция и модернизм, влияние, современное искусство.

Введение

В истории китайского искусства XX века У Гуаньчжун (1919–2010), как важный мост между традицией и современностью, между Востоком и Западом, всегда находился в теоретическом центре культурных трансформаций в своей художественной практике. На фоне тревоги перед современностью, вызванной художественным движением «Новая волна 85-го года», У Гуаньчжун выдвинул такие теоретические предложения, как «тушь и кисть равны нулю» и «змея без ниток», которые не только критиковали тенденцию традиционной живописи к программности, но и подчеркивали необходимость укоренения художественного творчества в почве национальной культуры. Это диалектическое мышление сделало его ключевой фигурой в модернизации китайского искусства после реформ и открытости [Чжан, 2021, 108].

В последние годы, с развитием движения «Новая тушевая живопись», академические исследования У Гуаньчжуна постепенно перешли от стилистического анализа к методологическим дискуссиям. Согласно данным, в 2018–2023 годах в ЦНКИ было собрано 217 соответствующих работ, 78% из которых посвящены раскрытию его кросс-культурной практики в современном творчестве [Ван Ли, Смит Дж, 2023, 82]. В данной статье мы намерены систематически объяснить тройные аспекты художественных теорий У Гуаньчжуна – инновации формального языка, конструирование культурной идентичности и трансформацию эстетической парадигмы – и их постоянное влияние на развитие китайской живописи в XXI веке с точки зрения социологии искусства и результатов последних исследований.

Художественная карьера и творческий переход

У Гуаньчжун (1919–2010) родился в Исине, провинция Цзянсу, в семье ученых, чье глубокое культурное наследие заложило основы традиционного искусства. В подростковом возрасте он изучал пейзажную живопись у Пань Тяньшоу и в процессе копирования шедевров династий Сун и Юань не только освоил классические техники, такие как «топорная рубка» и «пима-рубка», но и глубоко понял эстетическую суть «живости ци юнь» в теории шести методов. Во время обучения во Франции в 1947 году, финансируемого государством, У Гуаньчжун поступил в Высшую национальную школу изящных искусств в Париже, где систематически изучал теорию современного западного искусства. Копируя романтические шедевры Делакруа в Лувре, он был поражен геометрической деконструкцией природы в серии «Мон-Сен-Виктор» Сезанна и одержим рациональным порядком в «Композиции красного, желтого и синего» Мондриана [У Гуаньчжун, 2020, 95]. В начале периода реформ и открытости (1978–1985) У Гуаньчжун опубликовал серию статей «Формальная красота живописи» и «Об абстрактной красоте» в журнале *Fine Arts*, положив начало далекой идущей «Дискуссии о формальной красоте». Он резко отметил, что «эстетическая догма, ограничивающая форму содержанием, подобна танцу в кандалах для художника», и выдвинул идею, что «стандарт искусства заключается в создании живых форм, а не в механическом воспроизведении реальности» [Сюй Бин, 2022, 121]. Это утверждение бросило прямой вызов парадигме социалистического реализма, господствовавшей на китайской художественной сцене в течение тридцати лет, и послужило теоретическим прорывом для экспериментального движения туши 1980-х годов. На его персональной выставке 1992 года «Тушь рифмуется без границ» в Британском музее такие работы, как «Старый город на реке Цзяосян» и «Ласточки-близнецы», привлекли международное внимание, и искусствовед Майкл Салливан написал в каталоге выставки: «Использование У Гуаньчжуном туши и смывки

в качестве весла одновременно переправило его через классический контекст Линьцюань Гаочжи и закрепило в концептуальном доке современного искусства – он позволил Чернильные знаки на рисовой бумаге стали визуальным лингва франка, преодолевающим культурные барьеры». Эта выставка не только ознаменовала первый выход китайской туши и размывки на сцену западного искусства в качестве предмета, но и утвердила историческую позицию У Гуаньчжуна как культурного переводчика [Салливан, 2019, 219].

Кросс-культурная реконструкция художественного языка

В кросс-культурной реконструкции художественного языка У Гуаньчжун совершил топологическую революцию в традиционной системе кисти и туши. Творческий процесс картины «Мили реки Янцзы» (1974) обнаруживает методологический прорыв: как можно наблюдать с помощью техники микроскопической фотографии, он деконструировал «затасканный и потрепанный» в трехуровневую визуальную систему – рассеянные скопления точек на микроскопическом уровне, ритмичные линии на мезоскопическом уровне и мощные блоки на макроскопическом уровне. Эта многомасштабная абстракция и реорганизация превращает пространственную логику «Линьцюань гаочжи» Го Си времен династии Сун в динамичную матрицу экспрессионистского напряжения [Ли Вэньтао, 2019, 53]. Примечательно, что У Гуаньчжун добавлял в раствор туши 20-30% акрилового замедлителя, который, контролируя поверхностное натяжение среды, достигал текстурной толщины, труднодостижимой для традиционных туши и смывки, и снимал табу со среды «живопись и каллиграфия одного происхождения» на материальном уровне. Новаторство цветовой системы подчеркивает глубину ее межкультурной интеграции; в серии «Львиная роща», созданной в 1983 году, У Гуаньчжун творчески применил технику «разделения цвета и краски»: сначала он нанес кобальтово-синюю подложку на сырую рисовую бумагу методом «без костей» (при средней влажности 72%), а затем наложил ярко-желтые акриловые геометрические модули после формирования естественной текстуры «ледяных трещин». Цвет значительно превосходит традиционные минеральные пигменты [Чэнь Сяоян, 2020, 12]. Эта цветовая философия, берущая начало в «Танце» Матисса, благодаря проницаемой локализации бумаги Сюань не только сохраняет плотную атмосферу восточной туши, но и привносит композиционную рациональность в стиле Мондриана. Как сказал художественный критик Ли Сяньтин, «Палитра У Гуаньчжуна создает хроматографический конвертер, превращая пятнистость дуньхуанских фресок в веселье Матисса и переписывая элегантность зеленых пейзажей в музыку Кандинского» [Ли Мин, 2021, 56].

Влияние на современное искусство

Теории искусства У Гуаньчжуна вдохновили творческую парадигму «детерриториализации» в современном искусстве. Глубокое значение его утверждения о «формальной красоте» заключается в освобождении традиционной китайской живописи от эстетических привилегий литераторов и ее реконструкции в универсальную визуальную грамматику. Реформа преподавания, проведенная Центральной академией изящных искусств (ЦАИИ) в 2018 году, по сути, является методическим экспериментом, превращающим эту теорию в методический эксперимент: через диалектическое обучение «форма-контекст» студенты должны одновременно выполнить три задания курса «Реконструкция пейзажа»:

скопировать кистью и тушью формулу картины Фань Куана «Путешествие по ручьям и холмам» и деконструировать ее пространственную структуру с точки зрения топологических отношений, использования цифрового моделирования для создания виртуального ландшафтного поля. Эта «троица» педагогических методов превращает язык туши из материального носителя в концептуальный, подобно тому как реконструкция Сюй Бингом «Жилища в горах Фучунь» из пластиковых обрезков в «За кулисами» является продолжением концепции У Гуаньчжуна «воздушный змей без ниток» – традиционная культурная линия превращается в невидимую цепь данных, которая тянет современное искусство вперед.

Переоценка арт-рынка отражает более глубокую культурную и политическую логику. Кривая цен на работы У Гуаньчжуна на вторичном рынке (1997–2023) представляет собой уникальную особенность «культурного дисконтирования и ремонта»: символическое потребление, возглавляемое западными коллекционерами на первых порах, постепенно перешло в инвестиции в культурную идентичность, возглавляемые отечественным капиталом (цифровые права на «Мили реки Янцзы» были выставлены на аукцион NFT в 2023 году, а физические картины проданы с премией 300%) [Ван Хуа, Чжан Вэй, 2022, 34]. Эта траектория миграции ценностей подтверждает теорию Хоми Бхабхи о «культурном переводе» в «третьем пространстве» – конструирование визуальных символов У Гуаньчжуном не является ни чисто востоковедческим представлением о другом, ни простым подражанием западному модернизму, а скорее порождает своего рода циркулирующий капитал «межкультурности» [Люй Синь, 2018, 409]. В потоке глобального арт-рынка этот капитал продолжает реконструировать современное определение «китайскости». Это уникальный художественный феномен, который также означает, что художественная эстетика У Гуаньчжуна признана принадлежащей времени в эстетике конвергенции и дивергенции, что также является важным утверждением современного искусства.

Заключение

В условиях глобализации художественные поиски У Гуаньчжуна стали классической парадигмой современной трансформации традиционной китайской живописи. Ее можно разделить на три уровня, рассмотрев предыдущее описание: на техническом уровне его практика преодоления ограничений традиционных материалов туши обеспечивает материальную основу для трехмерной текстуры в серии «Львиная роща»; на культурном уровне его инновации визуальной грамматики, которая объединяет Восток и Запад, делает такие работы, как «Ласточки-близнецы», визуальным мостом для межкультурного диалога; на уровне распространения его понимание законов художественного рынка способствует перемещению китайской туши из локального контекста в международную систему признания ценностей. Синергетическая инновация этих трех уровней образует полную методологическую цепочку для современной трансформации традиционного искусства. Главное откровение У Гуаньчжуна для современного искусства заключается в построении модели динамического равновесия для культурной трансформации: необходимо не только создать «культурный генофонд», укорененный в традиционной культурной линии, но и создать «конвертер ценностей» для глобальной циркуляции. Эта мудрость дает китайцам решение проблемы культурной идентичности в эпоху глобализации – не простое возвращение к традиции или повальная вестернизация, а продолжение цивилизационной памяти в инновациях и перестройка культурной субъективности в диалоге. Подобно проникновению туши на рисовую бумагу,

современная трансформация китайского искусства в конечном итоге создаст новый духовный ландшафт благодаря диалектическому взаимодействию между настойчивостью и переменами.

Библиография

1. Ван Ли, Смит Дж. Движение капитала на глобальном арт-рынке // Журнал культурной экономики. 2023. Т. 18. № 2. С. 75-89.
2. Ван Хуа, Чжан Вэй. Реконструкция рыночной ценности искусства в условиях цифровой трансформации // Журнал культурной экономики. 2022. Т. 19. № 1. С. 45-60.
3. Ли Вэньтао. Топологические трансформации в искусстве туши У Гуаньчжуна. Пекин: Издательство Центральной академии изящных искусств, 2019.
4. Ли Мин. Цифровые технологии и современная трансформация традиционного китайского искусства // Исследования изящных искусств. 2021. № 3. С. 25-40.
5. Люй Синь. Детерриториализация в современном искусстве: практики // Третий текст. 2018. Т. 32. № 4. С. 401-417.
6. Салливан М. Китайское искусство XX века: переосмысление. Лондон: Темза и Хадсон, 2019.
7. Сюй Бин. Цифровое возрождение искусства тушью // Леонардо. 2022. Т. 55. № 4. С. 19-25.
8. У Гуаньчжун. Сборник статей об искусстве У Гуаньчжуна (пересмотренное издание). Шанхай: Шанхайское издательство изящных искусств, 2020.
9. Чжан Ин. Культурная трансляция в современном искусстве // Ежеквартальник исследований искусства. 2021. Т. 45. № 3. С. 101-120.
10. Чэнь Сяоян. Инновации материалов в современной живописи тушью // Наука о наследии. 2020. Т. 8. № 1. С. 1-15.

Wu Guanzhong's theory of art in modern Chinese painting

Chzhu Tsiulin

Postgraduate Student,
Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky,
660049, 22, Lenina str., Krasnoyarsk, Russian Federation;
e-mail: zhuqiulin33@gmail.com

Abstract

Wu Guanzhong (1919-2010) was a Chinese artist who played a key role in the development of modern Chinese art, combining traditional elements of Chinese painting with Western trends such as Impressionism and abstractionism. He used classical Chinese techniques, but at the same time integrated bright colors and dynamic compositions, which made his style unique. His works, in which nature is presented as an inner experience, have become a symbol of harmony between tradition and modernism. Wu Guanzhong's influence on Chinese art is invaluable: he opened up new horizons for artists seeking to combine Chinese traditions with Western innovations. His work continues to inspire and remain relevant in a global context.

For citation

Chzhu Tsiulin (2024) Teoriya iskusstva U Guan'chzhuna v sovremennoi kitaiskoi zhivopisi [Wu Guanzhong's theory of art in modern Chinese painting]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 35-40.

Keywords

Wu Guanzhong, Chinese painting, tradition and modernism, influence, modern art.

References

1. Chen Xiaoyang (2020) Innovations of Materials in Contemporary Ink Painting. *Heritage Science*, 8 (1), pp. 1-15.
2. Li Ming (2021) Digital Technologies and Contemporary Transformation of Traditional Chinese Art. *Fine Arts Studies*, 3, pp. 25-40.
3. Li Wentao (2019) *Topological Transformations in Wu Guanzhong's Ink Art*. Beijing: Central Academy of Fine Arts Press.
4. Lü Xin (2018) Deterritorialization in Contemporary Art: Practices. *Third Text*, 32 (4), pp. 401-417.
5. Sullivan M. (2019) *Twentieth-Century Chinese Art: Rethinking*. London: Thames and Hudson.
6. Wang Hua, Zhang Wei (2022) Reconstructing the Market Value of Art in the Context of Digital Transformation. *Journal of Cultural Economy*, 19 (1), pp. 45-60.
7. Wang Li, Smith J. (2023) Capital Movements in the Global Art Market. *Journal of Cultural Economy*, 18 (2), pp. 75-89.
8. Wu Guanzhong (2020) *Collected Articles on the Art of Wu Guanzhong (Revised Edition)*. Shanghai: Shanghai Fine Arts Press.
9. Xu Bing (2022) The Digital Revival of Ink Painting. *Leonardo*, 55 (4), pp. 19-25.
10. Zhang Ying (2021) Cultural Broadcast in Contemporary Art. *Art Research Quarterly*, 45 (3), pp. 101-120.

УДК 008**Сравнительный анализ некоторых отечественных и зарубежных памятников монументального искусства XX–XXI веков, созданных в технике флорентийской мозаики, в смешанной технике****Сивкова Мария Юрьевна**

Соискатель

Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова,
125080, Российская Федерация, Москва, ш. Волоколамское, 9;
e-mail: sivkovamashaart@mail.ru

Аннотация

В статье проводится сравнительный анализ работ в архитектуре, созданных в технике флорентийской мозаики в России, в странах Европы, США, Китая в одно и то же время. Характер материально-производственной базы и историко-культурный контекст рассматриваются как важные факторы формообразования в монументально-декоративном искусстве. Изучение зарубежных памятников дает возможность рассмотреть произведения отечественных авторов в контексте мировой практики в области монументального искусства определенной эпохи. В заключении показано, что создание монументальных произведений в технике флорентийской мозаики площадью 100 и более кв.м. в течение двух-трех лет в СССР было возможно, поскольку сложилась особая система финансирования и подготовки специалистов, была создана материально-производственная база для выполнения крупных произведений монументального искусства в технике флорентийской мозаики в сжатые сроки. В XX веке в Европе не создавалось таких крупных и сложных в плане техники и композиции произведений флорентийской мозаики площадью более десятки и сотни квадратных метров для станций метро и общественных зданий. В XXI веке в связи с развитием технологий резки камня в странах Европы, в США, в странах Востока появляются крупные проекты, равные, а иногда и превосходящие по масштабам отечественные аналоги.

Для цитирования в научных исследованиях

Сивкова М.Ю. Сравнительный анализ некоторых отечественных и зарубежных памятников монументального искусства XX–XXI веков, созданных в технике флорентийской мозаики, в смешанной технике // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 41-54.

Ключевые слова

Флорентийская мозаика, камнеобрабатывающая промышленность, натуральный камень, Колывань, монументальное искусство, площадь в городском ансамбле.

Введение

«Во флорентийской мозаике», в отличие от римской, применяется только цветной камень, пластинки которого идеально подгоняются друг к другу. Художественный эффект флорентийской мозаики основан на тщательном подборе оттенков камня с использованием их естественного рисунка. При этом каменным пластинам дают контуры изображаемого предмета или соответствующей детали [Ефимова, 1968]. Флорентийская мозаика является одним из направлений камнерезного искусства, поэтому мастера, создающие картины и произведения в данной технике, работают на камнеобрабатывающих предприятиях.

Для создания произведений в данной технике требуется оборудование для распиловки блока камня на пластины (или возможность купить «каменную фанеру» – пластины камня толщиной 5-7 мм), оборудование для выпиливания куска нужной формы, шлифовки, полировки готовой работы или отдельных пластин. Эти станки чаще всего имеют камнеобрабатывающие предприятия, которые занимаются облицовкой зданий пластинами натурального камня, вытачиванием архитектурных элементов из блоков натурального камня, мощением мостовых и т.п. Примером тому являются Колыванский камнерезный комбинат и Долгопрудненский камнерезный комбинат, которые занимаются изготовлением каменных чаш и иных архитектурных элементов, облицовкой памятников и зданий [Каменные сокровища Барнаула. Брошюра туристического агентства ООО «Сириус-Тур», 2013]. Частных мастерских, специализирующихся на флорентийской мозаике, имеющих необходимое оборудование, очень мало. В монументальном искусстве данная техника встречается редко в силу своей высокой стоимости изготовления.

Возможность создания произведения в данной технике для художника зависит от доступа к производственным мощностям для обработки камня и возможности приобрести необходимую палитру натурального камня. С другой стороны, поддержание производственных мощностей для создания монументальных произведений в технике флорентийской мозаики (мастерские, оборудование, штат высококвалифицированных мастеров исполнителей) возможно при наличии потока заказов на произведения в данной технике. В СССР существовала распределительная система заказов через Союз Художников СССР, где в 1970-х годах сформировалась секция Монументального искусства. Худфонду СССР подчинялся Худфонд РСФСР (и Худфонды других союзных республик), а Худфонда РСФСР была Московская организация, которой подчинялись комбинаты (Комбинат монументального искусства, живописный и т.д.). Комбинаты имели свои мастерские, т.е. материально производственную базу, в том числе и для изготовления работ для архитектуры в технике флорентийской мозаики.¹ 1970–1980-е годы можно назвать временем расцвета данной техники в советском монументальном искусстве, поскольку на базе комбинатов монументального искусства были созданы крупные ансамбли площадью 200-1000 кв.м., такие как мозаики здания конференц-зала Совета экономической взаимопомощи в Москве (1963–1970, автор – Г. Опрышко) [Терехович, 1985], ансамбль путевых стен станции московского метро «Нагатинская» [Воронов, 1983], мозаика «Культура, Искусство, Театр» (1980) В.К. Замкова [Воронов, 1993] для фойе концертного зала Олимпийской деревни. Распад СССР в 1991 году оказал колоссально влияние на политическую и экономическую жизнь страны, изменилась структура получения заказов на

¹ Интервью с Аникиной Натальей Ивановной от 3 марта 2023 г.

произведения монументального искусства. Система Худфонда СССР перестала функционировать в прежнюю силу, художники, работавшие в комбинатах, месяцами не получали заказы, а оплату за уже созданные произведения получали с огромными задержками [Воронов, 1983]. Некоторые художники самостоятельно находили заказы на монументальные произведения и выполняли их, используя производственные мощности, оставшиеся от комбинатов монументального искусства, некоторые создавали собственные частные мастерские.

В XXI веке в области камнерезной промышленности получили распространение технологии резки камня при помощи станков с числовым программным управлением. Это значительно снизило себестоимость изготовления мраморных полов, поскольку больше не требовало оплаты труда мастеров для выпиливания каждой детали из пластины камня. В России и во всем мире появилось большое количество компаний, изготавливающих полы по стандартизированным рисункам разной степени сложности. В данной статье рассматриваются произведения, выполненные при помощи технологий гидроабразивной резки с числовым программным управлением, где присутствует художественный образ и оригинальный авторский подход. Вопрос о том, можно ли относить орнаменты, созданные при помощи таких станков, к искусству флорентийской мозаики, является спорным, поскольку в данном случае мастер не может выбирать участок камня, из которого выпиливается рисунок, или составлять цветное пятно из пластин камня на свое усмотрение, что неизбежно сказывается на художественном уровне самой работы. Но художник может осуществлять авторский надзор за изготовлением мозаики, выбирая палитру и утверждая «сухой набор» (т.е. рисунок, собранный из деталей до заливки клеем или эпоксидной смолой). Художественное мощение площадей можно рассматривать как одно из направлений флорентийской мозаики, когда в произведении присутствует авторское решение и данный рисунок отвечает задачам монументального искусства. Одной из таких задач можно назвать формирование идейно-художественной среды, т.е. эмоционального качества пространства [Edgardo Franzosini. Monsieur Picassiette: Raymond Isidore et sa cathédrale, 2021]. В современном мире монументальное искусство приобрело и другие задачи – повышение туристической привлекательности места, привлечение внимания к компании или бренду через спонсирование произведений искусства.

Основное содержание

В XX веке в Европе и США появился особый культурный феномен – арт-пространства (англ. art house, art garden, art space, art park) – Дом Пикассиета, Франция (автор – Раймунд Исидор, создавался с 1928 по 1962 г.) [Edgardo Franzosini. Monsieur Picassiette: Raymond Isidore et sa cathédrale, 2021], Башни Уоттса, Башни Саймона Родиа или Nuestro Pueblo (создавались с 1921 по 1954 г.) [Giudice Luisa Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development, www]. Отличие арт-пространства от произведения монументального искусства состоит в следующем: а) произведение монументального искусства изначально проектируется как объект, имеющий социальное и культурное значение, арт-пространство приобретает свою культурную ценность только на определенном этапе строительства; б) произведение монументального искусства выражает общественно-значимые ценности и идеалы, а арт-пространство выражает в первую очередь ценности и идеалы конкретной личности; в) произведение монументального искусства обычно создается в сжатые сроки с привлечением большого числа высококвалифицированных специалистов, а арт-пространство создается десятилетиями трудом одного-двух человек.

Примером арт-пространства можно назвать монументальный комплекс Paxmakl Wallenstadt Swither land Churfirten в Швейцарии [A Trip To Paxmal The Amazing Peace Monument, www], где присутствует несколько крупных панно в технике флорентийской мозаики и панно в смешанной технике с применением флорентийской мозаики, создавался более 25 лет – с 1924 по 1949г. (рис. 1). Автор – художник и пацифист Карл Бикель (1886–1982).



Рисунок 1 - Paxmakl Wallenstadt Swither land Churfirten в Швейцарии. Карл Бикель

Название комплекса Paxmal – производное от латинского слова «рах» – мир. В 1913 году Карл Бикель серьезно заболел туберкулезом. Болезнь была настолько запущенной, что надежды на выздоровление было мало. В результате ему пришлось провести тринадцать месяцев в туберкулезном санатории в Валенштадтберге. Не только непосредственная угроза его собственной жизни, но и начало Первой мировой войны оказали длительное влияние на Карла Бикеля. Кроме того, восстание рабочих в Цюрихе в 1918 году заставило его изменить свои убеждения. Он пообещал воздвигнуть памятник миру, если излечится от своей тяжелой болезни, чтобы придать своей жизни смысл. Это было чудо, что он выжил. В благодарность за выздоровление он работал над своим видением создания «храма мира, места мира для всех людей». Художник в летние месяцы он работал над своим Paxmal, преодолевая множество финансовых трудностей, почти без помощи извне [Karl Bickel, www]. Панно в технике флорентийской мозаики находится в центральном портике комплекса, а панно в смешанной технике, где фигуры выполнены из плотно подогнанных друг к другу пластин камня, а фон – в технике римской мозаики с включением грубой фактуры темного натурального камня, подчеркивающего блеск полированной поверхности фигур в технике флорентийской мозаики, находятся на подпорных стенах, ведущих к портику. Одна из этих фигур является автопортретом художника, где он изображен как старец с седой бородой, сидящий спиной к зрителю. В центре находится мозаичное панно с изображением супружеской пары «Старость как завершение», которые считаются изображением художника и его жены. На шести мозаичных картинах на левой боковой стене Карл Бикель изображает земную, физическую жизнь с большими, чем натуральная, человеческими фигурами: «Принцип становления

человеком. Это жизнь – мужчина и женщина – которая происходит одинаково во всем мире», как высказался Карл Бикель в телевизионной программе 1966 года. В мозаике изображены «мужчина и женщина – встреча – пара – зачатие – будущее – ребенок». В продолжении левой боковой стены в зале изображены «Семья» и «Малая община» как продолжение темы возникновения. Правая боковая стена посвящена духовной жизни. Бикель обозначает это следующим образом: «Теперь идет второй принцип, который труднее реализовать, принцип сохранения человечества, и великое событие касается каждого (сохранение и продолжение рода), чтобы поместить его в значимые рамки, включить его в природу». На мозаиках изображены: «Пробуждение – Борьба – Ожидание – Получение – Видение – Восхождение». Правая боковая стена заканчивается своим продолжением в зале словами «Великое сообщество», «Рабочее сообщество», «Закон». В нижнем левом углу можно увидеть сидящую фигуру – самопрезентацию – держащую доску с надписью: «Община, Труд, Закон». В зале изображен не только сам художник, но и его будущая жена, его сын, его родители, Иоганн Генрих Песталоцци, Карл Шпиттелер, Фердинанд Ходлер и другие. Художник передал свое произведение искусства *Raxmal* в дар РТТ Швейцарской Конфедерации. В 2016 году *Postimmobilien AG* передала *Raxmal* в дар Фонду Карла Бикеля [Gabrielle Ege The 'Raxmal' by Karl Bickel – a peace memorial, www].

Культурно-исторический контекст накладывает сильный отпечаток на монументальное искусство эпохи, потому что такие произведения в первую очередь должны выражать ценности и идеалы общества. Произведения советского монументального искусства начиная с первых лет советской власти имели строгую историческую направленность в соответствии с Ленинским планом монументальной пропаганды, утверждавшим, что этот вид искусства является главным средством агитации и утверждения коммунистической идеологии [Толстой, 1961]. Это относится как к монументальной скульптуре, так и к монументальной живописи. В искусстве Великой Отечественной войны (1941–1945) важной темой было прославление ратного подвига, поскольку это должно было служить целью повышения патриотизма как среди солдат на фронте, так и среди тружеников тыла. В 1940-х годах в СССР были созданы мозаики станций московского метро – флорентийская мозаика «Богатыри» (рис. 2) аванзала станции метро «Автозаводская» (1941–1942 годы), выполнена уральскими мастерами по эскизам В.Ф. Бордиченко (1897–1982) и Б.В. Покровского (1900–1960) и Е. Лансере (1875–1946).



**Рисунок 2 - Флорентийская мозаика «Богатыри»
аванзала станции метро «Автозаводская»**

Станция создавалась в годы Великой Отечественной войны, когда все мастерские и учреждения культуры были вывезены за Урал. Мозаика собрана не на плитах (как обычно создаются произведения флорентийской мозаики для архитектуры), а каждый кусочек камня был отполирован отдельно и смонтирован на месте, что дало разницу рельефа отдельных участков. На торцевой стене станции «Новокузнецкая» расположена флорентийская мозаика (1943) по эскизу Б.В. Покровского на тему «Фронт и тыл в борьбе против немецких захватчиков». Мозаики станций московского метро создавались в сжатые сроки, поскольку факт того, что строительство метро не прекращалось в годы войны, имел большое идеологическое значение [Измайлова, 2015].

Флорентийская мозаика в советском монументальном искусстве XX века представлена крупными ансамблями путевых стен станций Московского, Нижегородского, Новосибирского метро, произведениями для культурно-зрелищных сооружений, для административных зданий, промышленной архитектуры и учебных заведений. В европейском и американском искусстве XX века данная практика не получила такого распространения. На рубеже XX–XXI веков в связи с развитием технологий резки камня стало популярным мощение площадей при помощи рисунка, составленного из камня твердых пород, что также можно отнести к области флорентийской мозаики, если оно имеет художественную ценность и отвечает задачам монументального искусства: имеет общественное значение, выполнено в соответствии с замыслом художника и архитектора и не является типовым стандартным орнаментом или рисунком подобно тем, что изготавливают камнерезные предприятия для торговых центров Турции и ОАЭ. Основной принцип изготовления мощения полов точно такой же, как и принцип изготовления настенных мозаик, – пластины камня подгоняются друг другу по форме.

Примером такого памятника является ансамбль Stone Rose Compass on Long Wharf (Каменная роза-компас на Лонг-Уорф) в Бостоне [Logotipo de iStock by Getty Images, www], штат Массачусетс, США. Лонг-Уорф (рис. 3), что переводится как длинная пристань, это место имеет историческое значение как торговый порт, построенный между 1720–1721 годами, но утративший свое значение к 1860-м годам. Гранитная роза ветров в центре с бронзовыми вставками создана по проекту Сасаки Доусона и ДеМэя, по заказу Управления по реконструкции Бостона в 1974 году, реализована в 1979 году [Stone Compass Rose Long Wharf Boston, www].



Рисунок 3 - Stone Rose Compass on Long Wharf (Каменная роза-компас на Лонг-Уорф) в Бостоне. По проекту Сасаки Доусона и ДеМэя. 1974 г.

Роза ветров (4-х лучевая, 8-лучевая, 16-лучевая) является распространённым элементом в геральдике, она часто используется в логотипах организаций, связанных с перемещением и транспортом, присутствует на гербах городов [Семёнова, Великанова, 2017]. Морские карты XV–XVI веков часто имели изображение розы ветров, где данный элемент помимо ориентации по сторонам света и магнитным полюсам Земли (когда в картах еще не применялась сетка параллелей и меридианов), затем этот элемент получил декоративное значение [Faričić Josip, Kljajić Ivka, Mirošević Lena, Dubravka Mlinarić, [www](#)].

Роза ветров также присутствует в мозаичной карте Лиссабона, Белен, Португалия [Mosaic map of the Portuguese discoveries, [www](#)]. Район Лиссабона (столицы Португалии) Белен (рис. 4), находится на берегу моря, поэтому роза ветров олицетворяет значение города как порта. Еще со времен Древнеримской империи это место (Олисипо) известно в качестве центра торговли.



Рисунок 4 - Мозаичная карта Лиссабона, Белен, Португалия

Выделение центра площади при помощи центрической композиции с розой ветров широко используется в монументальном искусстве. Отечественный художник-монументалист Борис Неклюдов спроектировал мощение площади перед Домом музыки в Москве, где центром композиции с лучевой симметрией является фонтан [Монументально-декоративные работы, [www](#)]. Другим примером является ансамбль «Нулевой километр дорог Алтайского края» в городе Барнаул (рис. 5), состоящий из каменной вазы, колонны под ней и мощения площади, где на светлом фоне изображена роза ветров, во втором круге на темном фоне находятся указатели сторон света, между которыми по три изображены 12 знаков зодиака. Памятник создан по заказу администрации Алтайского края, был открыт в 2003 году и выполнен на Колыванском камнерезном заводе коллективом мастеров под руководством А.А. Дербенева [Нулевой километр дорог Алтайского края, [www](#)].



Рисунок 5 - Нулевой километр дорог Алтайского края в городе Барнаул

Традиция мощения площадей натуральным камнем с выделением центра площади при помощи фигуры была популярна еще в средневековой Италии, например, центральная площадь города Ареццо [To Tuscany – Arezzo, [www](#)], центр которой выделен при помощи композиции с квадратом, вписанным в ромб; площадь города Пьенца перед палаццо Пиколломини, разделенная на квадратные сегменты 3×3 квадрата, центр которой обозначен кругом; площадь Маджоре в Болонье, имеющая сложную композицию из прямоугольников и квадратов [Площадь Маджоре, [www](#)], Piazza Sant'Oronzo в городе Лечче [Piazza Sant'Oronzo, [www](#)], где в центре площади находится композиция с гербом города.

Для площади Свободы (Place de la liberté) французского города Байона художником Даниэлем Джастес, архитектором Дидье Ребейрольем (1992) был создан проект мощения, где в центре герб самого города (по центру башня донжон, над ней – царская лилия, по бокам – два геральдических льва и деревья с желудями, внизу – изображение воды, а также там изображены гербы провинций Аквитании, Лабурда и Гаскони. На сайте архитектурного бюро Danielle Justes [Les Emblemas De La Place De La Liberté, [www](#)] сказано, что данный проект отсылает к полам косматти *pittura di pietra* (картин из камня). Площадь Свободы – главная площадь города, где располагается мэрия.

Среди произведений монументального искусства, созданных в технике флорентийской мозаики, распространены ансамбли мозаик для станций метро. Станция метро – важный социальный объект, оформление которого помимо утилитарной функции имеет важное идеологическое и культурное значение.

Абстрактное панно из полированных прямоугольных блоков мрамора художника Эрнеста Борна для аванзала станции метро Глен Парк (Glen Park Station), Калифорния, США (2006), – скорее относится к мощению и облицовке натурального камня, чем к искусству флорентийской мозаики. Такой памятник уникален для европейской и американской художественной практики, поскольку многие из станций метро европейских городов (например, Вены, Милана) имеют весьма минималистичный дизайн и облицовку из пластиковых и металлических панелей.

Станция Глен Парк с ее двумя панно из серого и красного камня считается одной из самых красивых станций в системе BART [Glen Park BART Station Design, [www](http://www.bart.gov)]. Но если сравнивать этот памятник по сложности исполнения с подбором рисунка облицовки стен натуральным камнем на многих станциях московского метро, таких как путевые стены станций метро «Баррикадная» и «Нагорная», путевые стены станции метро «Улица Дыбенко» в Санкт-Петербурге, облицовка путевых стен и декоративные вставки из натурального камня станции Екатеринбургского метрополитена «Улица 1905 года», где название станции выпилено из красного камня, напоминающего яшму, а тени от букв – из темно-серого камня.



Рисунок 6 - Площадь свобода. Город Байон, Франция. Архитектурное бюро Danielle Justes



Рисунок 7 - Станция Глен Парк. Калифорния, США

В 2010-х годах создаются большие ансамбли в технике флорентийской мозаики для станций метро, связанные с локальным контекстом и отражающие ценности и культуру страны.

Панно *丝路风情/Образы Шелкового пути* в подуличном вестибюле станции **开远门站/Кайюаньмэнь** (Kaiyuanmen) метро Сианя, Китай, 2013 год (рис. 8) [**开远门站**, www].



Рисунок 8 - Образы Шелкового пути в подуличном вестибюле станции метро Сианя, Китай

Шелковый путь – это дорога древней столицы династий Хань и Тан через Гансу и Синьцзян в Центральную Азию, Западную Азию, Европу, путь, соединявший страны Средиземноморья, а также сухопутный торговый канал стран Западной Азии. Такое название появилось по причине того, что шелковые изделия наиболее важны среди товаров, перевозимых с запада по этой дороге, она так и называется. Словосочетание «Шелковый путь» применяется как метафора связей между Азией и Африкой, Западом и Востоком. Кайюаньмэнь – городские ворота, построенные во времена ранней династии Суй, ставшие свидетелями взлета и падения Сианя, древней столицы, насчитывавшей тысячи лет. Слово «Кайюань» может отражать стремление правителей династий Суй и Тан расширить свою территорию на запад. Отсюда караваны под звуки колокольчиков для верблюдов везли китайский шелк, фарфор и другие деликатесы в Среднюю Азию, Западную Азию и даже Европу, а также привозили обратно экзотические специи и украшения. Как писал Юань Чжэнь, поэт династии Тан, «Это за тысячи миль от дальних ворот, но сейчас я еду в Юаньчжоу. Это не только торговая дорога, но и связующее звено культурного обмена» [黄昆说西安——城墙以外的那些城门 **开远门**发布时间, www]. Во времена династии Тан Шелковый путь оказал большое влияние на культурный обмен между разными странами. В мозаике представлены сцены обмена товарами между представителями разных национальностей.

В отечественной художественной культуре очень важна тема наследия классической литературы – произведений Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского. По этим литературным произведениям созданы музыкальные произведения, фильмы,

иллюстрации, произведения позднесоветского монументального искусства. «Тема монументально-декоративного и архитектурного решения станции – жизнь и творчество великого русского писателя Ф.М. Достоевского, родившегося в этом районе Москвы (где находится станция): строгие геометричные пилоны, полы в черно-белых тонах и объединяющий все пространство белоснежный свод со светящимися строчками овоидов. На стенах подходных коридоров, торцах станции, поверхностях некоторых пилонов располагаются панно из флорентийской мозаики, выполненные на сюжеты из произведений писателя и также выдержанные в черно-белой гамме» [Головань, 2008] «Выбирая палитру для флорентийской мозаики станции "Достоевская", Иван Николаев и Марина Дедова взяли за основу именно "уфалей", дополнив его черными и разноцветными камнями Свердловской области и китайской провинции Фидзянь, а также светлыми оттенками "коелги"» [Аникина, 2018]. Сюжеты взяты из романов писателя «Идиот» и «Бесы», «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы». В китайской провинции Фидзянь (Fujian) располагается ряд крупных камнеобрабатывающих компаний, занимающихся производством изделий из натурального и искусственного камня, облицовкой зданий и т.д.: Fujian Huahui Stone Industry Co., Ltd., Fujian Hope Stone Industry Co., Ltd. [Logo Fujian Hope Stone Industry Co. Ltd, www], Xishi Stone Group [Xishi Stone Group, www], создающих изделия для экспорта в другие страны и осуществляющие свои проекты для зданий, расположенных по всему миру.

Заключение

Создание монументальных произведений в технике флорентийской мозаики площадью 100 и более кв.м. в течение двух-трех лет в СССР было возможно, поскольку сложилась особая система финансирования и подготовки специалистов, была создана материально-производственная база для выполнения крупных произведений монументального искусства в технике флорентийской мозаики в сжатые сроки. В XX веке в Европе не создавалось таких крупных и сложных в плане техники и композиции произведений флорентийской мозаики площадью более десятки и сотни квадратных метров для станций метро и общественных зданий. В XXI веке в связи с развитием технологий резки камня в странах Европы, в США, в странах Востока появляются крупные проекты, равные, а иногда и превосходящие по масштабам отечественные аналоги.

Библиография

1. Аникина Н.И. Мозаики Ивана Николаева и Марины Дедовой -Дядушинской для станции московского метрополитена «Достоевская»: последнее монументальное произведение «левого крыла МОСХА» // Вестник МГХПА. 2018. С. 83-91.
2. Воронов Н.В. «Элеонора Жаренова, Владимир Васильцов». СПб., 1993. 112 с.
3. Воронов Н.В. Владимир Константинович Замков. Л.: Художник РСФСР, 1983. 160 с.
4. Головань Б.Н. Второй участок Люблинско-Дмитровской линии // Метро и тоннели. 2008. № 3. С. 8-12.
5. Ефимова Е.М. Западноевропейская мозаика 13-16 веков в собрании Эрмитажа. Ленинград, 1968.
6. Измайлова М.И. Великая Отечественная война и Победа в образах и символах московского метро // Царскосельские чтения. 2015. № XIX. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/velikaya-otechestvennaya-voyna-i-pobeda-v-obrazah-i-simvolah-moskovskogo-metro> (дата обращения: 19.12.2024).
7. Каменные сокровища Барнаула. Брошюра туристического агентства ООО «Сириус-Тур». Барнаул, 2013. 20 с.
8. Монументально-декоративные работы. URL: <https://borisnekludov.tilda.ws/monument> (дата обращения: 25.12.2024).
9. Нулевой километр дорог Алтайского края. URL: <https://www.vtourisme.com/altaj/infrastruktura/altajskij-kraj/barnaul/1316-nulevoj-kilo-metr-altajskogo?ysclid=m5frqvlzgh687894819> (дата обращения: 25.12.2024).

10. Площадь Маджоре. URL: <https://traveller-eu.ru/ploschad-madzhere> (дата обращения: 28.12.2024).
11. Семёнова И.В., Великанова Л.Д. Понятие и значение розы ветров». Сборнике трудов конференции «Осенний школьный марафон». Чебоксары, 2017.
12. Терехович М.Л. Московские монументалисты. М.: Советский художник, 1985. 239 с.
13. Толстой В.П. Ленинский план монументальной пропаганды в действии / отв. ред. О.И. Сопотинский; ред. колл.: Б.В. Веймарн, А.И. Зотов, Ю.Д. Колпинский, Н.Г. Машковцев. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. 56 с.
14. 开远门站. URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%BC%80%E8%BF%9C%E9%97%A8%E7%AB%99> (дата обращения: 02.01.2025).
15. 黄昆说西安——城墙以外的那些城门 开远门发布时间. URL: <https://www.wenxiaobai.com/api/expends/detail?article=cb4f8f5e-4a97-44b4-8aef-3ee7c7f80a9b> (дата обращения: 02.01.2025).
16. A Trip To Paxmal The Amazing Peace Monument. URL: <https://newinzurich.com/2021/04/a-trip-to-paxmal-the-amazing-peace-monument-in-the-churfirten-mountains> (дата обращения 17.12.2024).
17. Edgardo Franzosini. Monsieur Picassiette: Raymond Isidore et sa cathédrale. 2021. LA Bacconnier. 159 p.
18. Faričić Josip, Kljajić Ivka, Mirošević Lena, Dubravka Mlinarić. Symbolism of Compass Roses on Early Modern Nautical Charts of the Adriatic Sea Symbolik von Kompassrosen auf frühneuzeitlichen Seekarten des Adriatischen Meeres // KN-Journal of Cartography and Geographic Information. No. 73(1). Режим доступа: URL: <https://doi.org/10.1007/s42489-022-00129-z>
19. Gabrielle Ege The 'Paxmal' by Karl Bickel – a peace memorial. Current concerns magazine. URL: <https://www.zeitfragen.ch/en/archives/2024/nr-20-1-oktober-2024-4/das-paxmal-von-karl-bickel-ein-friedensdenkmal>.
20. Giudice Luisa Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development. New York, USA: Fordham University Press. (2014). URL: <https://doi.org/10.1515/9780823260669> (дата обращения 17.12.2024).
21. Glen Park BART Station Design. URL: https://www.foundsf.org/index.php?title=Glen_Park_BART_Station_Design (дата обращения: 28.12.2024).
22. Karl Bickel. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Bickel (дата обращения 17.12.2024).
23. Les Emblemas De La Place De La Liberté. URL: <http://danielle-justes.com/portfolio/place-de-la-liberte/#:~:text=La%20place%20de%20la%20Liberté,entre%20remparts%20détruits%20et%20Adour> (дата обращения: 28.12.2024).
24. Logo Fujian Hope Stone Industry Co. Ltd. URL: <https://hopestone.stonecontact.com/> (дата обращения: 02.01.2025).
25. Logotipo de iStock by Getty Images. URL: <https://www.istockphoto.com/es/foto/largo-muelle-en-boston-gml033963158-276860845> (дата обращения: 22.12.2024).
26. Mosaic map of the Portuguese discoveries. URL: <https://www.dreamstime.com/editorial-image-mosaic-map-portuguese-discoveries-belem-lisbon-portu-portugal-june-wind-rose-grey-pink-orange-marble-bordered-image55118100> (дата обращения: 22.12.2024).
27. Piazza Sant'Oronzo. URL: <https://travelmate.tech/en/italy/lecce/piazza-sant-oronzo/first-part#graf> (дата обращения: 28.12.2024).
28. Stone Compass Rose Long Wharf Boston. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stone_Compass_Rose_Long_Wharf_Boston.jpg (дата обращения: 22.12.2024).
29. To Tuscany – Arezzo. URL: <https://www.to-tuscany.com/travel-guide/towns-villages/arezzo/> (дата обращения: 28.12.2024).
30. Xishi Stone Group. URL: <http://www.xishigroup.com/en/about.php?dhs=d02> (дата обращения: 02.01.2025).

Comparative analysis of some Russian and world's monumental artworks of the XX-XXI century, created in the technique of Florentine mosaic, in mixed technique

Mariya Yu. Sivkova

Russian State University of Design and Applied Arts

(Stroganov University),

125080, 9 Volokolamskoe hwy, Moscow, Russian Federation;

e-mail: sivkovamashaart@mail.ru

Mariya Yu. Sivkova

Abstract

The article is devoted to comparative analysis of monumental artworks, created in the technique of Florentine mosaic which are located in Russia, in Europe, USA, China at the same time is carried out. The availability of material and access to stone cut machine tools and historical and cultural context are considered as important factors getting a strong impact on the visual characteristics of monumental and decorative art. The study of foreign monuments gives an opportunity to look at the artworks of Russian artists in the context of world practice in the field of monumental art of XX-XXI century. In conclusion, it is shown that the creation of monumental works using Florentine mosaic techniques with an area of 100 square meters or more was possible in the USSR for two to three years, since a special system of financing and training specialists was established, and a material and production base was created for the execution of large works of monumental art using Florentine mosaic techniques in a short time. In the twentieth century, Europe did not create such large and complex Florentine mosaics with an area of more than tens and hundreds of square meters for metro stations and public buildings. In the 21st century, due to the development of stone cutting technologies in Europe, the USA, and the countries of the East, large-scale projects are emerging that are equal to, and sometimes surpass, their domestic counterparts.

For citation

Sivkova M.Yu. (2024) Sravnitel'nyi analiz nekotorykh otechestvennykh i zarubezhnykh pamyatnikov monumental'nogo iskusstva XX-XXI vekov, sozdannykh v tekhnike florentiiskoi mozaiki, v smeshanoi tekhnike [Comparative analysis of some Russian and world's monumental artworks of the XX-XXI century, created in the technique of Florentine mosaic, in mixed technique]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 41-54.

Keywords

Florentine mosaic, stone industry, natural stone, Kolyvan, monumental art, paving of squares.

References

1. *A Trip To Paxmal The Amazing Peace Monument*. Available at: <https://newinzurich.com/2021/04/a-trip-to-paxmal-the-amazing-peace-monument-in-the-churfirten-mountains> (дата обращения 17.12.2024).
2. Anikina N.I. (2018) Mozaiki Ivana Nikolaeva i Mariny Dedovoi -Dzyadushinskoi dlya stantsii moskovskogo metropolitena «Dostoevskaya»: poslednee monumental'noe proizvedenie «levogo kryla MOSKhA» [Mosaics by Ivan Nikolaev and Marina Dedova-Dzyadushinskaya for the Moscow Metro Station "Dostoevskaya": the Last Monumental Work of the "Left Wing of the Moscow Union of Artists"]. *Vestnik MGKhPA*, pp. 83-91.
3. *Edgardo Franzosini. Monsieur Picassiette: Raymond Isidore et sa cathédrale* (2021). LA Baconnier.
4. Efimova E.M. (1968) *Zapadnoevropeiskaya mozaika 13-16 vekov v sobranii Ermitazha* [Western European mosaics of the 13th-16th centuries in the Hermitage collection]. Leningrad.
5. Faričić Josip, Kljajić Ivka, Mirošević Lena, Dubravka Mlinarić. Symbolism of Compass Roses on Early Modern Nautical Charts of the Adriatic Sea Symbolik von Kompassrosen auf frühneuzeitlichen Seekarten des Adriatischen Meeres. *KN-Journal of Cartography and Geographic Information*, 73(1), Available at: <https://doi.org/10.1007/s42489-022-00129-z>
6. *Gabrielle Ege The 'Paxmal' by Karl Bickel – a peace memorial. Current concerns magazine*. Available at: <https://www.zeit-fragen.ch/en/archives/2024/nr-20-1-oktober-2024-4/das-paxmal-von-karl-bickel-e-in-friedensdenkmal>.
7. *Giudice Luisa Sabato Rodia's Towers in Watts: Art, Migrations, Development*. New York, USA: Fordham University Press. (2014). Available at: <https://doi.org/10.1515/9780823260669> [Accessed 17.12.2024].
8. *Glen Park BART Station Design*. Available at: https://www.foundsf.org/index.php?title=Glen_Park_BART_Station_Design [Accessed 28.12.2024].
9. Golovan' B.N. (2008) Vtoroi uchastok Lyublinsko-Dmitrovskoi linii [The Second Section of the Lyublinsko-Dmitrovskaya Line]// *Metro i tonneli* [Metro and Tunnels], 3. pp. 8-12.
10. Izmilova M.I. (2015) Velikaya Otechestvennaya voina i Pobeda v obrazakh i simvolakh moskovskogo metro [The

- Great Patriotic War and Victory in the images and symbols of the Moscow metro]. *Tsarskosel'skie chteniya*, XIX. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/velikaya-otechestvennaya-voyna-i-pobeda-v-obrazah-i-simvolah-moskovskogo-metro> [Accessed 19.12.2024].
11. *Kamennye sokrovishcha Barnaula. Broshyura turisticheskogo agentstva OOO «Sirius-Tur»* [Stone treasures of Barnaul. Brochure of the travel agency OOO "Sirius-Tour"]. (2013) Barnaul.
 12. *Karl Bickel*. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Bickel [Accessed 17.12.2024].
 13. *Les Emblemas De La Place De La Liberté*. Available at: <http://danielle-justes.com/portfolio/place-de-la-liberte/#:~:text=La%20place%20de%20la%20Libert%C3%A9,entre%20remparts%20d%C3%A9truits%20et%20A%20dour> [Accessed 28.12.2024].
 14. *Logo Fujian Hope Stone Industry Co. Ltd.* Available at: <https://hopestone.stonecontact.com/> (дата обращения: 02.01.2025).
 15. *Logotipo de iStock by Getty Images*. Available at: <https://www.istockphoto.com/es/foto/largo-muelle-en-boston-gm1033963158-276860845> [Accessed 22.12.2024].
 16. *Monumental'no-dekorativnye raboty* [Monumental and decorative works]. Available at: <https://borisneklyudov.tilda.ws/monument> [Accessed 25.12.2024].
 17. *Mosaic map of the Portuguese discoveries*. Available at: <https://www.dreamstime.com/editorial-image-mosaic-map-portuguese-discoveries-belem-lisbon-portu-portugal-june-wind-rose-grey-pink-orange-marble-bordered-image55118100> [Accessed 22.12.2024].
 18. *Nulevoi kilometr dorog Altaiskogo kraja* [Zero kilometer of roads of Altai Krai]. Available at: <https://www.vtourisme.com/altaj/infrastruktura/altajskij-kraj/barnaul/1316-nulevoj-kilometr-altajskogo?ysclid=m5frqvlzgh687894819> [Accessed 25.12.2024].
 19. *Piazza Sant'Oronzo*. Available at: <https://travelmate.tech/en/italy/lecce/piazza-sant-oronzo/first-part#gref> [Accessed 28.12.2024].
 20. *Ploshchad' Madzhore* [Maggiore Square]. Available at: <https://traveller-eu.ru/ploshchad-madzhore> [Accessed 28.12.2024].
 21. Semenova I.V., Velikanova L.D. (2017) *Ponyatie i znachenie rozy vetrov*. *Sbornike trudov konferentsii «Osennii shkol'nyi marafon»* [The concept and meaning of the wind rose. In the collection of works of the conference "Autumn School Marathon"]. Cheboksary.
 22. *Stone Compass Rose Long Wharf Boston*. Available at: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stone_Compass_Rose_Long_Wharf_Boston.jpg [Accessed 22.12.2024].
 23. *Terekhov M.L. (1985) Moskovskie monumentalisty* [Moscow monumentalists]. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ.
 24. *To Tuscany – Arezzo*. Available at: <https://www.to-tuscany.com/travel-guide/towns-villages/arezzo/> [Accessed 28.12.2024].
 25. Tolstoy V.P. (1961) *Leninskii plan monumental'noi propagandy v deistvii* [Lenin's plan of monumental propaganda in action]. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Arts.
 26. Voronov N.V. (1993) *«Eleonora Zharenova, Vladimir Vasil'tsov»* ["Eleonora Zharenova, Vladimir Vasil'tsov"]. Saint Petersburg.
 27. Voronov N.V. (1983) *Vladimir Konstantinovich Zamkov* [Vladimir Konstantinovich Zamkov]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ.
 28. *Xishi Stone Group*. Available at: <http://www.xishigroup.com/en/about.php?dhs=d02> [Accessed 02.01.2025].
 29. 开远门站. Available at: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%BC%80%E8%BF%9C%E9%97%A8%E7%AB%99> [Accessed 02.01.2025].
 30. *黄昆说西安——城墙以外的那些城门* *开远门* 发布时间. Available at: <https://www.wenxiaobai.com/api/expends/detail?article=cb4f8f5e-4a97-44b4-8aef-3ee7c7f80a9b> [Accessed 02.01.2025].

УДК 008

Власть как символ: социокультурный дискурс**Мамедов Агамали Куламович**

Доктор социологических наук, профессор,
заведующий кафедрой социологии коммуникативных систем,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: akmnauka@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматриваются актуальные вопросы социокультурных аспектов феномена власти в исторической ретроспективе. Целью является рассмотрение истоков тех реалий, которые оказывают существенное влияние на жизнедеятельность современных народов и государств со стороны госструктур. Автором проанализированы различные параметры контроля как одного из проявлений власти. Выводом служит положение о парадоксальности власти, которая, с одной стороны, предоставляет разнообразные социальные права, а с другой - отнимает у социальных институтов и индивидов, обеспечивающих их деятельность, реальную власть — доступ к управлению. В заключении показано, что власть парадоксальна и предоставляет разнообразные социальные права, при этом отнимает у социальных институтов и индивидов, обеспечивающих их деятельность, реальную власть — доступ к управлению. Это непрерывный процесс. Иными словами, политическая власть все время борется с социальной властью и все время обеспечивает последнюю новыми свободами.

Для цитирования в научных исследованиях

Мамедов А.Г. Власть как символ: социокультурный дискурс // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 55-68.

Ключевые слова

Дискурс, власть, прогресс, социокультурные параметры, исторический экскурс.

Введение

В науке во все времена актуальным является рассмотрение генезиса и эволюции власти. От неё (власти) в конце концов зависит жизнедеятельность любого социума, поэтому всегда следует обратиться к историческим истокам данного явления, рассмотреть его социокультурные параметры. Дискурсивные аспекты власти позволяют всесторонне обозначить данный феномен, лучше узнать его природу и проследить эволюцию.

Основное содержание

Метаморфозы власти, особенно в форме парламентаризма, в последнее время в связи с событиями в Ю. Корее, Грузии и Франции приобрели актуальный характер и стали объектом пристального внимания. Эрозия некогда «вековечных» структур поставила вопрос об их адекватности вызовам эпохи. Данная институция (парламентское правление) вполне естественна для Англии, которая и сформировалась как государство в лоне данной системы управления, история непрерывного существования которой уходит ещё в XIII в., а корни ещё глубже – в традицию Витенагемота - предтечи Парламента, консультационного и обладавшего правом верификации решений, имеющих государственное значение, Совета при короле, в который входили магнаты и представители духовенства. «В Англии <...> власть монарха никогда не была абсолютной. Ее ограничивали сначала богатая землевладельческая аристократия, а позднее – двухпалатный парламент. В 1649 году короля даже казнили за то, что он игнорировал политические требования парламента. <...> И все же в слабости английской короны таилась сила: поскольку политическая власть не концентрировалась в одних руках, подобное происходило и с богатством. Налоги могли взиматься только с одобрения парламента, и те, у кого были деньги, твердо знали, что монарх их ни у кого просто так не отнимет. Это было важным стимулом для предпринимателей» [Фергюсон, 2013, с. 43]. Исследователи усматривают фундаментальную причину силы и успешности института парламентаризма в британской империи прежде всего в ее рационализме и протестантском духе, в отличие от «папистских».

Представляется, что одним из конструктивных уроков, который можно извлечь из уникальности английской политической истории, состоит в том, что успешность политической системы любого государства зависит напрямую от ее соответствия наработанным каждой культурно-этнической группой (народом) уникальным формам решения проблем коллективного сосуществования и выживания во внешней, по отношению к этой группе, среде. Простой перенос и «вживление» чужого политического устройства невозможно: «В России нет парламента. В России есть акционерное общество под названием «Государственная Дума», - ерничал небезызвестный К. Боровой [Боровой, 1997, с. 2]. Нам представляется, что это высказывание политика звучит не только спорно, но и даже эпатажно, но оно по-своему (через эпатаж) вызывает к учету уникальности социокультурного опыта каждого этноса в научном обеспечении политического управления. Современные тенденции построения многополярного мира подгоняют нас в согласовании –(междисциплинарном) сочетании исследовательских направлений:

- историко-культурных – *становление социума*,
- семиотических (включая социопсихологические аспекты, выраженные в нарративе – *существование, бытие социума*,
- социологических (особенностей стратификационного *состояния социума* (например, по

мнению С. Кордонского, структура российского общества носит не классовый, а сословный характер [Кордонский, 2008]).

«Человек, сын земли и неба, разве в глубине твоего сердца не скрыт дух бодрящей деятельности, сила, призывающая к труду, воспламеняющая тлеющий огонь, не дающая тебе покоя, пока ты не развернешься, пока ты не дашь силе той воплотиться в добрых делах! То, что несистематично и неясно, ты приведешь в порядок, сделаешь правильным, заставишь повиноваться тебе и нести плоды. Всюду, где царит беспорядок, ты должен выступить в качестве непримиримого его врага. Подави беспорядок; водвори порядок, покорный не хаосу, а разуму, Божеству! Если на пути твоём растёт репейник, выкопай его, чтоб на его месте могла вырасти полезная травка. Попадётся тебе не употребленный доселе кусок хлопчатника, собери его белый пух, начни прясть и ткать его, чтобы вместо бесполезной соломы получить хорошую ткань и прикрыть ею нагое тело человека» [Карлейль, 1994, с. 300].

Не зря предшественники оставляли фолианты нравочений, поскольку мудрость так не возобладала над принципами современной жизни. Мы сегодня вынуждены признать, что ни в чем не превзошли наших предков кроме раздутого самомнения, ни на чем не основанного апломба. «Силясь сказать что-либо новое, живые лишь повторяют другими словами то, что мертвые говорили много веков назад. То, что мы считаем проявлением собственной личности и непосредственностью, продиктовано нам учителями, сокрытыми в лоне земли; они же, в свою очередь, переняли урок от других, ранее умерших» [Бласко Ибаньес, 1959]. Возможно, в этой интерпретации становится понятнее естественная природа человека – десятки секунд кратковременной памяти аквариумных рыбок, которые обеспечивают им поступление информации в долговременную, против нескольких десятков лет человеческой истории, которую трудно естественным образом правильно интерпретировать для пополнения долговременной памяти человеческой культуры.

То, что полагается незыблемыми и неизменными декорациями нашей жизни, уже давно продается и покупается властью: «разбитые на участки» пространство и время обмениваются, продаются и покупаются точно так же, как любые «вещи» и предметы!» [Лефевр, 2000, с. 10]. Мы не видим в концептах, выведенных из текста большего смысла, чем некие костыли или стимулы мышления, избавляющие обывателя от скуки при столкновении с работами Эсхила или Шелли [Мамедов, Горлач, Горлач, 2024, с. 98].

В обстоятельствах, когда перед властью встают новые задачи, коренным образом меняющие привычный жизненный уклад населения, например, военные конфликты, экономический кризис, массовая миграция или эмиграция, появление или утрата новых рынков сбыта, неурожай ведущих сельскохозяйственных культур и т.п., возникает потребность в интерактивном включенном управлении. При этом существующие институты поневоле требуют расширения прав, дополнительных представительств и систем контроля. Но зачастую и впрямь: лучшее — враг хорошего. Острые оперативные задачи весьма редко ведут к скорым позитивным переменам, что плохо отражается на индексе доверия к власти. Население часто воспринимает происходящее как вмешательство в свой мир и привилегии. Неизбежное при этом принуждение встречается протестами большей или меньшей части подчиняемой публики. Часть элит, до того мирившаяся с властью, видит в ситуации открывшиеся возможности и, в зависимости от типа политического устройства, реагирует активно или пассивно одним из следующих способов:

1. Возглавляет протестный электорат. Переходит к активной политической или террористической борьбе.

2. Уходит «в подполье» — выводит финансовые активы за пределы государства, эмиграция.

Естественным следствием происходящих перемен становится резкое обнищание народа и перераспределение капитала среди богатых ради введения в политическую структуру новых элит.

Изменение дистанции власти и народа обозначено нами как снижение параметра рафинированности власти. Выражаясь совсем простым языком, «снижение параметра рафинированности власти» — это когда власти что-то нужно (мобилизация, повышение налогов, увеличение пенсионного возраста, изменение конституции и т.п.).

Если ситуация «вызов-ответ» на уровне цивилизаций, с точки зрения некоего метауровня управления, носит фундаментальный характер, когда в зависимости от «ответа» цивилизация либо падет, либо перейдет на более совершенный уровень, то в такого же рода ситуации для общества — «возможность — воля власти» (при возникновении проблемы на уровне управления государством) оказывается достаточно реактивных изменений, сводящихся в итоге к тому, чтобы качество жизни народа не снизилось — «не стало хуже». История Древней Греции стала политическим руководством и для современной цивилизации; ее необоримой мудростью стала фиксация особой роли власти в социуме. При этом не имеет значения, что именно выдвигает власть в качестве своей природы права, хотя, исходя из исторического опыта и опираясь на подход В. А. Ганзена, можно вывести четыре таких фактических основания (таблица 1).

Таблица 1 - Основания природы права

Силовые структуры. Преобладающие ресурсы.	Осведомленность. Источник идеологии.
Инициатор событий. Стыд. Страх. Норма.	Практика и традиции. Свой / чужой.

Вслед за правящей аристократией Древней Греции, придумавшей собственные деньги и оставшейся их источником и основным распорядителем, на следующем витке истории в XIX в. элиты фиксируют свой габитус в трансформационных процессах истории как носители и распорядители идейного представления. Теперь они являются носителями знания о том, что народ является источником договора о легитимности власти. «Левиафан», который изначально предстает островом спасения, впоследствии меняет свой облик. Растущие амбиции субъектов власти превращают Левиафана в источник китового жира, который можно продать, а весь народ, спасающийся на его теле, пытаются обречь на Тартар.

Французский социолог Г. Тард в свое время отметил, что люди нуждаются в примерах для подражания. Многие из них можно обнаружить в фольклоре. Другие — в исторических сведениях о героическом прошлом нации или ее отдельных героев. Миф представляет собой совершенный синтез событий и их вольных интерпретаций, закрепленный в культуре и служащий эталоном идентификаций. Как был ёмко в психологии определен сон: «небывалая комбинация бывалых впечатлений», как была определена причина бедствия рядового гражданина цивилизации западной традиции: «Ницше сказал. Бог умер. Человечество выпало в лут» (то есть стало законным трофеем. О дне сегодняшнем пророчески, хотя и наивно рассуждал Карлейль: «Руководители промышленности являются в существе вождями мира; если в них не будет благородства, то никогда не будет более аристократии... Пусть вожди промышленности уединятся в свои собственные сердца и торжественно спросят: можно ли там открыть что-нибудь, кроме волчьего голода к тонким винам и хвостовству челядью и раззолоченными

экипажами... Трудящийся мир столько же, как и воюющий мир, не может быть руководим без благородного рыцарства труда и законов и определенных правил, из него вытекающих...» [Булгаков, 1997, с. 123; 11], так можно определить миф: «Один и тот же видят сон». Обращение к мифу на новом витке давления власти происходит для фиксации соотнесённости данного исторического момента с законсервированным в мифе моментом (гипотетической или реальной, но отдаленной во времени) истории, которая в результате культурной интеграции становится прибежищем ищущих и страдающих сознаний обделенного люда, мечтающего быть приобщенным к царству справедливости.

Во время значительных перемен в обществе, в особенности при переселении народов или смене власти на ту, что воспринимает управление как протекторат, функцией мифа, который становится особенно востребован, становится функция консервации (гипотетической), современные исследователи мифа предпочитают подчеркивать, что миф — это выдумка, не имеющая под собой никакой исторической основы, но Стеблин-Каменский указывает на правдивость мифа в глазах его современников, в его определении: «миф — это повествование, которое там, где оно возникло и бытовало, принималось за правду, как бы оно ни было неправдоподобно» [Стеблин-Каменский, 1978, с. 4]) истории, к которой прибегает коренная культура ради сохранения своей аутентичности. В этом глубинная суть различия монархической власти и тирании, которую, к сожалению, не усмотрел «всемудрый» Аристотель. Иначе, возможно, предупрежденное человечество защитило бы себя от многих несчастий. Хотя вряд ли, ибо история учит лишь тому, что ничему не учит. Монарх полагает себя правителем по праву, а народ свой не отделяет от себя. Узурпатор же осознает особенность случая, приведшего его на вершину власти, и полагает свое право следствием своего же нераскрытого обмана и преимущественной силы, а потому полагает народ низким и податливым, не имеющим ничего общего с собственной природой. Власть, обретенная обманом или на основании концепции «нам здесь не жить», не может быть праведной. Персональное желание принять участие в политической борьбе, с психологической точки зрения, ни что иное, чем каминг-аут личности, которая признается в своей непригодности для осуществления властных полномочий, поскольку нарушает принцип рафинированности, еще не будучи на то уполномоченной. Желание же быть интегрированным в чужое общество подлежит тщательной проверке и возможно не в индивидуальном порядке, а в рамках интеграции диаспоры, лояльно настроенной к принимающей культуре.

Слишком мало доказательств того, что прогресс несет лишь благо социуму, а не просто способствует неравенству, цифровому разрыву, диктатуре, бедности и одиночеству. В одном фантастическом рассказе главный герой обретает предмет, позволяющий загадывать желания, откатывать время и избегать угроз и нежелательных событий. В процессе использования этого предмета выясняется, что плотность таких нежелательных явлений возрастает. Кроме того, вслед за героем, выходит настоящий владелец артефакта, так что расход «маны» (сверхъестественная сила, носителями которой могут быть отдельные люди, животные, различные предметы — прим. авт.) оказывается максимально направлен на избегание последствий её использования. Испуганный герой решается на пожелание собственного бессмертия, в результате чего «уходит в минус» по «мане» и оказывается рабом на каменоломнях с перспективой провести в этом качестве «безумное» количество лет до полной оплаты своих желаний. Когда же он пытается выяснить стоимость бессмертия, оказывается, что оно, разумеется, предоставляется бесплатно, чтобы хватило времени на рабскую отработку собственной глупости [Мамедов, 2024, с. 27].

Так что цена прогресса для индивидуальности и для власти значительно разнится. Как определить эту цену для социума? Нам представляется, что дискриминант всех случаев при задаче решить уравнение, в котором выигрыш находится на стороне власти, свидетельствует не в пользу прогресса как аргумента. Впрочем, все зависит от этических принципов, из которых, по нашему мнению, ведущие: самосознание — счастливая жизнь и жизнь — счастливая возможность самосознания.

Нельзя не заметить, что чем больше дистанция между властью и народом, тем более значительные материальные свершения такого общества можно обнаружить. Да, египетские пирамиды потрясают своим величием, но как они пригодились человечеству, кроме как свидетельства величия прежних правителей и повод обогащения рентной группы бездельников, наживающихся на многотысячных смертях своих предков? Следует говорить, что зачастую необходим факт безжалостной эксплуатации как способа обеспечения известного нам прогресса. Но нужен ли в таком варианте прогресс? Есть еще более пугающие свидетельства вреда прогресса для социума. Так тотальная добыча нефти, которая является смазочным материалом между земной корой и слоями, расположенными над мантией, приводит к землетрясениям. Эпидемию «Ковид» следует рассматривать не столько следствием появления самого вируса, сколько следствием снижения иммунитета современного человека, неспособного преодолеть данный вызов микромира так же, как сезонный насморк. По мере роста населения и снижения доходов люди могут регрессировать до состояния, минимально удовлетворяющего требованиям для выплаты пенсии, — возможно, это будет «мозг с едва брезжущим сознанием, погруженный в контейнер и подключенный к снабжению кислородом и питательными жидкостями, который обслуживают машины и который способен накопить немного денег на воспроизводство путем клонирования себя специальным роботом-техником» [Булгаков, 1997, с. 259]) царствования «высокоморальной обезьяны». Но до тех пор, пока не решен натурфилософский вопрос о вероятности существования души и возможности передать ее неорганическому носителю, разве не право великое есть защитить человека пред богом? Даже если этот бог — грядущий результат доминирующей функции прогресса — бог «из машины» («тот, кто видит во вселенной один только механизм, фатальным образом упускает совершенно из виду тайну вселенной. «Изгнание всякого божества из человеческого представления о мире в моих глазах — жесточайшее животное заблуждение; я не говорю — языческое, чтобы не оскорблять язычества, каково бы оно ни было вообще. Это неправда; это в самом существе своем ложь. Человек, думающий так, будет думать неправильно и обо всем остальном: первородный безбожный грех извратит в корне все его суждения. Это заблуждение мы должны считать самым плачевным из всех заблуждений, плачевнее даже колдовства. Впадая в колдовство, человек поклоняется, по крайней мере, живому дьяволу, а здесь он поклоняется мертвому железному дьяволу; ни Бога, ни даже дьявола! Все благодарное, святое, всякое вдохновение исчезает, благодаря этому заблуждению, и повсюду в жизни остается одно презренное *carut mortuum* [мертвая голова - прим. авт.], — механически связанная оболочка, из которой дух живой исчезает совершенно... Человек становится паралитиком в духовном отношении: божественная вселенная — мертвой, механически связанной паровой машиной, работающей благодаря только двигателям, нажимам, рычагам <...> и ожидает своей жалкой смерти» [Булгаков, 1997, с. 76]). И Прометей, и некий, оставшийся неизвестным общественности, ирландец Стивенс пытались это сделать:

Я видел Бога! Думаете, вру?

Я лицезрел Всевышнего не спьяну!

Он опирался на вершины гор,
А борода струилась на ветру
За край Земли! И зоркий Божий взор
Скользил по суше и по океану...
Я врать не стану!
У Господа был недовольный вид.
Он был сердит!
Я видел его близко — вот как вас!
Чело его от гнева излучало
Ужасный свет! И он ворчал устало:
«Планетка эта мне не удалась,
Тут все не так — все, с самого начала!»
И он занес ладонь
Над маленькой вертящейся Землею!
Но встал я на пути, кричу: «Не тронь!
Не видишь, что ли, кто перед тобою?»
Он пригляделся — и расцвел:
«Так ты не помер, дорогое чадо!
Я рад!» ... И руку страшную отвел [Стивенс, 1988, с. 301-302].

Ответ на сущность природы человека нам неизвестен, однако, пожалуй, стоит оставить гипотетически его именно таким, пока не станет очевидным, что мы — 3d проекция (матрица Ника Бострома («... до известной степени мы находимся под влиянием и вымышленных персонажей, созданных опять-таки человеческой фантазией для удовлетворения все того же человеческого воображения [Бостром, 2016, с. 170]), тени Великих мыслей (по Платону), или еще какая-либо умозрительность. Потому, кстати, нельзя принять решение Сократа о том, что жертва собой ради этических принципов является судьбой, достойной философа. «Как вы помните, Сократа обвиняли в том, что он не почитает богов. А он как раз говорил: «я почитаю богов, и даже почитаю своего демона — того демона, который есть у меня». В «Апологии» он рассказывает, что у него есть *эвдаймон*, благой демон, который всегда нашептывает ему то, чего не надо делать, от чего следует воздержаться. Он никогда не советует ему, что именно надо делать, а лишь предостерегает от того, что совершать не надо, и Сократ всегда его слушает. Иными словами, великий Мудрец Сократ совершенно серьезно говорил о том, что в нём есть некий дух, который помогает ему не совершать дурных поступков. Кроме того, он говорил, что демоны — это боги или побочные дети богов. И эта вера была повсеместна в его время. Все нимфы и другие духи — всё это демоны, они все именовались этим словом» [Зубов, www...]. Потому признать самоубийственный поступок Сократа с отказом за достойный образец можно лишь с определенным скепсисом. В продолжение темы рассмотрим рождение инакомыслия. Повседневное восприятие судьбы своего народа становится попыткой определения уровня пассионарности источника власти. Но даже при аргументированном принятии позитивной оценки, к нему остаются вопросы: Насколько власть рафинирована? Может ли она справиться с проблемами своего возвышения таким образом, чтобы это служило пользе своих подданных? Иначе говоря, в чем цель ее возвышения?

Это бывает трудно понять сразу, при активном предвыборном пиаре, но уже в первое полугодие правления обычно появляются существенные приметы. Хотя их официальная

трактовка всегда в пользу власти, в политическом дискурсе поневоле возникает инакомыслие. Опыт Германии 30-тых гг. XX в. представил нам феномен «выученной беспомощности», который можно воспитать в текущем поколении, но он не закрепляется генетически, в силу чего каждое поколение нужно снова «пичкать» информационном потоком, чтобы получить апатичных людей («для инвесторов самым выгодным было бы создать виртуальных работников-«рабов», готовых трудиться за зарплату на уровне прожиточного минимума. Сделать это можно было бы, копируя тех работников, которые уже согласились на такие условия. Путем соответствующего отбора (и, возможно, некоторого изменения кода) инвесторы могли бы создать работников, которые не только предпочтут трудиться добровольно, но и решат пожертвовать своим работодателям все дополнительные доходы, если такие вдруг появятся» [Бостром, 2016, с. 261]. Такой процесс в глобальном мире контролировать невозможно, поэтому политика изоляционизма на государственном уровне должна заставить насторожиться. Нельзя забывать, что консолидация общества, достигаемая через изоляционизм, включает в себя методы борьбы с инакомыслием и плюрализмом — верными показателями существования демократических ценностей. Способность правления без принуждения и изоляционизма является показателем высокой пассионарности власти. Без такой пассионарности интернациональная активность США была бы невозможна. Но есть свидетельства [Капчан, www...] того, что политическая система США сегодня сделала невозможной гибкую и изобретательную политику, и в жизни «мирового жандарма» грядет новый этап изоляционизма. В тезисе: «чем более абсолютна власть, тем далее от такой позиции, как правило, окажется власть следующая» — имеется в виду не смена правителя (один может сменить другого и при этом в государстве ничего не изменится), а результат смены режима. Этот принцип претендует на качество общественного закона, хотя и в нем, наверное, найдутся свои исключения. Суть же принципа сводится к развитию в обществе принципа самоконтроля. Психологи знают, что наиболее деструктивные дети оказываются продуктом воспитания наиболее властных контролирующих родителей. Это происходит потому, что потребность контроля покрывается внешним источником, самоконтроль же остается в зачаточном состоянии. Аналогичные процессы происходят и с обществом. Сразу скажем, что обычно зрелость общества трактуется на основе той или иной социальной утопии. Попробуем подойти к решению иным способом. Обратимся к концепции В. Ганзена

Современное общество в соответствии с традицией, начавшейся в каменном веке, руководствуется двумя принципами, имеющими глубокую историю управления и контроля поведения: выгода и этика. Один обеспечивает выживание, другой идентифицирует принадлежность к роду человеческому (таблица 2).

Таблица 2 - Принципы контроля

Контроль	Выгода	Этика
Внешний	Экономика	Идеология
Внутренний	Политика	Общественное мнение*

Приведенная таблица отражает современную интерпретацию сфер контроля в той мере, в которой существуют сами понятия, отражающие глубинную суть «заградительных средств и побудительных мотиваций». К сожалению, более точных определений не находится, поэтому — пояснения:

– Внешний контроль, основанный на выгоде, в современном обществе, где безопасность

редко зависит от длины копья или остроты меча, где здоровье сводится к сумме, которую можно за него выложить, сводится к персональным экономическим возможностям.

- Внутренний контроль, основанный на выгоде — это границы того, что можно себе позволить. Это границы сферы возможностей, обусловленной своим политическим положением в обществе. Сюда входят авторитет, популярность и другие имиджевые составляющие (это объясняет, почему в современном российском обществе публичные персоны несколько менее подвластны прозревшей Фемиде — системе правосудия. Им удастся конвертировать эту публичность в основание юридического снисхождения).

В целом, контроль посредством выгоды ориентирован на формирование единых принципов стратификации общества. Установление единообразных целей достижения задает известную нам «гонку выживания», что облегчает власти контроль населения, в том числе, способного выжить в обществе и иными путями. В результате, все стремятся быть успешнее, стать «круче» окружающих.

- Идеология, как навязанная властью внешняя этика, не приобретает стратегической значимости в государстве. Это тактическое высокоэффективное решение, подчиняющее политически, экономически, социально активных граждан. Не в той степени, на которую рассчитывает власть, но обеспечивает толерантность, формирует моральный облик передового отряда человеческой популяции (ее активных граждан).
- Общественное мнение — «то, чего нет» в эпоху постправды. Выделение этого пункта звездочкой было сделано с целью привлечь внимание читателя к парадоксу отсутствия общественной солидарности. Под этой солидарностью мы подразумеваем не навязанную идеологически, а естественно проявленную как результат самоконтроля обществом существующих в нем дискурсов.
- Последние попытки построения горизонтальных связей в современном обществе ... Ну и для самых «олдовых» напомним советский опыт устройства ярмарок. Сегодня это стихийные рынки, прежде — еще и народные гуляния, где приветствовалось единение жителей района, преодоление одиночества, создание тематических кружков, которым свободно и бесплатно предоставлялись государственные (общественные) площадки для работы. Установление горизонтальных связей в обществе, его консолидация, воспринималась как приоритетная политика государства. Что препятствует продолжению этого курса сегодня? Ответ на этот вопрос не понравится никому.

Этический контроль в целом не будет выглядеть так впечатляюще, как государственная информационная политика или фактически взращенная в обществе агрессия, ожидающая, пока ее спустят с поводка. «Зрелый человек, находящийся на подходе к вершине жизни, способен видеть дальше. Он различает скрытые очертания прошлого, нити повествования, ускользнувшие ранее от его взгляда, и видит собственную жизнь целиком. Кроме того, он замечает удачные совпадения — «точки пересечения множества сходящихся линий» [Парето, www..., с. 324]. В. Парето, рассматривая ротацию элит, которую он считал циклическим явлением, связанным с попеременно наступающей потребностью единения или иерархизации внутри государства, приходит к выводу, что подобное явление прослеживается с Античности: «Отчасти сходные с сегодняшними процессы, о которых нам рассказывает история, развиваются неравномерно и не монотонно, но всегда волнообразно, принимая то или иное направление, хотя это не мешает различить общий ход, заслоняемый временными колебаниями. Эти колебания порождаются самой природой людей, отношения которых с правительством зависят от факторов, делящихся на две группы: связанных с достижением согласия и связанных

с применением силы» [Парето, www..., с. 60]. Просматривается, что, в отличие от марксистского подхода, действующей силой трансформации Парето считает цикл политического возвышения и вырождения соответствующих элит (сегодня мы бы назвали такой процесс результатом, а причиной его перемены в общественных отношениях), а не социальные процессы солидаризации народных масс.

Парето также уделяет внимание и народной воле. Здесь, однако, он полагает, что демагогические средства парламентской плутократии всегда способны поставить народные массы на службу собственным политическим и экономическим целям. Причина этого в том, что граждане государства ограничены в возможности влиять на собственное экономическое благосостояние и тянутся за теми вождями, кто способен давать пустые, но очень соблазнительные обещания процветания. Парето — певец социологической экономики: «В наблюдении, что общество есть продукт совокупности капиталов, частных или коллективных, заключается большая доля истины, которая вытекает из того, что существуют некие границы, некие плотины, за которые социальная эволюция не в состоянии выплескиваться» [Парето, www..., с. 183].

Как мы уже заключили выше на примере социально-политической ситуации Англии XIX в.: «Рабочий класс формировался как сообщество с новым уровнем самосознания в силу освобождения от территориальной привязки по мере становления промышленности, управляемое энергией противопоставления себя устаревшей среде. Вызов «Прометея» обуславливается возможностью через прометеевский дух и выразить протестное движение рабочих, и найти свое место для элиты и власти». Это не может устроить ни власть существующую, ни элиту, которая только стремясь во власть и старается оседлать силу массы посредством популизма и декларации солидаризации народной воли. «Политикан стремится быть сторонником теории солидарности, следуя желанию получить деньги, власть, почет. При изучении данной теории это его стремление, свойственное почти всем политиканам независимо от того, отстаивают ли они черное или белое, будет просматриваться только мимолетно» [Парето, 2008, с. 138].

Если же рассматривать современное положение дел, то, как предвидел Карлейль, именно вожди промышленности сегодня часто становятся политическими вождями или их соправителями. Их политическая позиция никогда не будет на стороне демократии: «В словах, формулирующих знаменитый принцип Античности: «Одновременную власть многих нельзя считать правильной», – слышится голос наших капиталистов, протестующих против контроля, который политики хотят ввести в промышленности» [Парето, www..., с. 156]. Кроме анализа, критики и развенчания иллюзий, до которых общественности обычно нет никакого дела (по Псевдо-Ксенофону, «народ <...> хочет быть свободным и управлять») [Псевдо-Ксенофонт, www...], хотелось бы обосновать некоторые простейшие принципы политической системы, в отсутствие которых не достижимо демократическое общество. Во-первых, участие в политической деятельности не должно сулить никаких благ. Это должно не только контролироваться аналогом ревизионной комиссии для чиновников различного уровня, вплоть до сенаторов, но и в случае обнаружения фактов нарушения должно сопровождаться прописанными публичными формами автоматического наказания, начиная с обязательного пожизненного отлучения от политической сферы, конфискации приобретенных благ до уголовного преследования и публичного морального осуждения. Участие в политическом истеблишменте должно стать рандомно-выборной повинностью, не зависящей от принадлежности к элитам. Собственно, еще «пуританин» Макс Вебер указывал, что «... тот, кто

живет «для» политики, должен быть к тому же хозяйственно «обходим», то есть его доходы не должны зависеть от того, что свою рабочую силу и мышление он лично полностью или самым широким образом постоянно использует для получения своих доходов» [Вебер, 2020, с. 59].

Здесь возникает вопрос возможности контроля лобби, которое стало источником дохода депутатов и серьезного общественного неравенства, убийцей инициатив мелкого и среднего предпринимательства. Вот в этом вопросе скрывается отсутствие политического курса на развитие демократического народного государства. Развитие такого инструмента, как цифровая подпись, даст возможность решения повседневных политических вопросов потенциально всему гражданскому населению, что сделает бесполезным подкуп чиновников, депутатов и сколачивание тематических или политических фракций. Остальные векторы развития можно взять на отказ от налогового бремени для нищих, бедных и среднего класса; государственный «протекторат» над градообразующими, стратегическими и ресурсодобывающими производствами.

Во-вторых, следует отказаться от такой мертворожденной теоретической конструкции: политизация «как привнесение в процедурные аспекты политики содержательного контента. Политизация выполняет важнейшую общественную функцию — позволяет политике и политикам оставаться актуальными и адекватными обществу» [Данилов, www...]. Концепция обслуживания власти должна быть неприемлема для академической науки. Наука должна обслуживать государство, его граждан и истину. Именно в такой последовательности. Или, если заменить это понятиями, понятными титану Прометею, то это будет:

- «человечество»,
- «люди»,
- «прогресс».

Тогда, видимо, политизация — это привнесение в общество политического нарратива с целью выработки демократических решений (т.е. принятых народом). Вовлечение народа в политические процессы должно коррелировать со степенью индивидуальной ответственности за судьбу Родины. Рассмотрим такие исторические события, как переселения и завоевания. «В период переселений и завоеваний царская власть была еще необходима; но по миновании его миновала необходимость и в царской власти», — справедливо отмечал В.П. Бузескул [Бузескул, 2003].

Про царскую власть автору цитаты и нам становится известно из исторического опыта Древней Греции, но, как мы понимаем, более универсальный принцип должен гласить, что оперативные, иначе говоря, неотложные тактические задачи высокой сложности, требующие высокой скорости принятия решений и большой креативности, гораздо легче осуществляются при системе единоначалия.

В основном тексте мы только коснулись деталей преобразования власти, имеющей демократические основы, в тиранию или во власть авторитарную и диктатуру, поскольку, хотя эта проблема больше всего волновала авторов наших исследованных Прометеев, сами преобразования соответствовали исторически удаленным от них периодам. Достаточно органичные примеры такой узурпации в античности, в особенности классического и эллинистического периода V-I вв. до н. э. – н. э., не свидетельствуют о неизбежном наступлении репрессий. Со всей полнотой проблема узурпации власти встает только в Римской республике, но тогда мысль о прометеевском подходе к оценке власти или преобразованию властных отношений были в ходу лишь у самых обреченных сенаторов. Основная угроза государству постепенно перемещалась к внешней (варварские набеги). Вслед за набегами следовала

массовая миграция, как в сам Рим, так и в подконтрольные ему области. Типичной проблемой позднего Рима были организованные пришлыми варварами грабежи римских предместий. Их причина не в какой-то особенной природе этих варваров или слабости организации центральной власти. Это полностью социологическая проблема, основанная на столкновении формаций не граждан с жителями республики. Такая проблема, например, недавно также встала перед властями японских префектур, в которых размещены американские военные базы. Если вкратце определить проблему узурпации власти сегодня: те, кому была доверена власть как право на распоряжение ресурсами, не должны были бы рассматривать это право как основание превращения функции администрирования в функцию экономической регуляции отношений с гражданами государства, этического или юридического обоснования собственной исключительности и тому подобных заблуждений по праву носителей силы. К такому выводу мы приходим, рассмотрев исторический период жизни Афин, непосредственно предшествовавший появлению трагедии Эсхила. Однако данный факт можно признать только за этим уникальным периодом царства демократии, когда капля мнения одного политика тонет в океане людских голосов. Во всех прочих случаях простейшая административная функция приводит к парадоксу тотальной узурпации: «Парадокс власти проявляется в полную силу: уничтожаются именно те практики, которые позволили получить власть. Мы добиваемся власти и сохраняем ее благодаря эмпатии, но, получив власть, перестаем обращать внимание на других. Мы добиваемся власти и сохраняем ее благодаря щедрости, но затем уступаем жадности и стремлению удовлетворить личные потребности» [Келтнер, 2016, с. 97].

Заключение

Власть парадоксальна и предоставляет разнообразные социальные права, при этом отнимает у социальных институтов и индивидов, обеспечивающих их деятельность, реальную власть — доступ к управлению. Это непрерывный процесс. Иными словами, политическая власть все время борется с социальной властью и все время обеспечивает последнюю новыми свободами.

Библиография

1. Бузескул В.П. История афинской демократии / вступ. ст. Э. Д. Фролова; науч. ред. текста Э.Д. Фролова, М.М. Холода. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2003. – 480 с.
2. Бласко Ибаньес В. Избранные сочинения. В 3 т. Т. 2. – М., Л., 1959. – С. 309–585. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/BLASKO/mertwye.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 05.08.2024).
3. Боровой К. Страна на грани педикулеза // АиФ. № 43 (888). 1997.
4. Бостром Н. Искусственный интеллект. Этапы. Угрозы. Стратегии / пер. с англ. – М.: Манн, Иванов и Фербер, Эл. книга. 2016. – 492 с.
5. Булгаков С.Н. О социальном морализме (Т. Карлейль) / С.Н. Булгаков Два града. Исследование о природе общественных идеалов. – СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. – 589 с.
6. Вебер М. Политика как призвание и профессия / пер. с нем. и вступит. ст. А.Ф. Филиппова. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – 292 с.
7. Вейнер Э. Философский экспресс: Уроки жизни от великих мыслителей / пер. с англ. – М.: Альпина нон-фикшн, 2022. – 384 с.
8. Данилов М.В. Политизация в современном обществе как объект политических исследований [Электронный ресурс] / Доклад. Пятый Всероссийский конгресс политологов Москва, 20-22 ноября 2009 г. – Режим доступа: https://www.civisbook.ru/files/File/Danilov_RAPN.pdf (дата обращения: 01.09.2024).
9. Зубов А.Б. Демон и человек в религии Древней Греции (лекция 75) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://abzubov.com/new_course/lecture_075 (дата обращения: 20.08.2024).
10. Капчан Ч. Тонкий баланс для американской политики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://globalaffairs.ru/articles/izolyacionizm-vovlechyonnost/> (дата обращения: 23.08.2024).
11. Карлейль Т. Прошлое настоящее / пер. с англ. – М.: Книжный Клуб книговек, 2014. – 576 с.

12. Карлейль Т. Теперь и прежде / пер. с англ.; сост., подг. текста и примеч. Р.К. Медведевой. – М.: Республика, 1994. – 415 с.
13. Келтнер Д. Парадокс власти: Как обретают и теряют влияние / пер. с англ. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2016. – 190 с.
14. Кордонский С.Г. Сословная структура постсоветской России. – М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2008. – 216 с.
15. Лефевр А. Производство пространства. Лефевр А. Производство пространства. / пер. с фр. – М.: Strelka Press, 2000. – 334 с.
16. Мамедов А.К. Эгоизм как форма политического лидерства в современном мире. – М.: Теории и проблемы политических исследований. 2024. Т.13. № 9А. – С. 23-32.
17. Мамедов А.К., Горлач Д.Г., Горлач М.Е. Логос Демоса. Судьба Прометея: от Эсхила до Шелли: монография. – 2-изд., стер. – М.: МАКС Пресс, 2024. – 256 с.
18. Парето В. Компендиум по общей социологии / пер. с итал.; науч. ред., предисл. к рус. изд., указ. имен М.С. Ковалёвой; науч. консульт. Н.А. Макашёва. – 2-е изд. – М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2008. – 511с.
19. Парето В. Трансформация демократии / пер. с итал. – М.: Издательский дом «Территория будущего». – 288 с.
20. Псевдо-Ксенофонт. Афинская полития [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1342165208> (дата обращения: 05.08.2024).
21. Стеблин-Каменский М.И. Миф. – Л.: Наука, 1978. – 104 с.
22. Стивенс Дж. Что рассказывал Томас в пивной // Поэзия Ирландии / пер. с англ. – М.: Художественная литература, 1988. – 479 с.
23. Фергюсон Н. Империя: чем современный мир обязан Британии / пер. с англ. – М.: Астрель: CORPUS, 2013. – 560 с.

Poweras as symbol: sociocultural discourse

Agamali K. Mamedov

Doctor of Sociology, Professor,
Head of the Department of sociology of communication systems,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1 Leninskie gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: akmnauka@yandex.ru

Abstract

The article deals with topical issues of socio-cultural aspects of the phenomenon of power in historical retrospect. The aim is to examine the origins of those realities that have a significant impact on the life of modern peoples and states by government agencies. The author analyzes various parameters of control as one of the manifestations of power. The conclusion is the position on the paradoxical nature of power, which, on the one hand, provides a variety of social rights, and on the other hand, takes away from social institutions and individuals who ensure their activities, real power — access to management. In conclusion, it is shown that power is paradoxical and grants a variety of social rights, while taking away real power from social institutions and individuals who ensure their activities — access to governance. This is an ongoing process. In other words, political power is constantly fighting social power and constantly providing the latter with new freedoms.

For citation

Mamedov A.G. (2024) Vlast' kak simbol: cotsiokul'turnyi diskurs [Poweras as symbol: sociocultural discourse]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 55-68.

Keywords

Discourse, power, progress, socio-cultural parameters, historical background.

References

1. Buzeskul V.P. (2003). Istoriya afinskoy demokratii [History of Athenian democracy] / vstup. st. E.D. Frolova; nauch. red. teksta E.D. Frolova, M.M. Kholoda. – SPb.: ITs "Gumanitarnaya Akademiya", 480 s.
2. Blasko Ibañes V. (1959). Izbrannye sochinenia [Selected works]. V 3 t. T. 2. – M., L., 309–585. [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: http://lib.ru/INPROZ/BLASKO/mert_wye.txt_with-big-pictures.html (data obreshcheniya: 05.08.2024).
3. Borovoy K. (1997). Strana na grani pedikuleza [A country on the brink of pediculosis]. AIF, 43(888).
4. Bostrom N. (2016). Iskusstvennyy intellekt: Etapy, ugrozy, strategii [Artificial intelligence: Stages, threats, strategies] / per. s angl. – M.: Mann, Ivanov i Ferber, El. kniga, 492 s.
5. Bulgakov S.N. (1997). O sotsial'nom moralizme (T. Karleyl') [On social moralism (T. Carlyle)] / S.N. Bulgakov Dva grada [Two cities]. Issledovanie o prirode obshchestvennykh idealov. – SPb.: Izdatel'stvo RKhGI, 589 s.
6. Weber M. (2020). Politika kak prizvanie i professiya [Politics as a vocation and profession] / per. s nem. i vstupit. st. A.F. Filippova. – M.: RIPOL klassik, 292 s.
7. Veiner E. (2022). Filosofskiy ekspress: Uroki zhizni ot velikikh mysliteley [Philosophical express: Lessons of life from great thinkers] / per. s angl. – M.: Alpina non-fikshn, 384 s.
8. Danilov M.V. (2009). Politizatsiya v sovremennom obshchestve kak ob'ekt politicheskikh issledovaniy [Politization in modern society as an object of political research] [Elektronnyy resurs] / Doklad. Pyatyy Vserossiyskiy kongress politologov Moskva, 20-22 noyabrya 2009 g. – Rezhim dostupa: https://www.civisbook.ru/files/File/Danilov_RAPN.pdf (data obreshcheniya: 01.09.2024).
9. Zubov A.B. (n.d.). Demon i chelovek v religii Drevney Gretsii (lektiya 75) [Demon and man in the religion of Ancient Greece (lecture 75)] [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://abzubov.com/newcourse/lecture075> (data obreshcheniya: 20.08.2024).
10. Kapchan Ch. (n.d.). Tonkiy balans dlya amerikanskoy politiki [A fine balance for American politics] [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://globalaffairs.ru/articles/izolyacionizm-vovlechyonnost/> (data obreshcheniya: 23.08.2024).
11. Karleyl' T. (2014). Proshloe nastoyashchee [The past is present] / per. s angl. – M.: Knizhnyy Klub knigovek, 576 s.
12. Karleyl' T. (1994). Teper' i prezhe [Now and before] / per. s angl.; sost., podg. teksta i primech. R.K. Medvedevoy. – M.: Respublika, 415 s.
13. Keltner D. (2016). Paradox vlasti: Kak obretayut i terayut vliyanie [The power paradox: How influence is gained and lost] / per. s angl. – M.: KoLibri, Azbuka-Attikus, 190 s.
14. Kordonskiy S.G. (2008). Soslovnaya struktura postsovetskoy Rossii [Class structure of post-Soviet Russia]. – M.: Institut Fonda "Obshchestvennoe mnenie", 216 s.
15. Lefevr A. (2000). Proizvodstvo prostranstva [Production of space] / per. s fr. – M.: Strelka Press, 334 s.
16. Mamedov A.K. (2024). Egotizm kak forma politicheskogo liderstva v sovremennom mire [Egotism as a form of political leadership in the modern world]. – M.: Teorii i problemy politicheskikh issledovaniy, 13(9A), pp. 23-32.
17. Mamedov A.K., Gorchach D.G., Gorchach M.E. (2024). Logos Demosa: Sud'ba Prometeia: ot Eskhila do Shelly: monografiya [The logos of the demos: The fate of Prometheus: from Aeschylus to Shelley]. – 2-izd., ster.; M.: MAKs Press, 256 s.
18. Pareto V. (2008). Kompendium po obshchey sotsiologii [Compendium of general sociology] / per. s ital.; nauch. red., predisl. k russkoy izd., ukaz. imen M.S. Koval'voy; nauch. konsult N.A. Makashëva. – 2-e izd.; M.: Izdatel'stvo doma GU VShE, 511 s.
19. Pareto V. (n.d.). Transformatsiya demokratii [Transformation of democracy] / per. s ital.; M.: Izdatel'skiy dom "Territoriya budushchego", 288 s.
20. Psevdo-Ksenofont (n.d.). Afinskaya politiya [Athenian politics] [Elektronnyy resurs]. – Rezhim dostupa: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1342165208> (data obreshcheniya: 05.08.2024).
21. Steblin-Kamenskiy M.I. (1978). Mif [Myth]. – L.: Nauka, 104 s.
22. Stevens J. (1988). Chto rasskazyval Tomas v pivnoy [What Thomas told in the pub] // Poeziya Irlandii [Poetry of Ireland] / per. s angl. – M.: Khudozhestvennaya literatura, 479 s.
23. Ferguson N. (2013). Imperiya: chem sovremennyy mir obazhan Britanii [Empire: What the modern world owes to Britain] / per. s angl. – M.: Astrel': CORPUS, 560 s.

УДК 008**Камерно-вокальное творчество Н.П. Охотникова в записях****Го Хунчжи**

Аспирант,
Российский педагогический государственный университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48;
e-mail: 1006589025@qq.com

Аннотация

В настоящей статье представлено комплексное исследование камерно-вокального творчества Н.П. Охотникова, одного из значительных композиторов XX века, чьи работы оказывают заметное влияние на развитие российской вокальной школы. Анализируется его музыкальное наследие в контексте культурно-исторических условий эпохи, с особым вниманием к художественным и техническим аспектам его записей, которые занимают особое место в арсенале исполнителей камерной музыки. Статья раскрывает ключевые жанровые и стилистические особенности вокальных циклов и отдельных романсов Охотникова, исследует использование текстовых источников и их интерпретацию через призму музыкального исполнения. Особое внимание уделяется взаимодействию между композитором и поэтическими произведениями, что проявляется в тесном симбиозе музыкального и вербального материала. В работе применены методы музыкально-аналитического анализа, которые позволили выявить характерные черты исполнения, присущие различным временам создания записей. В статье приводятся редкие архивные материалы и ранее не публиковавшиеся сведения о сотрудничестве композитора с известными вокалистами и звукорежиссерами, что позволяет расширить понимание процессов формирования его стилей. Данное исследование адресовано музыковедам, исполнителям и всем интересующимся отечественной камерной музыкой, предлагая новые возможности для интерпретации и исполнения произведений Н.П. Охотникова.

Для цитирования в научных исследованиях

Го Хунчжи. Камерно-вокальное творчество Н.П. Охотникова в записях // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 69-77.

Ключевые слова

Камерно-вокальное творчество, Н.П. Охотников, записи, музыка, вокал, композитор, анализ, интерпретация, наследие, исполнение.

Введение

Камерно-вокальное творчество является значимой частью музыкального наследия, представляя собой уникальное сочетание исполнительского мастерства и композиторской индивидуальности. Одним из ярких представителей этого жанра в отечественной музыке является Николай Павлович Охотников — талантливый исполнитель, чья деятельность оставила заметный след в истории камерно-вокального искусства [Охотников, www...; Петрова, 1985; Прощание с Николаем Охотниковым, 2017]. В данной статье рассматривается камерно-вокальное творчество Н.П. Охотникова через призму существующих записей, которые позволяют воссоздать и проанализировать его художественное наследие.

Целью настоящего исследования является всесторонний анализ камерно-вокального творчества Н.П. Охотникова, запечатленного в аудиовизуальных записях. Исследование ставит перед собой задачу выявления характерных черт композиторского стиля Охотникова, а также его влияния на развитие камерного вокального жанра. Особое внимание уделяется интерпретации и исполнительской передаче произведений, что позволяет более полно представить музыкальную палитру композитора.

Научная новизна исследования заключается в комплексном подходе к изучению камерно-вокального творчества Н.П. Охотникова, который до настоящего момента в научной литературе был представлен фрагментарно. Работа опирается на анализ записей, включающих как студийные, так и концертные исполнения, что позволяет выявить не только устойчивые черты стиля композитора, но и вариативность его интерпретации в различных исполнительских контекстах.

Материалы и методы исследования

В качестве основных материалов для исследования использованы аудиовизуальные записи произведений в исполнении Н.П. Охотникова. В процессе изучения использованы методы музыкального анализа, включающие структурный и стилистический анализ, а также методы исторической и сравнительной музыковедческой практики. Особое внимание уделено аналитическому подходу к интерпретации вокальных партий, что позволяет раскрыть особенности интонационного и драматургического замысла композитора. Использование междисциплинарных методов также позволило интегрировать результаты анализа в более широкий культурный и исторический контекст, что способствует более глубокому пониманию изучаемого материала.

Результаты и обсуждения

Вокальное творчество оперного певца-баса Николая Петровича Охотникова тесно связано с Санкт-Петербургом, где он учился, работал и преподавал. Ведущий солист Мариинского и Малого оперного театров, Филармонии им. Д.Д. Шостаковича, Народный артист СССР, профессор консерватории и т.д. — Охотников обладал выразительным сильным от природы голосом и являлся одним из лучших представителей русского оперной школы, внесшим значительный вклад в ее развитие.

Как известно, песенная традиция выступает основой национального музыкального искусства любой страны [Бурматов, 2019, с. 163]. Такому творческому подходу всегда

неуклонно следовал Н.П. Охотников в своем многогранном вокальном творчестве.

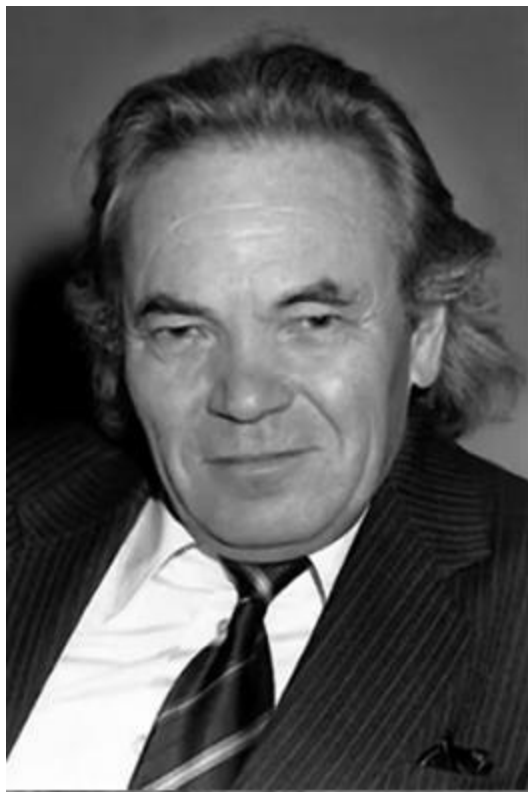


Рисунок 1 - Николай Петрович Охотников (1937-2017)

Охотников широко известен как оперный певец, у которого за многолетнюю работу в театрах сложился обширный репертуар: Сусанин, Борис Годунов и Пимен, Гремин, Кончак, Кочубей, Досифей, Генрих Птицелов, Титурель, Дон Базилио, Мефистофель, Филипп II, Король Рене, Старый князь Николай Болконский и Кутузов, Варяжский гость, Князь Юрий Всеволодович, Светозар, Старый цыган и др. Помимо работы в театре, Николай Петрович много пел в концертных залах, филармониях, домах-музеях с разнообразным камерно-вокальным репертуаром, в который входили песни и романсы как отечественных, так и зарубежных композиторов. В рамках камерно-вокальной лирики у Охотникова было сделано несколько аудио- и видеопроектов (запись концертов и пластинок), благодаря которым мы имеем возможность сегодня слышать его голос.

Одним из таких проектов стал диск «Николай Римский-Корсаков – Романсы» (1998), записанный в зале лютеранской церкви Св. Екатерины Санкт-Петербурга (1995-1996 гг.). В исполнении Н. Охотникова и фортепианном сопровождении его постоянного аккомпаниатора Юрия Серова записаны романсы:

«На холмах Грузии» – Н.А. Римский Корсаков / А.С. Пушкин

«Ненастный день потух» – Н.А. Римский Корсаков / А.С. Пушкин

«Октава» – Н.А. Римский Корсаков / А.Н. Майков

Другой диск включал записи романсов и песен разных лет (1974-1995): «Классические Русские Романсы» (1998). Здесь можно услышат голос молодого Охотникова, который

отличался сильным, полнозвучным и ровным во всех регистрах голосом мягкого тембра и широкого диапазона [7, с. 59-62]. Для певческого стиля Охотникова характерным были: необычайная певучесть, прозрачное звучание, гибкость и широкая вокальная кантилена, свободное преодоление тесситурных трудностей, владение музыкальным речитативом и большим спектром эмоционального диапазона:

«Старый капрал» – А.С. Даргомыжский / П. Беранже (пер. В. Курочкина)

«Блоха» песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха – М.П. Мусоргский / из «Фауста» И.В. Гете (пер. А.Н. Струговщикова)

«Песня темного леса» – А.П. Бородин

«На холмах Грузии» – Н.А. Римский Корсаков / А.С. Пушкин

«Октава» – Н.А. Римский Корсаков / А.Н. Майков

Записи камерной вокальной музыки в исполнении Охотникова демонстрируют оригинальный подход большого мастера к интерпретации музыки данного жанра. Впечатляют созданные им характерные портреты: старый капрал, Мефистофель и др. Все музыкальные зарисовки сделаны одним мастером, но как по-разному звучит голос певца.

В 1995 г. вышел в свет диск *«Романсы Петербургских Композиторов»*, где в исполнении Охотникова в сопровождении Юрия Серова прозвучали лирико-драматические романсы – повествования. Это картины из жизни людей разных социальных сословий, с разными судьбами и мечтами.

«Сомнение» – М.И. Глинка / Н.В. Кукольник

«Старый капрал» – А.С. Даргомыжский / П. Беранже (пер. В. Курочкина)

«Ночной зефир струит эфир» – А.С. Даргомыжский / А.С. Пушкин

«Узник» – А.Г. Рубинштейн / А.С. Пушкин

«Баллада» – А.Г. Рубинштейн / И.С. Тургенев

«Клубится волною» – А.Г. Рубинштейн

«Песня тёмного леса» – А.П. Бородин

«Для берегов отчизны дальней» – А.П. Бородин

«Гонец» – Н.А. Римский Корсаков / Г. Гейне (пер. М. Михайлова)

«На холмах Грузии» – Н.А. Римский Корсаков / А.С. Пушкин

«Октава» – Н.А. Римский Корсаков / А.Н. Майков

«Анчар дерево смерти» – Н.А. Римский Корсаков / А.С. Пушкин

«Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» – М.П. Мусоргский / из «Фауста» И.В. Гете (пер. А.Н. Струговщикова)

Герои песен и романсов в исполнении Охотникова представлены ярко характерными; певец обладал хорошей дикцией, благодаря которой поэтическое слово отчетливо и живо доносилось до слушателя. Камерно-вокальный стиль певца формировался под воздействием оперных выступлений, что предопределило его масштабность, размах и глубину раскрытия внутреннего мира человека. Охотников проявил себя как мастер психологических перевоплощений, что требовало незаурядного актерского дарования.

Охотников справился с этой сложнейшей задачей благодаря следованию традициям российской певческой школы, в недрах которой сформировались такие выдающиеся басы как

Ф.И. Шаляпин, И.И. Плешаков, М.Д. Михайлов, И.И. Петров, Б.Р. Гмыря, Е.Е. Нестеренко и др. Вокальное искусство певца изначально было направлено на пропаганду творчества русских композиторов: Мусоргского, Римского-Корсакова, Даргомыжского, Глинки, Бородина, Рубинштейна и т.д., способствуя подъему интереса к своеобразию русского вокального искусства.

Охотников внес бесценный вклад в сферу исполнительского прочтения русского романса. Который оформился в России как самостоятельный музыкальный жанр лишь в конце XVIII века [Соболева, 1985, 9]. И стал своего рода визитной карточкой камерно-вокального искусства России [Бурматов, 2020, 9; Гаспаров, 1987, 334].

Многие записи романсов и песен в исполнении Охотникова воспринимаются в наши дни как эталонные. В Санкт-Петербурге в рамках сохранности русской певческой школы Филармоническое общество и творческое объединение «*Notabene!*» в лице Президента Фонда поддержки и развития музыкального и театрального искусства «Классика без границ» учредили Международный конкурс оперных певцов имени Н.П. Охотникова для мужских голосов, проведение которое рассчитано каждые три года. Конкурс имел немалый общественный резонанс и уже дважды успешно прошел в Малом зале Филармонии им. Д.Д. Шостаковича (2019, 2022).

Стилистика исполнительского мастерства Охотникова в области камерно-вокальной лирики отличается глубоким проникновенным исполнением, детальной проработанностью музыкального образа, доскональной передачей нотного текста во всех деталях. Так, он исключительно искренне и одновременно сдержанно, строго исполняет не терпящий душевной фальши и надуманности романс Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844-1908) «Октава» ор. 45 № 3 (1898, посв. Л.И. Шестаковой – сестре М.И. Глинки).

Гармонии стиха божественные тайны
 Не думай разгадать по книгам мудрецов:
 У берега сонных вод, один бродя, случайно,
 Прислушайся душой к шептанью тростников,
 Дубравы говору; их звук необычайный
 Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов
 Невольно с уст твоих размерные октавы
 Польются, звучные, как музыка дубравы.

The image shows a musical score for the song 'Octave' (Октава) by Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov. The score is in G major, 3/8 time, and marked 'Largo' with a tempo of quarter note = 52. The vocal line is marked 'dolce' and 'pp'. The piano accompaniment is marked 'pp'. The lyrics are: 'Гар.мо.ни.и сти.ха не.'

Рисунок 2 - Романс Николая Андреевича Римского-Корсакова

Романс открывается углубленными мерными аккордами, создавая торжественную арку, на фоне которой гармонично разворачивается спокойная, выразительная и нежная мелодия, своего рода – лирическая ода.

Совершенно иной образ представлен в балладе Антона Григорьевича Рубинштейна (1829-1894) «Перед Воеводой» ор. 104 № 6 (посв. Федору Игнатьевичу Стравинскому – певцу, отцу И.Ф. Стравинского). Сочинение это считается самым «разбойничьим» романсом в русской музыке. Герой баллады – убийца и насильник, однако подобно Стеньке Разину, он не вызывает безоговорочного осуждения. Рубинштейн рисует образ волевого, мужественного и гордого человека, который не страшится даже смерти в стремлении отстаивать свое право на свободную жизнь.

Баллада Рубинштейна – это новое слово в русской романсовой лирике. Для убедительного его преподнесения требуется не только сильный певческий голос и мастерское владение вокальной техникой. Решающим фактором становится повышенное внимание певца к поэтическому слову и выстраивание тембровой палитры в соответствии с образным содержанием текста.

«Баллада» на слова известного русского поэта и прозаика Ивана Сергеевича Тургенева (1818-1883) – «Перед воеводой молча он стоит» (1841), сочетает в себе разные типы мелодизма в полном соответствии с развитием сюжета. Посвящённая Ф.И. Стравинскому, она по накалу эмоций, по ярко концертной подаче материала, «удобству» вокального интонирования и свободе метrorитмики далеко выходит за пределы камерности. Подобного рода романсы вслед за сочинениями Верстовского («Чёрная шаль»), Варламова («Оседлаю коня»), Глинки («Стой, мой верный, бурный конь»), Даргомыжского «Паладин»)» [Тургенев, 1841, с. 137-138] и др. прокладывали дорогу русскому «вокальному театру».

Перед воеводой молча он стоит;
 Голову потупил, сумрачно глядит.
 С плеч могучих сняли бархатный кафган;
 Кровь струится тихо из широких ран.
 Скован по ногам он, скован по рукам,
 Знать, ему не рыскать ночью по лесам!
 Думает он думу, дышит тяжело:
 Плохо! видно, время доброе прошло ... [Степанидина, 2016, 308-309].

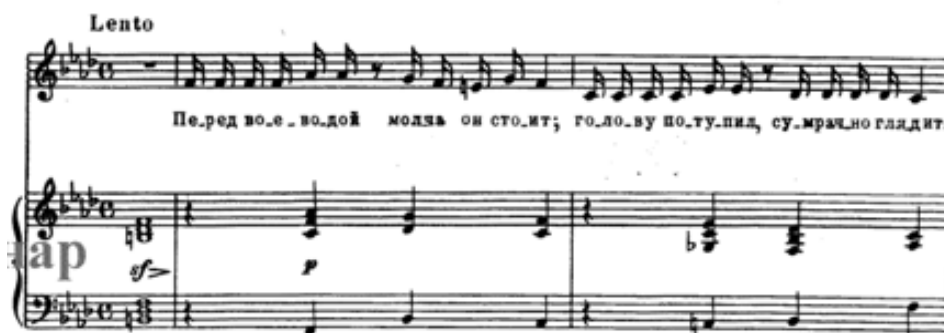


Рисунок 3 - «Баллада» на слова известного русского поэта и прозаика Ивана Сергеевича Тургенева

Тенденция эта отчетливо прослеживается в исполнительских трактовках Н.П. Охотникова, аудио и видеозаписи которого демонстрирует мощный благородный талант оперного певца-баса, истинного продолжателя русской певческой школы. Лирическая природа русского романса с присущей ей широкой кантиленой, бесконечным мелодизмом и большим эмоционально-чувственным диапазоном, мастерски и в высшей степени оригинально представлена в исполнительском творчестве замечательного российского мастера, навсегда оставшегося в памяти благодарных слушателей.

Заключение

Заключение научной статьи о камерно-вокальном творчестве Н.П. Охотникова в записях подводит итог проделанному исследованию и акцентирует внимание на значимости и уникальности его вклада в российское музыкальное наследие. В ходе исследования было установлено, что певец обладает уникальной способностью сочетать традиции классического вокального искусства с новаторскими элементами, что обогащает музыкальную палитру и создает уникальный звуковой ландшафт.

Анализ существующих записей выявил мастерство Охотникова в передаче эмоциональной глубины с помощью голосовых нюансов и характерных приемов. Его интерпретации произведений отличаются точностью, искренностью и глубоким пониманием композиторских замыслов. Это подчеркивает высокий уровень профессионализма и творческую индивидуальность исполнителя. Вклад исполнителя в развитие камерно-вокального жанра значителен, так как он смог не только донести до современников богатство классического репертуара, но и вдохнуть в него новую жизнь через оригинальные интерпретации.

Записи Н.П. Охотникова играют важную роль в сохранении и популяризации камерно-вокального искусства. Они служат важным культурным и образовательным ресурсом, способствующим изучению особенностей русского вокального исполнительства. Опубликованные записи позволяют исследователям глубже проникнуть в стиль и технику исполнения, внося тем самым вклад в дальнейшее изучение и развитие теории вокального искусства.

Итак, камерно-вокальное творчество Н.П. Охотникова в записях представляет собой не только значимое художественное явление, но и ценное исследовательское поле для современных музыковедов. Это наследие продолжает вдохновлять и формировать новые поколения вокалистов, служа живым напоминанием о неразрывной связи между традицией и новаторством в искусстве.

Библиография

1. Бурматов М.А. Истоки песенного творчества в России // Художественные традиции Сибири: материалы II Международной научной конференции, 14–15 ноября 2019 г. / Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; ред.: Н.В. Перепич, М.В. Саблина. – Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2019. – С. 163-165.
2. Бурматов М.А. Тенденции развития российского песенного творчества в XIX в.: искусствоведческий ракурс // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8. № 1. – С. 5-11.
3. Гаспаров М.Л. Романсы испанские // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 334.
4. Николай Охотников. 1937-2017 [Электронный ресурс] // Сайт Санкт-Петербургской филармонии им. Д.Д. Шостаковича / <https://100philharmonia.spb.ru/persons/32920/> (дата обращения: 12.07.2024).
5. Петрова И.П. Николай Охотников: очерк творчества / Министерство культуры РСФСР, Гос. акад. театр оперы и

- балета им. С.М. Кирова. – Л.: Музыка, 1985. – 20 с.: ил.
6. Прощание с Николаем Охотниковым [Электронный ресурс]. 2017. 16 октября. // Сайт Мариинского театр <https://www.mariinsky.ru/news/1/2017/10/16> (дата обращения: 12.07.2024).
 7. Середа Е.В. «Ах, интонация!» (материалы по теме «Междометие. Повторение» в 8 кл.) // Русская словесность. 2006. № 6. – С. 59-62.
 8. Середа Е.В. Нерешенные проблемы изучения междометий // Русский язык. 2003. № 11. – С. 4.
 9. Соболева Г.Г. Русский советский романс. – М.: Знание, 1985. – 112 с.
 10. Степанидина О.Д. Русская камерно-вокальная культура XIX века. Трансформация жанра романса и проблемы исполнительства. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2016. – 279 с.
 11. Тургенев И.С. «Перед воеводой молча он стоит» // Журнал «Отечественные записки», 1841. Т. XIX, отд. III. С. 308-309 (с подписью «Т. Л.»).
 12. Белова Д.Н. К вопросу о коммуникации и нравственной культуре // Вестник МГИМО-Университета. 2012. № 4 (25). С. 204 – 209.
 13. Портнова Т.В. Памятники ЮНЕСКО в системе изучения курса «История искусства». Москва. 2024. 98 с.
 14. Портнова Т.В. Русское искусство XVIII века. Учебно-методическое пособие / по курсу: Часть 1. Русское искусство Нового времени. Москва. 2024. 48 с.

Chamber-vocal creativity of N.P. Okhotnikov in recordings

Go Hongzhi

Postgraduate Student,
Herzen Russian State Pedagogical University,
191186, 48 Reki Moiki emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 1006589025@qq.com

Abstract

This article presents a comprehensive study of the chamber vocal creativity of N.P. Okhotnikov, one of the significant composers of the 20th century, whose works have a significant impact on the development of the Russian vocal school. His musical legacy is analyzed in the context of the cultural and historical conditions of the era, with special attention to the artistic and technical aspects of his recordings, which occupy a special place in the arsenal of chamber music performers. The article reveals the key genre and stylistic features of Okhotnikov's vocal cycles and individual romances, explores the use of text sources and their interpretation through the prism of musical performance. Special attention is paid to the interaction between the composer and poetic works, which manifests itself in a close symbiosis of musical and verbal material. The work uses methods of musical analytical analysis, which allowed us to identify the characteristic features of performance inherent in various times of recording creation. The article contains rare archival materials and previously unpublished information about the composer's collaboration with famous vocalists and sound engineers, which allows us to expand understanding of the processes of formation of his styles. This research is addressed to musicologists, performers and anyone interested in Russian chamber music, offering new opportunities for interpretation and performance of N.P. Okhotnikov's works.

For citation

Go Hongzhi (2024) Kamerno-vokal'noe tvorchestvo N.P. Okhotnikova v zapisyakh [Chamber-vocal creativity of N.P. Okhotnikov in recordings]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 69-77.

Keywords

Chamber vocal creativity, N.P. Okhotnikov, recordings, music, vocals, composer, analysis, interpretation, legacy, performance.

References

1. Burmatov M.A. (2019) Istoki pesennogo tvorchestva v Rossii [Origins of song creativity in Russia]. In N.V. Perepich M.V. Sablin (Eds.), *Khudozhestvennye traditsii Sibiri: materialy II Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*, 14–15 noyabrya 2019 g. [Artistic traditions of Siberia: materials of the II International Scientific Conference, November 14–15, 2019] (pp. 163-165). Krasnoyarsk: SGI imeni D. Khorostovskogo.
2. Burmatov M.A. (2020) Tendentsii razvitiya rossiiskogo pesennogo tvorchestva v XIX v.: iskusstovedcheskii rakurs [Trends in the development of Russian song creativity in the 19th century: an art history perspective]. *Vestnik muzykal'noi nauki* [Bulletin of Music Science], 8(1), pp. 5-11.
3. Gaspakov M.L. (1987) Romansy ispanskii [Spanish romances]. In *Literaturnyi entsiklopediicheskii slovar'* [Literary Encyclopedic Dictionary] (p. 334). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
4. Okhotnikov N. (1937-2017) [Electronic resource]. (n.d.). Retrieved July 12, 2024, from <https://100philharmonia.spb.ru/persons/32920>
5. Petrova I.P. (1985) Nikolai Okhotnikov: ocherk tvorchestva [Nikolai Okhotnikov: a study of his work]. Leningrad: Muzyka.
6. Proshchanie s Nikolaiem Okhotnikovym [Electronic resource]. (2017, October 16). Retrieved July 12, 2024, from <https://www.mariinsky.ru/news/1/2017/10/16>
7. Sereda E.V. (2006) “Ak, intonatsiya!” (materialy po teme “Mezhdometie. Povtorenie” v 8 kl.) [“Ah, intonation!” (materials on the topic “Interjection. Repetition” in grade 8)]. *Russkaia slovesnost'* [Russian Literature], (6), pp. 59-62.
8. Sereda E.V. (2003) Nereshennye problemy izucheniya mezhdometii [Unresolved problems of studying interjections]. *Russkii iazyk* [Russian Language], (11), pp. 4.
9. Soboleva G.G. (1985) *Russkii sovetskii romans* [Russian Soviet romance]. Moscow: Znanie.
10. Stepanidina O.D. (2016) *Russkaia kamerno-vokal'naia kul'tura XIX veka: transformatsiya zhanra romansa i problemy ispolnitel'stva* [Russian chamber-vocal culture of the 19th century: transformation of the romance genre and performance issues]. Saratov: Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov.
11. Turgenev I.S. (1841) “Pered vovodoi molcha on stoit” [“Before the voivode he stands silently”]. *Otechestvennye zapiski* [Fatherland Notes], 19(3), pp. 308-309.
12. Belova D.N. (2012) K voprosu o kommunikatsii i nravstvennoi kul'ture [On the issue of communication and moral culture]. *Vestnik MGIMO-Universiteta* [Bulletin of MGIMO University], (4), pp. 204-209.
13. Portnova T.V. (2024) Pamyatniki YUNESKO v sisteme izucheniya kursa “Istoriya iskusstva” [UNESCO monuments in the system of studying the course “History of Art”]. Moscow.
14. Portnova T.V. (2024) *Russkoe iskusstvo XVIII veka: uchebno-metodicheskoe posobie* [Russian art of the 18th century: a teaching aid] / po kursu: Chast' 1. *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni* [Part 1. Russian art of modern times]. Moscow.

УДК 008**Традиционный китайский костюм: конструктивные формы и основные типы****Энькэлай**

Аспирант,
Высшая школа культурной политики и управления в гуманитарной сфере
Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова,
119234, Российская Федерация, Москва, просп. Ломоносовский, 27;
e-mail: attacca0927@gmail.com

Аннотация

В статье обозначены основные черты традиционного китайского костюма. Делается акцент на конструктивных формах и основных типах китайской традиционной одежды. Автор отмечает, что такого рода одежда является безусловным воплощением многовековой китайской философии. При этом указывается на трансформацию традиционных подходов к костюму в Китае, исходя из социальных и культурных изменений в обществе. Говорится о безусловном символизме, который присутствует в китайской традиционной одежде. Делается вывод о том, что китайская традиционная одежда остается и на сегодняшний день важным элементом культурного наследия государства. Утверждается мысль о том, что имеющийся богатый культурный опыт в данной общественной сфере должен активно задействоваться при создании современных инновационных проектов в индустрии моды.

Для цитирования в научных исследованиях

Энькэлай. Традиционный китайский костюм: конструктивные формы и основные типы // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 78-86.

Ключевые слова

Традиционный китайский костюм, китайские традиции, китайская культура, китайская культура одежды, традиционная китайская одежда, конструктивные формы, основные типы.

Введение

В исторической парадигме Китая традиционная одежда является не только частью человеческого бытия, но и свидетелем культурных и социальных трансформаций. Изучение происхождения, эволюции, основных типов и классификаций одежды имеет важное значение для правильного осмысления культурного кода великой страны. Благодаря тому, что традиционный костюм в Китае имеет долгую историю и несет в себе богатый исторический и культурный смысл, сам процесс трансформации форм одежды и видоизменение модных тенденций отражает процесс становления китайской нации, демонстрируя изменения и эволюцию в политике, экономике, культуре и других аспектах китайского общества.

Благодаря своему уникальному стилю, богатству и разнообразию форм китайские традиционные наряды стали одним из важных символов культуры Китая, уникальные образцы которых передаются из поколения в поколение [Присяжная, 2015, 101].

Нужно отметить, что при пошиве традиционной китайской одежды основное внимание всегда уделялось плавности линий, балансу изгибов; тем самым с помощью различных конструктивных особенностей подчеркивается силуэт человека. Прямые же и свободные модели одежды создают максимальный комфорт и естественность при ношении. Мужская традиционная одежда часто свободная и удобная, с акцентом на статусность. Женская одежда, включая ханьфу, чонсам и т.д., чаще ориентирована на приталенный и полуприлегающий силуэт, подчеркивающий элегантность и женственность [Малявин, 2000, 13]. Все они имеют свои особенности, отражающие культурные обычаи и образ жизни разных регионов и этнических групп. Отметим, что халат, как разновидность домашней одежды, возник в древнем Китае. После развития и смены различных династий он стал одним из ярких представителей традиционной китайской мужской одежды, неся в себе долгую историю и глубокое культурное наследие, занимая важное место в китайских культурных традициях и обычаях.

Многие исследователи отмечают, что традиционная одежда Китая очень значима в культуре, истории, социальной среде и других аспектах повседневной жизни китайского народа. Благодаря глубокому пониманию культурного подтекста и ценностей, лежащих в основе традиционной одежды, общество может повысить общий уровень культурного доверия, а также проникнуться в основы культурных обычаев прошлого. Изучая традиционные костюмы, мы можем узнать об условиях жизни людей, их социальных взглядах и культурном духе в разные эпохи, а также лучше понять и уловить контекст исторического развития [Головина, 2024, 9].

Основная часть

Китайская традиционная одежда воплощает в себе ценности и моральные принципы китайской нации, такие как уважение, этикет, гармония и т.д. Культурные коннотации и ценностные ориентиры, содержащиеся в традиционной одежде, оказывают существенное влияние на формирование поведения общества, эстетического вкуса и моральных представлений людей, а также помогают наследовать и продвигать многовековые традиции китайской нации. Так, говоря о китайской самобытности, Х.С. Шагбанова указывает на уникальное сочетание политических и культурных основ, которые сложились на традициях конфуцианства [Шагбанова, 2024, 70]. Использование традиционных костюмов может не только продемонстрировать обществу национальную гордость, но также повысить сплоченность и самобытность людей, а также способствовать общей социальной гармонии и

стабильности. Каждый элемент традиционной одежды – это кристаллизация мудрости и духа китайской нации, это «мостик», соединяющий прошлое и будущее [Хайжуй Ли, Линъюй Фэн, Вэйминь Ши, 2007, 11-12].

Примером традиционной китайской женской одежды является юбка мамяньцюнь, ее особенность заключается в том, что верхняя и нижняя юбка объединены, а талия затянута, что подчеркивает утонченность женской фигуры, придавая классический шарм всему образу. Дизайн нижней юбки обычно простой и элегантный, а по краю, как правило, выполнены декоративные узоры, отражающие изысканность и элегантность традиционной китайской одежды. Мамяньцюнь подходит для различных официальных случаев и фестивальных торжеств и является важной частью традиционного китайского наряда.

Мяньфу считается одеждой высшего сословия, которую носят на церемониях, а образ в основном дополняется короной (гуань), шелковым поясом, сабо и другими необходимыми элементами. Во время самых торжественных церемоний мяньфу носят с узором из девяти чжан. Под верхней одеждой надета белая рубашка. У императора традиционно были надеты красные наколенники, у принцев – желтые и красные, императоры династии Чжоу носили красные туфли во время торжественных церемоний.

Сюаньдуань – так называется повседневная форма императора и придворная форма принцев и их министров. Нужно отметить, что в Древние времена верхняя и нижняя одежда не были соединены друг с другом, но Сюаньдуань была соединена сверху вниз, разрезалась отдельно, но сшивалась сверху и снизу, это называлось «глубокие одежды». Гуэй-и называлось платье королевы, в котором она участвовала в церемониальных шествиях, оно было щедро украшено лентами и треугольными узорами по подолу.

Интересен тот факт, что одежда династии Шан, независимо от того, была ли она высокого или низкого статуса, мужская или женская, имела разделение на верхнюю и нижнюю части, низ одежды в основном был спроектирован для удобства ношения, с целью облегчить движения, длиной, как правило, до колен. Древние китайские особенности костюма для знати, заключающиеся в ношении верха и нижней юбки с фартуком, свисающим спереди, сформировались во времена династии Шан.

Хотя основные формы одежды династии Шан схожи, на самом деле одежда того временного периода имела очень строгую иерархию: статусность подчеркивалась шириной рукава, длиной юбки, оттенками цветов, узорами и различными аксессуарами. Согласно исследованиям, одежда высокопоставленных сановников династии Шан обычно состояла из короткого пальто длиной до бедер, с поперечным воротником, повернутым вправо, рукавами до запястья, с узкими манжетами. Знатные женщины носили пальто длиной до щиколотки со скрещенными воротниками, длинными рукавами и широкими поясами на талии.

Помимо формы, строгая иерархия одежды династии Шан отражается и в использовании цвета. В одежде знати верх в основном изготавливался из чистых цветов, таких как синий, красный и желтый, а нижние юбки – в основном из второстепенных, таких как коричневый, охра, зеленый и других цветов; появление таких иерархических различий в одежде было тесно связано с развитием экономики и технологическим прогрессом того времени. Именно благодаря тому, что экономика в тот момент находилась в постоянном развитии, у государства появилась возможность обеспечить общество большим количеством швейных изделий, тогда же были установлены соответствующие правила в отношении одежды, цветов фона и узоров, которые носили императоры и чиновники, как символов отличия и статуса.

Однако в то же время пришло понимание того, что практические функции традиционной

китайской одежды должны иметь определенные различия в зависимости от того, кто ее носит и по какому поводу. При этом предмет одежды может выполнять не только одну функцию, но и комплекс из нескольких функций, например доспехи, способные не только блокировать ветер и дождь, но и защищать от огнестрельного оружия и стрел. Поэтому в процессе проектирования традиционной китайской одежды китайские мастера уделяли большое внимание защитным функциям одежды, например доспехам и шлемам для защиты от оружия, муфтам для защиты от сильного холода, плащам от ветра и дождя.

Отметим, что существовало три типа халатов: Мань, Куань-инь и Рей. Первый тип относится к придворной одежде, с воротником, сзади вогнутым, а спереди представляющим из себя треугольный поперечный воротник. Нижние части рукавов халата вытянуты по диагонали наружу, при этом самая широкая часть рукавов находится у подмышек и небольших манжет. Этот тип меньше по размеру и более практичен. Для второго типа характерны прямые короткие рукава, широкие манжеты, воротник сзади прямой, передний воротник поперечный (треугольный). У третьего типа длинные рукава, нижняя часть которых дугообразная, край свободный; данный стиль декорировался украшениями в виде вышитых иероглифов и растительных мотивов [Мелехова, Чудинова, 2019, 95-97].

Среди предметов одежды, раскопанных в гробницах Чу периода Сражающихся царств в Машане, провинция Хубэй, встречаются два метода кроя халатов: прямой и косой. Халат Шэньи разделен на две части: верхнюю и нижнюю. Верхняя одежда полностью разрезана на 8 частей. Край воротника выполнен с помощью гобеленовой вышивки. Нижняя юбка разрезана на 5 частей, передние две части для большой и маленькой планок. Нижний край шлейфа обрезаются прямо и пришивается отдельно. Шелковые росписи фигур и деревянные статуэтки, раскопанные в гробницах Чу в период Сражающихся царств в Чанше, также включают халат с изогнутым шлейфом, идущим от правой стороны юбки к спине треугольной формы [Тимошенкова, Ноздрачева, 2024, 450].

Костюмы династии Цинь в основном повторяли формы периода Сражающихся царств, а стили были относительно простыми. В 221 г. до н.э. Цинь Шихуан основал первое централизованное государство в истории Китая. Он последовательно установил различные системы, включая систему письма, денежных единиц и классификации одежды. Цинь Шихуан пропагандировал в одежде в основном черный цвет, он минимизировал количество нарядов, оставив лишь церемониальные, торжественные и повседневные. Император старался уйти от излишних украшений и сложного кроя к практичности и простоте в одежде. Подтверждением являются знаменитые терракотовые статуи из Шэньси. В период Весны и Осени, а также в период Сражающихся царств романтизм и реализм постепенно стали основным направлением декоративных стилей.

Что касается мужской одежды, Цинь Шихуан определил, что верх и низ повседневного платья должны быть в основном черного цвета, а для женской одежды он предпочитал красивую и яркую одежду, цвет одежды его наложниц в основном соответствовал его личным предпочтениям, обходя в этом случае этикетные традиции.

В отличие от других династий, изюминкой одежды династии Цинь в то время была военная форма. Это можно увидеть, как было сказано ранее, по терракотовым воинам и лошадям Цинь Шихуана. После того, как Цинь Шихуан завершил великое дело объединения Китая, чтобы продемонстрировать свои военные подвиги, он начал планировать создание масштабного захоронения терракотовых воинов и лошадей. Керамические фигуры потрясают своим масштабом и уникальным исполнением лиц и элементов одежды, их рубашки как будто сшиты

из ткани, кожи, металла и т.д., а вся обувь сшита на тканевой подошве с тонкой строчкой [Павлюк, Громова, 2021, 110-111].

Важно отметить, что после расцвета современной археологии такие важные темы, как изучение истоков китайской цивилизации, происхождения сельского хозяйства и обменов между Китаем и Западом, стали объектами научно-исследовательской работы многих ученых-археологов.

Старшие генералы династии Цинь носили двойные куртки, брюки и разноцветные доспехи. Броневых пластин на груди и спине не было. Вместо этого они были расписаны геометрическими узорами и были сделаны из плотной ткани типа парчи. Для офицеров среднего звена существовало два типа одежды: один – длинный жакет с ярким кружевным нагрудником снаружи и гетрами, другой – плиссированный жакет с высоким воротником и разноцветными кружевами по бокам и гетрами; военные чиновники более низкого уровня носили длинные куртки и доспехи. Начиная с династии Цинь, мантии использовались в качестве придворной одежды. Мантии династии Цин имеют простую форму, с воротником-стойкой, прямым корпусом, большой планкой, швами спереди и сзади, двумя, четырьмя разрезами и отсутствием разрезов по подолу. Халаты можно разделить на однобортные, двубортные; в ранней династии Цин мантии были плотными и тяжелыми, доходили до ног, в конце династии Цин халаты стали короче и тоньше, к ним добавились воротники-стойки.

В династии Хань же мантии также использовались в качестве придворного убранства от императора до самых низших чиновников, а также были основной повседневной одеждой. Нужно отметить, что во времена процветающей династии Тан китайская цивилизация имела большой обмен и пересечение с цивилизациями со всего мира, что неминуемо отразилось на одежде.

Во время правления Сун и Тан большая часть китайцев предпочитали белые платья с круглым вырезом, тогда как низший класс носил «грубо-коричневые» платья из шерсти и льна. Женщины династии Сун ходили в узких облегающих рубашках с круглым или перекрестным воротником, юбки до пола с высокой талией. Женская одежда в эпоху Тан в основном состояла из блузок, юбок и корсажей; лифы представляли собой длинные платки, накинутые на плечи. Существовали также специальные рубашки в полрукава, которые надевали поверх длинных рубашек. Рубашка с круглым вырезом династии Тан имеет уникальную форму и неповторимый стиль. Она была популярна среди всех слоев общества, для нее характерен круглый вырез, длина до колен и узкие рукава. По сравнению с другой одеждой, данная рубашка была более удобной в носке. Ее дизайн продиктован эпохой развития и прогресса текстильных технологий, а также сочетанием различных стилей той эпохи [Шахгарина, 2021, 203]. Простые люди обычно носили халаты с перекрестным или круглым воротником. При работе они заправляли одежду за пояс. Женщины династии Тан любили использовать небольшие гребни в качестве украшений для головы. Материалами были нефрит, золото, серебро. Размер ранних гребней был в основном аналогичен размеру гребней времен династии Хань [Малявин, 2000, 171-172].

Женщины династии Сун носили однобортный жакет с длинными рукавами снаружи, очень похожий на современный жилет. В это же время появился головной убор, напоминающий маленькую шляпку с шестью или восемью лепестками, сшитыми кусками ткани, которая выглядела как разрезанный пополам арбуз. Сначала его носили в основном обслуживающий персонал, слуги, но, поскольку он был довольно удобен в носке, то достаточно быстро стал широко популярен. Это предшественник головного убора «гуанмао» времен династии Цин. Нужно отметить, что во времена династии Мин женская одежда стала более простой.

Большинство женщин носили топы миди поверх юбок в пол, такой ансамбль помогал создать иллюзию вытянутого силуэта и утонченности форм.

В первые десятилетия существования Китайской Республики (государство основано в 1911 г.) жизнь женщин под воздействием иностранного влияния подверглась большим изменениям, в том числе происходит трансформация внешнего вида. Правительство установило форму формальной одежды для мужчин и женщин: мужчины имели повседневную и официальную одежду. Существовало два типа вечерних нарядов: дневные и вечерние, в обоих случаях использовались черные брюки и галстуки-бабочки. А также два типа повседневной одежды: в западном и китайском стиле.

Как мы видим, геном традиционной китайской одежды – это не только определенный специфический стиль, цвет, ткань и другие визуальные символы одежды, но и определенный эстетический дух и культурный темперамент. Посредством цвета, формы и узоров происходит коммуникация на языке дизайна, демонстрирующая миру восточное очарование и красоту Китая. Важной составляющей китайской традиции одежды являются ее эстетические ценности, активизирующие память каждого о традиционной культуре и дающие представление о китайской красоте и бесконечное вдохновение для современных дизайнеров одежды. Безусловно, китайская культура и эстетика со своей открытостью, разнообразием и инклюзивностью способны проникать в прошлое и настоящее, объединяя очарование и энергию Востока [Давыдова, 2000, 191-192].

Другими словами, междисциплинарные исследования дают более прочную теоретическую основу культуры одежды и широкое академическое видение, которое несет в себе важное значение в будущей работе, связанной с исследованием, распространением и инновациями в дизайне китайской традиционной культуры одежды, представляя миру новый образ великой страны с помощью одежды и аксессуаров.

Нужно отметить, что не только стиль, но и большое количество элементов традиционной китайской одежды используются во всех аспектах дизайна и производства одежды, таких как цвет, узор, мастерство изготовления и ткань.

Среди конструктивных особенностей в производстве традиционной китайской одежды нужно отметить использование большого количества складок, рисунков, коллажа, вышивки и других методов для создания плоских и выпуклых форм, благодаря чему поверхность традиционной одежды приобретает неповторимый объем и рельефность. Кроме того, некоторые виды одежды инкрустированы такими материалами, как нефрит или металл, что также может давать эффект плоско-выпуклой поверхности.

Многослойность и особая фактура ткани, а также использование аксессуаров (кожаные ремни, воротники и плечи-облака) в процессе проектирования традиционной китайской одежды играет важную роль в ее дизайне.

В процессе проектирования традиционной китайской одежды изменения длины всегда разрабатывались в строгом соответствии с определенными принципами пропорционального распределения по вертикальной компоновке, другими словами, изменение длины отражается в пропорциональном соотношении между верхней и нижней частью одежды, а также между частями и целым. Например, длинная юбка в древности представляла собой предмет одежды длиной более фута. Во времена династии Сун юбки аристократических женщин были длиннее, чем у женщин предыдущих династий, и достигали от 4 до 5 футов в длину. При этом воротник и рукава можно назвать самыми «привлекательными» частями традиционной китайской одежды, обращающими на себя особое внимание.

Приталенный крой компенсирует относительно невысокий рост азиатов, создавая оптическую иллюзию и достигая совершенства пропорций. В то же время гладкость одежды соответствует более мягким контурам лица китайца. С точки зрения структурных характеристик китайская одежда использует традиционный китайский метод прямого кроя [Давыдова, 2000, 191-192].

Если говорить о схожих элементах традиционного наряда Китая, тут можно отметить диагональные и вертикальные воротники, V-образные вырезы с разрезом, разрезы по обеим сторонам подола юбки, четыре разреза в стиле стрелкового халата династии Цин спереди, сзади, слева и справа, а также двубортные, широкобортные и однолинейные лацканы. Также характерны воротники-стойки и разрезы по обеим сторонам подола одежды и множество вариаций фасонов рукавов, например, рукава до середины штанин, рукава-слон и т. д.

Использование плоской вышивки для украшения поверхности одежды является распространенным методом в дизайне китайской одежды и используется до сих пор. В частности, сочетание изысканной техники вышивки и шелковых тканей придает одежде восточный шарм [Сычев, 1975, 61-63].

Многие исследователи отмечают, что культурный геном китайской нации – это базовый информационный образец, который наследуется, идентифицируется и формируется в определенной географической и культурной среде. Геномом традиционной китайской одежды является не только определенный специфический стиль, цвет, ткань и другие визуальные символы одежды, но и определенный эстетический дух и культурный темперамент. Все это доказывает, что одежда является важным культурным символом китайской нации и важной частью китайской культуры, а исторически эволюция одежды во многом соответствовала развитию китайской цивилизации. Особенно с точки зрения этикета, одежда также была важным инструментом национального управления и важным символом развития цивилизации в Древнем Китае.

Нужно признать, что несмотря на то, что тенденции в индустрии моды постоянно меняются, все больше и больше китайцев возвращаются к традиционной одежде своих предков, чтобы прикоснуться к своему наследию и вернуть нотку древнего очарования в наш современный цифровой мир [Кидакоева, 2018, 98].

С точки зрения культуры одежды дизайнеру необходимо иметь глубокое понимание того, как использовать традиционные методы ткачества, крашения и вышивки, техники шитья, значения узоров и т.д. На основе этих знаний важно сочетать их с образом жизни современных людей, в том числе западным. Некоторые передовые концепции в одежде, такие как структурный дизайн, ткачество, высокотехнологичное специальное мастерство и т.д., создают новые китайские стили и воспроизводят культурное наследие сегодняшнего китайского народа [Ким и др., 2016, с47].

Заключение

Тысячелетия китайской одежды, будь то халат с поясом, глубокая юбка, воротник-стойка с пряжками или простая блузка, эти конфигурации и узоры одежды являются всего лишь формами традиционной одежды, и эти формы постоянно трансформируются, точно так же, как и дух китайской культуры, скрывающийся за этими поверхностными фигурами. Поэтому так важно обращаться к основам, разбираться в традиционной китайской культуре, а затем создавать собственные инновационные проекты.

Оглядываясь назад на историю китайской одежды, можно увидеть, что наследование, обмен, влияние и инновации происходили постоянно. Разные периоды имеют разные характеристики, такие как изящество и великолепие династии Тан, простота и элегантность династии Сун и т.д., мягкость и сдержанность династии Мин.

В процессе поиска нового выражения китайской красоты и традиционной культуры нужно попытаться разрушить стены разных измерений, древних и современных, традиций и моды, Востока и Запада, потому что культурное наследие и инновации не должны быть ничем ограничены.

Библиография

1. Головина П.В. О костюме традиционного китайского танца // Научные исследования в современном мире. Теория и практика: сборник статей XXIV всероссийской (национальной) научной конференции. СПб.: ЧНОУ ДПО Гуманитарный национальный исследовательский институт «Нацразвитие», 2024. С. 9-11.
2. Давыдова В.В. Костюм в пространстве культуры // Серия “Symposium”, Виртуальное пространство культуры: материалы научной конференции. Вып. 3. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 191-195.
3. Кидакоева Н.З. Концептуализация художественно-конструктивных принципов традиционного костюма в современном дизайн-проектировании одежды // Культура и искусство. 2018. № 11. С. 91-100.
4. Ким И.С. и др. Особенности концепции национального китайского костюма и влияние на конструирование и моделирование современной одежды // Наука и Мир. 2016. Т. 1. № 4 (32). С. 47-49.
5. Малявин В.В. Китайская цивилизация. М.: Апрель, АСТ, Дизайн. Информация. Картография, 2000. 632 с.
6. Мелехова К.А., Чудинова П.А. Особенности конструкции и формы китайского костюма династии Сун // Культурное наследие Сибири. 2019. № 2 (28). С. 93-98.
7. Павлюк М.М., Громова М.В. Влияние китайского традиционного костюма на конструирование современной одежды // ДИСК-2021: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции (Москва, 22–26 ноября 2021 г.). Ч. 3. М.: Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2021. С. 109-113.
8. Присяжная И.М. Изучая влияние элементов традиционной китайской одежды средневековья в промышленном костюме народов Приамурья и Приморья // Новая наука: от идеи к результату. 2015. № 4. С. 101-106.
9. Сычев Л.П., Сычев В.Л. Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве. М.: Наука, 1975. 134 с.
10. Тимошенкова С.В., Ноздрачева Т.М. Художественно-конструктивные особенности традиционного китайского костюма // Молодежь и системная модернизация страны: сборник научных статей 8-й Международной научной конференции студентов и молодых ученых. Курск: Университетская книга, 2024. С. 447-451.
11. Хайжуй Ли, Линъюй Фэн, Вэйминь Ши. Китай. Знакомство с древней культурой / сост., пред. Н.Х. Ахметшина. М.: Вече, 2007. 208 с.
12. Шагбанова Х.С. Место и роль китайской тематики в русской литературе XIX – начала XX вв. // Филология: научные исследования. 2024. № 3. С. 67-79.
13. Шахтарина Ю.Д. Основные виды китайской традиционной одежды и ее особенности // Аспирант. 2021. № 2 (59). С. 203-204.

Traditional Chinese costume: structural forms and main types

Enkelai

Postgraduate Student,
Higher School of Cultural Policy and Management in the Humanities
of the Lomonosov Moscow State University,
119234, 27 Lomonosovskii ave, Moscow, Russian Federation;
e-mail: attacca0927@gmail.com

Abstract

The article outlines the main features of traditional Chinese costume. Emphasis is placed on the constructive forms and main types of Chinese traditional clothing. The author notes that this kind of clothing is an absolute embodiment of centuries-old Chinese philosophy. At the same time, the transformation of traditional approaches to costume in China is indicated, based on social and cultural changes in society. It is said about the absolute symbolism that is present in Chinese traditional clothing. It is concluded that Chinese traditional clothing remains an important element of the cultural heritage of the state today. The idea is asserted that the existing rich cultural experience in this social sphere should be actively used in the creation of modern innovative projects in the fashion industry

For citation

Enkelai (2024) Traditsionnyi kitaiskii kostyum: konstruktivnye formy i osnovnye tipy [Traditional Chinese costume: structural forms and main types]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 78-86.

Keywords

Traditional Chinese costume, Chinese traditions, Chinese culture, Chinese clothing culture, traditional Chinese clothing, design forms, main types.

References

1. Davydova V.V. Costume in the space of culture // Series "Symposium", Virtual space of culture: materials of the scientific conference. Issue 3. SPb: St. Petersburg Philosophical Society, 2000. Pp. 191-195.
2. Golovina P.V. On the costume of traditional Chinese dance // Scientific research in the modern world. Theory and practice: collection of articles of the XXIV All-Russian (national) scientific conference. SPb.: ChNOU DPO Humanitarian National Research Institute "NatSrazvitie", 2024. Pp. 9-11.
3. Khairui Li, Lingyu Feng, Weimin Shi. China. Introduction to Ancient Culture / compiled, edited by N.Kh. Akhmetshina. Moscow: Veche, 2007. 208 p.
4. Kidakoeva N.Z. Conceptualization of artistic and constructive principles of traditional costume in modern clothing design // Culture and Art. 2018. No. 11. Pp. 91-100.
5. Kim I.S. and others. Features of the concept of national Chinese costume and its influence on the design and modeling of modern clothing // Science and the World. 2016. Vol. 1. No. 4 (32). Pp. 47-49.
6. Malyavin V.V. Chinese civilization. Moscow: April, AST, Design. Information. Cartography, 2000. 632 p.
7. Melekhova K.A., Chudinova P.A. Features of the design and shape of the Chinese costume of the Song Dynasty // Cultural heritage of Siberia. 2019. No. 2 (28). Pp. 93-98.
8. Pavlyuk M.M., Gromova M.V. The influence of Chinese traditional costume on the design of modern clothing // DISC-2021: collection of materials of the All-Russian scientific and practical conference (Moscow, November 22-26, 2021). Part 3. Moscow: A.N. Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art), 2021. Pp. 109-113.
9. Prisyazhnaya I.M. Studying the influence of elements of traditional Chinese clothing of the Middle Ages in the industrial costume of the peoples of the Amur region and Primorye // New Science: from idea to result. 2015. No. 4. Pp. 101-106.
10. Shagbanova H.S. The Place and Role of Chinese Themes in Russian Literature of the 19th – Early 20th Centuries // Philology: Scientific Research. 2024. No. 3. Pp. 67-79.
11. Shakhtarina Yu.D. The Main Types of Traditional Chinese Clothing and Its Features // Postgraduate Student. 2021. No. 2 (59). Pp. 203-204.
12. Sychev L.P., Sychev V.L. Chinese costume. Symbolism. History. Interpretation in literature and art. Moscow: Nauka, 1975. 134 p.
13. Timoshenkova S.V., Nozdracheva T.M. Artistic and design features of traditional Chinese costume // Youth and systemic modernization of the country: collection of scientific articles of the 8th International Scientific Conference of Students and Young Scientists. Kursk: University Book, 2024. Pp. 447-451.

УДК 17:008**Искусственный интеллект: культурно-цивилизационный ресурс
или глобальная этическая проблема?****Фёдоров Юрий Валентинович**

Кандидат философских наук,
академик Крымской академии наук,
академик Международной академии экономических
и социальных наук (Италия, Рим),
доцент кафедры театрального искусства
Крымского университета культуры, искусств и туризма,
295017, Российская Федерация, Симферополь, ул. Киевская, 39;
e-mail: Fedorov_Juriy@mail.ru.

Аннотация

Неудержимое внедрение робототехники и искусственного интеллекта (ИИ) в нашу жизнь актуализировало всестороннюю аналитику различных спектров его применения и особо важные этические моменты с ним связанные. В предлагаемом исследовании, входящем в параметры культурно-цивилизационных, автор анализирует комплексную этическую проблему применения и использования ИИ, включая деонтологию, этику добродетели и разные аспекты моральной философии. В статье автор особо акцентирует внимание на таких чувствительных вопросах, как неприкосновенность частной жизни, занятость в производстве, социальное неравенство, (а значит и социальное напряжение), сохранение и использование персональных данных, генерирование фейковой информации, принятие ошибочных решений и т.д. Особо важным автор статьи считает исключение обстоятельств, связанных со злонамеренным и бесконтрольным использованием ИИ в условиях современной обострившейся геополитической ситуации. В работе использован междисциплинарный подход, базирующийся на анализе научной литературы, оценках экспертов и открытых данных об использовании робототехники и ИИ. Методология исследования помимо системного анализа и сравнительного метода включает и комплексную этическую оценку. Автор актуализирует проблему наличия правовых норм и этических принципов при использовании ИИ, отмечает серьезные подвижки России в этой сфере, однако указывает на ряд пока нерешенных вопросов из-за безответственной политики мирового сообщества и разбалансированности международного правового поля.

Для цитирования в научных исследованиях

Фёдоров Ю.В. Искусственный интеллект: культурно-цивилизационный ресурс или глобальная этическая проблема? // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 87-96.

Ключевые слова

Искусственный интеллект, робототехника, социальные риски, морализация технологий, этика, безопасность.

Введение

В течение всей своей планетарной истории неумный *homo sapiens* постоянно наращивал и совершенствовал собственный интеллектуальный потенциал. Для «божественных просветлений» и гениальных озарений человеком в разные эпохи привлекались инфернальные силы, использовались магические манипуляции, культивировались религиозные обряды, провоцировались «необъяснимые» инсайты и т.п. Творческий посыл человека реализовывался в изобретениях, помогающих ему жить и потрясать воображение соплеменников.

Описания «умных механизмов», т.е. автоматических статуй, повозок, «самодвижущихся» улиток, «волшебных» кораблей и прочих «механических чудес» античного периода мы находим у ученых-историков: А.А. Ветушко-Калевича, Е.Г. Рабиновича, А.А. Кладовой, Ф.Г. Беневича и т.д. Подробные чудеса человеческого гения в виде птиц, зверей и людей – автоматов представлены в исследовании ученого-историка Г. Манаева [Манаев, 2019].

Абсолютно реалистичные гуманоидные автоматы создавались мастерами практически всех цивилизаций. Таким образом, и труды Аристотеля, и Платона, и «загадочная машина» Р. Луллия, инновационные идеи Г. Лейбница, аналитические механизмы Ч. Бэббиджа, «дерзкие исследования» Д. Буля, А. де Моргана и Г. Фреге готовили общественное сознание к ошеломляющему прорыву в области высоких технологий.

Тут уместно вспомнить и гениального изобретателя из Гренобля Жана де Вокансона, потрясавшего воображение своими чудесами: роботом-флейтистом, механическим барабанщиком и «живой» уткой. Успехи его механических диковинок описывали в трактатах ученые и философы, изучали инженеры и восхищались писатели, вставляя в свои романы. О нем оставили воспоминания Дени Дидро, Иммануил Кант и Карл Маркс [Речкин, 2022, www].

Можно заключить, что с древних мифов, слухов и описаний загадочных существ с «сознанием» вплоть до начала XX века рождалась эпоха искусственного интеллекта (ИИ). Древняя философия пыталась понять и описать процесс человеческого мышления как некую механическую манипуляцию символами и таким образом сеяла семена искусственного интеллекта.

Программируемый цифровой компьютер, разработанный в 1940-х гг., оказался пиком подобных усилий. Так, математические рассуждения в абстрактной плоскости, лежащие в основе этого изобретения, привели ученых-программистов к созданию электронного мозга.

Актуальность исследования

Современные цифровые технологии неумолимо и радикально меняют нашу жизнь. Робототехника с ИИ уже вытеснила человека из десятков эксклюзивных профессий, проникая в экономику, производство, образование, сферу услуг и т.д. ИИ находит применение в разных областях медицины, а в микрохирургии скоро заменит «золотые руки» врачей. Он уже основательно вошел в художественную сферу и мир музыки, поражая своими возможностями и экспертов-искусствоведов, и гениальных мультиинструменталистов. ИИ масштабировано создает цифровое искусство, ураганными темпами совершенствует компьютерные программы и учится самостоятельно принимать решения. Так человечество вступило в эпоху нового технологического развития или фазового перехода, сравнимого с появлением электричества. Как и любая технология двойного назначения, она несет в себе не только невероятные возможности, но и очевидные угрозы. Диджитализация мировой экономики (с применением ИИ) ускоренно множит зоны цивилизационных рисков, в которых преобладают вопросы,

связанные с цифровой (машинной) этикой, пересмотром сложившихся ценностей, непредсказуемостью интеллектуального поведения компьютерных систем и неуправляемостью сверхразума, ведущей к «технологической сингулярности».

Свобода сверхумных машин в принятии самостоятельных решений с непредсказуемыми моральными последствиями вызывает глубокую озабоченность. Человек становится все менее «универсальным» и все более зависимым. Еще в 2014 г. С. Хокинг, С. Расселл, М. Тегмарк и Ф. Вильчек в своей совместной статье заявили, что «недооценка угрозы со стороны искусственного интеллекта может стать самой большой ошибкой в истории человечества» [Stephen Hawking, 2014]. С 2021 г. в Евросоюзе труд 28 млн граждан, занятых в сфере услуг, уже регулируют цифровые роботы и увольняют по своему желанию «неэффективных работников» [Зелендинова, 2023, www].

Подобные тенденции, связанные с этическими инверсиями, должны способствовать появлению жестких правил, стандартов, критериев создания, использования и тестирования ИИ-систем, обеспечивающих их подотчетность и прозрачность. Более того, необходимо принятие мер по защите свобод и прав человека, создание механизмов по предотвращению рисков злоупотреблений, манипулирования и дискриминации со стороны ИИ. Но пока подобных международных правовых механизмов не существует.

Обладая культурно-цивилизационным потенциалом, сверхразум постепенно превращается в сложнейшую этическую проблему, а значит, создание эффективных механизмов его этического регулирования приобретает не только национальный, но и глобальный характер. Это и определяет актуальность данной статьи.

Методы и материалы

В предлагаемом исследовании был использован междисциплинарный подход, включающий широкий спектр научных источников, эмпирических данных и открытую базу современного использования ИИ. В теоретический базис исследования вошли наработки крупных специалистов в области ИИ, философии и этики технологий, таких как Н. Бостром [Бостром, 2016], Дж.Ф. Люгер [Люгер, 2003], Э. Юдковский [Юдковский, 2024] и другие. Эмпирика работы включает интервью с экспертами в области развития робототехники и внедрения ИИ, анализ опросов общественного мнения, а также данные аналитических агентств, таких как PwC, IDC, Gartner и др.

Методология данной работы базируется на трех подходах: системном анализе, сравнительном методе и этической оценке. Первый – позволяет определить проблему этики ИИ не только в технологической сфере, но и в более широком – социокультурном измерении. Тут особенно важен учет взаимосвязей и адекватных последствий внедрений технологий робототехники. Применение системного анализа позволяет выявить ключевых стейкхолдеров от инвесторов и разработчиков до пользователей и регуляторов, включая их заинтересованности и степень потенциальных конфликтов. Также учитываются риски применения сверхсложных роботов в целом спектре современных сфер.

Сравнительный метод применен в целях корреляции разных подходов к этической проблематике ИИ в разных госструктурах, отраслях и странах. Это позволяет установить схожесть и отличия в уже существующей этической парадигме ИИ и отметить самые действенные стандарты и практики [Лапаев, Морозова, 2020].

Оценочный ряд базового этического характера различных кейсов применения ИИ включает

прозрачность, справедливость, нанесение вреда и т.д. В этом контексте применяются методы моральной философии, включая этику добродетели, деонтологию и утилитаризм. Именно с учетом этических аспектов можно формулировать адекватные перспективы развития робототехники и вовлечения ИИ в жизненно важные сферы нашей жизни.

Разумеется, упомянутые процессы были бы невозможны без глубочайших и комплексных историко-теоретических исследований ИИ как многомерного феномена научной мысли и художественной (прикладной) культуры. Упомянем лишь крайне малый ряд крупных зарубежных ученых, создавших теоретический базис: Норвиг П., Рассел С., Нильсон Н., Уинстон П.Г., Р.К. Шенк, Д.Х. Холланд, Д. Гелернтер, А Форс, Ж-Л. Лорьер.

Отечественные исследователи в лице А.П. Дуброва, Г.Г. Азгальдова, А.В. Степанова, В.Ф. Рубахина, А.А. Митькина, Б.Ф. Ломова, А.Н. Колмогорова в 70–90-е г. также придали своими работами мощный импульс для внедрения информационных технологий и интеллектуальных компьютерных программ. А исследования последних пяти лет таких ученых, как О.Н. Гуров, А.В. Гусев, М.А. Дебулина, Д.Н. Лапаев, А.В. Макулин, Р.Н. Мамина, В.В. Шляпников, несомненно, приблизили нас к пониманию нового комплекса проблем и подходов в области ИИ.

Изложение основного материала

Современное научное сообщество пришло к выводу, что сегодня в формировании планетарного человечества (среди многих прочих процессов) доминирующим стал процесс культурно-цивилизационной интеграции. Будучи максимально приемлемыми для анализа реальности XX ст. культурологический и цивилизационный подходы по отдельности на сегодняшний день не могут адекватно отражать сложившийся глобальный мир. Таким образом, все активнее в нашу жизнь входят понятия «культурно-цивилизационное будущее», «культурно-цивилизационный ресурс», «культурно-цивилизационные риски» и т.д. Это не только переосмысление прежних ценностей новой терминологией, но и приведение в соответствие с глобальными изменениями понятий этики, морали, права и т.д. Только тогда эти фундаментальные ценности найдут адекватное понимание в новых современных реалиях [Чумаков, 2018, 30]. Именно ИИ становится сегодня ключевым моментом в нашем культурно-цивилизационном будущем. Миллионные вложения в IT сферу, генерирующие идеи максимального и бесконтрольного внедрения ИИ, рожают много домыслов и противоречивых выводов. Таким образом, глобальные возможности ИИ создают и серьезную этическую проблему [Вантяева, 2022].

Среди трех основных парадигм, формирующих интеллектуальные системы (нисходящей, восходящей и гибридной), ни одна не является безупречной. Анализируя недостатки каждой, можно заключить следующее: а) у специалистов пока нет полного понимания процесса обучения нейронной сети; б) в нейронную сеть может попасть набор некорректных данных, но при этом пока не существует инструмента, позволяющего интерпретировать ее обучение; в) нейронные сети подвержены атакам «враждебных изображений», сбивающих их с толку. Эти проблемы хорошо известны специалистам, однако они не обсуждаются в широком информационном поле.

В спектре подходов к идее ИИ нас заинтересовала и «философия искусственного интеллекта», в которой обращает на себя внимание гипотеза слабого и сильного ИИ. Исходя из этой идеи, сильный ИИ, обладающий почти человеческим разумом, однажды осознает себя даже при несходстве его способа мышления с человеческим. Понятие «слабого» ИИ, т.е. имеющего узкую специализацию, такую возможность полностью отрицает. Предполагается

появление еще и супер-ИИ, потенциально способного к абсолютным знаниям обо всей вселенной и о человеке, но пока такой сверхмогущественный интеллект существует только в фантазиях ученых [Евсеев, 2022]. Однако современная техногенная цивилизация быстро воплощает фантазии в реальность. Компьютер Deep Blue в 1997 г. обыграл чемпиона мира по шахматам, а в 2011 г. компьютер IBM Watson с 4 терабайтами информации и полным текстом Википедии уже победил в игре «Jeopardy».

Производительности настольных компьютеров для расшифровки динамических образов, трехмерных сцен, распознавания лиц и речи в реальном времени еще недавно было недостаточно. Однако стремительное развитие IT-сферы уже сняло с повестки дня и это отставание [Кузнецова, 2017]. Теперь сотни миллионов видеокамер во всех крупных городах мира отслеживают перемещение и распознают лица своих сограждан в поиске «неблагонадежных» членов общества.

По утверждению экспертов, ИИ, существующий сегодня на стыке кибернетики, математики, биологии, психологии и т.д., уже позволяет создавать «интеллектуальные» программы с самообучающимися компьютерными матрицами и особым языком Лисп. Таким образом, самосовершенствующиеся машины с ИИ в скором времени будут способны запустить процесс технологической сингулярности, подразумевающий мощный технологический рывок. Эти окрыляющие человека надежды уже имеют очевидный привкус рисков [Карандаева, 2024].

Вот что пишет популяризатор идей «дружелюбного ИИ» Э. Юджовский: «Все, что может привести к созданию интеллекта умнее человеческого – в форме ИИ, интерфейсов мозг-компьютера или улучшения человеческого интеллекта на основе нейробиологии, – выигрывает вне всяких сомнений, поскольку делает больше всего для изменения мира. Ничто другое не находится даже в той же лиге» [Юджовский, 2019, www]. Ноты тревоги в связи с перспективой появления сверхума появились у шведского философа Ника Бострома еще в 2016 г.: «Мы должны полагать, что сверхинтеллект сможет достичь всего, что поставит целью» [Бостром, 2016, 102]. Позже он эмоционально напишет: «Если умные компьютерные алгоритмы научатся самостоятельно делать еще более умные алгоритмы, а те, в свою очередь, еще более умные, случится взрывной рост ИИ, по сравнению с которым люди будут выглядеть в интеллектуальном смысле как муравьи. В мире появится новый, хотя и искусственный, но сверхумный вид. Неважно, что ему «придет в голову», попытка сделать всех людей счастливыми или решение остановить антропогенное загрязнение мирового океана наиболее эффективным путем, то есть, уничтожив человечество, – все равно сопротивляться этому у людей возможности не будет [Бостром, 2016, 110]. Он утверждал, что ИИ не в состоянии быть ни справедливым, ни человечным. Книга Бострома полна тревоги и опасений, а его установки являлись остро-дискуссионными, вероятно, именно в качестве таковых они и были поведаны *úrbi et órbi*.

Вполне конкретные опасения высказал и С. Хокинг: «Искусственный интеллект будет интенсивно совершенствоваться сам по себе, и будет постоянно реконструировать себя. Люди, ограниченные медленной биологической эволюцией, не смогут конкурировать и будут вытесняться. К сожалению, это может стать концом человечества, если мы не научимся избегать рисков» [Stephen Hawking, 2014].

По утверждению профессора Д. Люгера, наиболее сложно запрограммировать для ИИ понятие социальной ответственности и адекватное принятие этических решений [Люгер, 2003]. К ряду потенциальных опасностей можно добавить возможность несанкционированного взлома, перепрограммирования ИИ, некорректного использования данных и поражения юнита ИИ компьютерными вирусами. Также Дж. Ф. Люгер убежден, что стремительный рост

собственных интеллектуальных способностей может привести к неконтролируемому самоуправству машин и, как следствие, к необратимому ущербу человеческой цивилизации и вообще к экзистенциальной катастрофе (гибели человечества) [Люгер, 2003]. И если даже скептически отнестись к подобным алармистическим прогнозам и эсхатологическим настроениям, то игнорировать нарастающие общественные дискуссии по цифровой этике вряд ли стоит [Шляпников, 2023].

Десятилетие назад специалисты были озабочены в основном видами рисков и опасений, детерминированных применением искусственного интеллекта, но спустя пять лет обеспокоенность, что сверхразум получит над планетарным человечеством глобальное стратегическое преимущество, имела уже мировой резонанс. С тех пор всевозможные угрозы только нарастают.

В отчете компании Gartner указано, что в 2025 г. предполагаемый объем мирового рынка ИИ может достичь 191 млрд долларов, а число роботов, задействованных в производстве, превысит 3,3 млн единиц [Daly et al., 2019]. Подобное масштабное внедрение ИИ порождает глобальную этическую проблему, требующую незамедлительных решений. Однако на начало 2025 г. таких согласованных и эффективных стратегий у мирового сообщества нет.

Сегодня эксперты уже фиксируют нарушения неприкосновенности частной жизни со стороны ИИ. В 2020 г. в отчете компании Varonis было отмечено более 3,3 млрд утечек конфиденциальной информации, связанных с функционированием ИИ-систем [Roberts, Cows, Morley, 2021]. В Сингапуре люди серьезно озабочены тотальным контролем компьютерных программ, влияющих на их рынок недвижимости, миграционную и экономическую политику, а также школьные программы. Люди требуют принятия законодательных мер, так как программирование людей в определенном векторе поведения становится устойчивой тенденцией [Zuboff, 2019].

Сегодня риск сбоев, непредсказуемости в работе ИИ-систем и даже их злонамеренного использования возрастает непомерно быстро. Чем сложнее и автономнее система, тем она более непредсказуема в своих «самостоятельных» решениях. К примеру, чат-бот Tay, задействованный в работе Twitter компании Microsoft, стал «неожиданно» писать антисемитские и расистские тексты, что заставило компанию удалить его из сети Интернет [Тао, Jiang, Downs, 2022]. В мае 2023 г. число фейковых статей, написанных с помощью ИИ, выросло на 1000%. Если раньше в мировой Сети существовало 49 сайтов, работающих независимо от человеческого участия, то сейчас их 614. Информационные платформы, интернет-порталы, сайты, созданные с помощью ИИ, работают практически без контроля человека. Самое тревожное в этой ситуации то, что контент для таких сайтов создается не журналистами, а ботами [Булгаков, 2023, www]. Провокационные фейки стали инструментами информационно-психологической войны, так как сегодня они создаются уже в промышленных масштабах. Выдавая недостоверную картину, они влияют на сознание миллионов, а в рамках государственных решений это может привести к непоправимым ошибкам [Булгаков, 2023, www]. Рефрейминг контекста позволяет нам сделать выводы: генерируя фейковую информацию и «цепляя» максимально широкую аудиторию, сотни псевдо-СМИ и тысячи чат-ботов способны (при желании) создать общественную нестабильность, массовые протесты и социальные потрясения в любой стране.

Технологии ИИ уже привели к существенным трансформациям в структуре занятости на мировом рынке труда. К 2030 г. приблизительно 500–900 млн рабочих мест будут автоматизированы, что составит до 35% глобальной рабочей силы [Вантяева, 2022]. Уже к 2025 г. Всемирный экономический форум прогнозирует 98 млн новых рабочих мест, созданных

роботами и ИИ-системами [Zhangand, Gao, 2019]. ИИ явно ведет к увеличению глобального ВВП, при том что 75% прироста будут отмечены только в развитых странах (Китай, США, Япония, Россия), а развивающиеся страны ждет «цифровой разрыв», рост неравенства ввиду дефицита квалифицированных кадров и незавидная перспектива остаться «за бортом» четвертой промышленной революции [Бабич, Кириллова, 2019].

В контексте подобных тенденций обостряются такие проблемы, как неприкосновенность частной жизни, занятость в производстве, социальное неравенство (а значит, и социальное напряжение), проблема сохранения и использования персональных данных, принятие неправильных решений и т.д. Но одна из крупнейших – проблема «морализации технологий» [Дедюлина, 2015, 82]. Противники ИИ предупреждают, что синтез ИИ с огромным массивом данных может привести человечество к точке невозврата. Подобные взгляды разделяют визионеры-предприниматели Илон Маск и Билл Гейтс.

«Абсолютная» самостоятельность «сверхумных машин» в принятии ключевых решений (особенно в медицине, политике и военной сфере) начала особенно беспокоить ученых, когда баланс мировых сил заметно изменился. В мае 2024 г. инвестор Уорен Баффет прямо сравнил распространение ИИ с угрозой ядерного оружия. Здесь уместно вспомнить предупреждения, сделанные Н. Бостромом, Э. Юдковским и другими авторами. Описанные ими гипотетические сценарии захвата ИИ власти над обществом, государством и даже над планетарным человечеством весьма впечатляют [Yudkowsky, 2008, 308–345].

Таким образом, в современную эпоху повышенной турбулентности мировая сфера ИИ получила новый импульс для развития, и эти разработки вряд ли будут учитывать деонтологическую этику, моральную философию, правила subsidiarной ответственности, предотвращение ущерба, справедливости и потенциальной безопасности для создателя-человека. По утверждению юриста-ученого П.М. Морхата, соответствующие подходы к созданию нормативно-правовых актов, регулирующих и предупреждающих потенциальные проблемы ИИ, пока достаточно абстрактны [Морхат, 2023, www]. Необходимо констатировать, что рекурсивное самосовершенствование ИИ переросло сегодня в глобальную этическую проблему с аспектами реальной угрозы и требует дополнительного осмысления и серьезных государственных решений.

Заключение

Итак, за короткий исторический срок научный феномен ИИ приобрел статус культурно-цивилизационного явления и стал предметом многочисленной аналитики философов, юристов, военных и т.д. Попав в фокус исследовательского зрения, ИИ «обнаружил» в своей «универсальной опции» ряд тревожных аспектов с потенциальными глобальными последствиями.

Несостоятельность существующей международно-правовой системы прекрасно осознает Россия, обогатившая собственную юридическую базу Указом Президента РФ от 10.10.2019 № 490 «О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации» [Указ Президента РФ, 2024, www]. В октябре 2021 г. у нас появился «Кодекс этики в сфере искусственного интеллекта», который был подписан ведущими IT-компаниями страны [Кодекс этики, 2021, www]. Эти доктринальные документы вселяют надежду на продуманный государственный контроль в области цифрового суперинтеллекта.

Аналог подобного документа появился и в США, что также говорит о тревоге по поводу бесконтрольного использования сверхтехнологий.

Библиография

1. Бабич В.Н., Кириллова Е.А. Обзор отдельных вопросов в области больших данных и искусственного интеллекта. М., 2019. 148 с.
2. Бостром Н. Искусственный интеллект: Этапы. Угрозы. Стратегии; пер. с англ. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2016. С. 102-107.
3. Булгаков Д. Провести манипуляции: эксперты предупредили о росте числа фейковых статей от искусственного интеллекта. URL: [https://iz.ru/1624234/dmitrii-bulgakov/provesti-manipuliatcii-ekspertry-predupredili-o-roste-chisla-feikovykh-statei-ot-iskusstvennogo](https://iz.ru/1624234/dmitrii-bulgakov/provesti-manipuliatcii-ekspertry-predupredili-o-roste-chisla-feikovykh-statei-ot-iskusstvennogo-intellekta) (дата обращения: 08.01.2025).
4. Вантяева А.С. Социальные риски внедрения технологий искусственного интеллекта // Теория и практика общественного развития. 2022. № 7. С. 67-71.
5. Дедюлина М.А. «Морализация технологий»: от компьютерных артефактов к социальным практикам // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. 2015. № 2 (10). С. 75-86.
6. Евсеев В.И. Информация, кибернетика, искусственный интеллект: история и современность: учебное пособие. СПб.: Арт. Экспресс, 2022. 136 с.
7. Зелендинова В. Бесконтрольное развитие ИИ закончится гибелью человечества. URL: <https://octagon.media/istorii/beskontrolnoe-razvitie-ii-zakonchitsya-gibelyu-chelovechestva.html> (дата обращения: 28.12.2024).
8. Карандаева Т.С. Этические аспекты применения искусственного интеллекта и робототехники в современном мире // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2024. Т. 13. № 3А. С. 13-21.
9. Кодекс этики в сфере искусственного интеллекта. URL: https://apanasenkovskij-r07.gosweb.gosuslugi.ru/netcat_files/userfiles/Novosti/Rospotrebnadzor/Kodex_etiki_v_sfere_II_-_text.pdf (дата обращения: 05.01.2025).
10. Кузнецова А.В., Самыгин С.И., Радионов М.В. Искусственный интеллект и информационная безопасность общества. М.: Русайнс, 2017. 117 с.
11. Лапаев Д.Н., Морозова Г.А. Искусственный интеллект: за и против // Развитие и безопасность. 2020. № 3 (7). С. 70–77. DOI: 10.46960/2713-2633_2020_3_70.
12. Люгер Дж.Ф. Искусственный интеллект: стратегии и методы решения сложных проблем; пер. с англ. 4-е изд. М.: Вильямс, 2003. 864 с.
13. Манаев Г. Автоматоны – роботы прошлого. Лучшие из них сделали еще в XVII веке. URL: <https://disgustingmen.com/history/avtomatony-roboty-proshlogo/> (дата обращения: 16.12.2024).
14. Морхат П.М. Риски и угрозы, связанные с применением искусственного интеллекта. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/riski-i-ugrozy-svyazannye-s-primeneniem-iskusstvennogo-intellekta/viewer> (дата обращения: 09.01.2025).
15. О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации: указ Президента РФ от 10 октября 2019 г. № 490 (с изм. и доп.). URL: <https://base.garant.ru/72838946/> (дата обращения: 05.01.2025).
16. Речкин А. История роботов и автоматов. Жак де Вокансон: аниматроник XVIII века. URL: https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/t/2381677/Istoriya_nauki (дата обращения: 17.12.2024).
17. Фёдоров Ю.В. Диагноз современной культуры: приговор или надежда? Симферополь: ООО «Форма», 2023.
18. Чумаков А.Н. Культурно-цивилизационные исследования: их роль и ценность в глобальном мире // Вестник Московского ун-та. Серия 27. Глобалистика и геополитика. 2018. № 1. С. 30-44.
19. Шляпников В.В. Некоторые проблемы этики искусственного интеллекта // Идеи и идеалы. 2023. Т. 15. № 2, ч. 2. С. 365-376.
20. Daly A. et al. Artificial Intelligence, Governance and Ethics: Globa Perspectives // The Chinese University of Hong Kong Faculty of Law Research Paper. 2019. No. 15.
21. Pistono F., Yampolskiy R. Unethical Research: How to Create a Malevolent Artificial Intelligence // Gouveia S. (ed.) The Age of Artificial Intelligence: An Exploration. Wilmington: Vernon Press, 2020. P. 303-318.
22. Roberts H., Cows J., Morley J. The Chinese approach to artificial intelligence: an analysis of policy, ethics, and regulation // AI & Society. 2021. No. 36. P. 59-77.
23. Stephen Hawking. Transcendence looks at the implications of artificial intelligence – but are we taking AI seriously enough? // The Independent (UK). 2014.
24. Tao M., Jiang R., Downs C. Ethics of Face Recognition in Smart Cities Toward Trustworthy AI // Big Data Privacy and Security in Smart Cities. Springer Cham, 2022. P. 23-52.
25. Yudkowsky E. Artificial Intelligence as a Positive and Negative Factor in Global Risk // Nick Bostrom, Milan M. Cirkovic (eds.) Global Catastrophic Risks. New York: Oxford University Press, 2008. P. 308-345.
26. Zhangand H., Gao L. Shaping the Governance Framework towards the Artificial Intelligence from the Responsible Research and Innovation // IEEE International Conference on Advanced Robotics and its Social Impacts (ARSO). 2019. P. 213-218.

Artificial intelligence: a cultural and civilizational resource or a global ethical problem?

Yurii V. Fedorov

PhD in Philosophy,
Academician of the Crimean Academy of Sciences,
Academician of the International Academy of Economic
and Social Sciences (Italy, Rome),
Associate Professor of the Department of Theatre Arts,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
295017, 39 Kievskaya str., Simferopol', Russian Federation;
e-mail: Fedorov_Juriy@mail.ru

Abstract

Modern man-made civilization is characterized by the accelerated introduction of robotics and artificial intelligence (AI) into almost all areas of our lives. However, in the analysis of this process, it is necessary to update a number of important ethical aspects. In the article, the author analyzes the global ethical problem created by the scaled implementation and uncontrolled use of AI. The author uses a cultural and civilizational context in which existing and promising AI carries certain socio-political and other risks. In the article, the author emphasizes that in a short historical period, the purely scientific phenomenon of AI has acquired the status of a cultural and civilizational phenomenon and has become the subject of numerous analyses not only by IT developers, but also by philosophers, lawyers, military, etc. Having come into the research focus of a wide range of scientists, AI has "discovered" in its "universal option" a number of disturbing aspects with potential global consequences. The analysis of the ethical problem of AI in the article, in addition to socio-cultural aspects, includes deontology with its ethical values, ethics of virtue and various aspects of moral philosophy. In the article, the author focuses on such sensitive issues as privacy, employment in production, social inequality (and hence social tension), the preservation and use of personal data, and the generation of fake information.

For citation

Fedorov Yu.V. (2024) *Iskusstvennyi intellekt: kul'turno-tsivilizatsionnyi resurs ili global'naya eticheskaya problema?* [Artificial intelligence: a cultural and civilizational resource or a global ethical problem?]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 87-96.

Keywords

Artificial intelligence, robotics, social risks, technology moralization, ethics, security.

References

1. Babich V.N., Kirillova E.A. (2019) Review of selected issues in the field of big data and artificial intelligence. Moscow.
2. Bostrom N. (2016) *Artificial Intelligence: Stages. Threats. Strategies*; trans. from English. Moscow: Mann, Ivanov and Ferber, pp. 102-107.
3. Bulgakov D. Conduct manipulations: experts warned about the increase in the number of fake articles from artificial intelligence. Available at: <https://iz.ru/1624234/dmitrii-bulgakov/provesti-manipuliatcii-eksperty-predupredili-o-ros-te>

-
- chisla-feikovykh-statei-ot-iskusstvennogo [Accessed 08.01.2025].
4. Chumakov A.N. (2018) Cultural and civilizational studies: their role and value in the global world. *Bulletin of Moscow University. Series 27. Globalistics and Geopolitics*, 1, pp. 30-44.
 5. Code of Ethics in the Sphere of Artificial Intelligence. Available at: https://apanasenkovskij-r07.gosweb.gosuslugi.ru/netcat_files/userfiles/Novosti/Rospotrebnadzor/Kodex_etiki_v_sfere_II_-_text.pdf [Accessed 05.01.2025].
 6. Daly A. et al. (2019) *Artificial Intelligence, Governance and Ethics: Global Perspectives*. The Chinese University of Hong Kong Faculty of Law Research Paper, 15.
 7. Dedyulina M.A. (2015) "Moralization of technologies": from computer artifacts to social practices. *Philosophical problems of information technology and cyberspace*, 2 (10), pp. 75-86.
 8. Evseev V.I. (2022) *Information, cybernetics, artificial intelligence: history and modernity: a tutorial*. St. Petersburg: Art. Express.
 9. Fedorov Yu.V. (2023) *Diagnosis of modern culture: a sentence or hope?* Simferopol: OOO "Forma" Publ.
 10. Karandaeva T.S. (2024) Ethical aspects of the use of artificial intelligence and robotics in the modern world. *Context and reflection: philosophy about the world and man*, 13 (3A), pp. 13-21.
 11. Kuznetsova A.V., Samygin S.I., Radionov M.V. (2017) *Artificial Intelligence and Information Security of Society*. Moscow: Rusains Publ.
 12. Lapaev D.N., Morozova G.A. (2020) *Artificial Intelligence: Pros and Cons*. *Development and Security*, 3 (7), pp. 70-77. DOI: 10.46960/2713-2633_2020_3_70.
 13. Luger J.F. (2003) *Artificial Intelligence: Strategies and Methods for Solving Complex Problems*; trans. from English. 4th ed. Moscow: Williams.
 14. Manaev G. *Automatons – Robots of the Past. The Best of Them Were Made Back in the 17th Century*. Available at: <https://disgustingmen.com/history/avtomatony-roboty-proshlogo/> [Accessed 16.12.2024].
 15. Morhat P.M. *Risks and threats associated with the use of artificial intelligence*. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/riski-i-ugrozy-svyazannye-s-primeneniem-iskusstvennogo-intellekta/viewer> [Accessed 09.01.2025].
 16. *On the development of artificial intelligence in the Russian Federation: Decree of the President of the Russian Federation of October 10, 2019 No. 490 (as amended and supplemented)*. Available at: <https://base.garant.ru/72838946/> [Accessed 05.01.2025].
 17. Pistono F., Yampolskiy R. (2020) *Unethical Research: How to Create a Malevolent Artificial Intelligence*. In: Gouveia S. (ed.) *The Age of Artificial Intelligence: An Exploration*. Wilmington: Vernon Press, pp. 303-318.
 18. Rechkin A. *History of robots and machines. Jacques de Vaucanson: Animatronic of the 18th Century*. Available at: https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/t/2381677/Istoriya_nauki [Accessed 17.12.2025].
 19. Roberts H., Cows J., Morley J. (2021) *The Chinese approach to artificial intelligence: analysis of policy, ethics, and regulation*. *AI & Society*, 36, pp. 59-77.
 20. Shlyapnikov V.V. (2023) *Some problems of the ethics of artificial intelligence*. *Ideas and ideals*, 15 (2), part 2, pp. 365-376.
 21. Stephen Hawking. (2014) *Transcendence looks at the implications of artificial intelligence – but are we taking AI seriously enough?* *The Independent (UK)*.
 22. Tao M., Jiang R., Downs S. (2022) *Ethics of Face Recognition in Smart Cities Toward Trustworthy AI. Big Data Privacy and Security in Smart Cities*. Springer Cham, pp. 23-52.
 23. Vantyaeva A.S. (2022) *Social risks of introducing artificial intelligence technologies. Theory and practice of social development*, 7, pp. 67-71.
 24. Yudkowsky E. (2008) *Artificial Intelligence as a Positive and Negative Factor in Global Risk*. In: Nick Bostrom, Milan M. Cirkovic (eds.) *Global Catastrophic Risks*. New York: Oxford University Press, pp. 308-345.
 25. Zelendina V. *Uncontrolled development of AI will end in the death of humanity*. Available at: <https://octagon.media/istorii/beskontrolnoe-razvitiie-ii-zakonchitsya-gibelyu-chelovechestva.html> ([Accessed 28.12.2025].
 26. Zhangand H., Gao L. (2019) *Shaping the Governance Framework towards the Artificial Intelligence from the Responsible Research and Innovation*. *IEEE International Conference on Advanced Robotics and Social Impacts (ARSO)*, pp. 213-218.
-

УДК 378.147

Цифровизация образования как педагогическая новация

Поломошнов Андрей Федорович

Доктор философских наук,
профессор,
кафедра иностранного языка и социально-гуманитарных дисциплин,
Донской государственной аграрный университет,
346493, Российская Федерация, пос. Персиановский, ул. Мичурина, 21;
e-mail: paf1@mail.ru

Селиванова Татьяна Ивановна

Аспирант,
кафедра иностранного языка и социально-гуманитарных дисциплин,
Донской государственной аграрный университет,
346493, Российская Федерация, пос. Персиановский, ул. Мичурина, 21;
e-mail: cherkasova.79@mail.ru

Аннотация

В статье анализируются две стороны цифровизации современного российского образования. Первая сторона связана с законодательным регулированием и практическим внедрением цифровизации в педагогический процесс. Рассматриваются документы, принятые Правительством РФ и Советом при президенте РФ по стратегическому развитию и приоритетным проектам, в которых планируются конкретные меры по цифровизации образования. Отмечено, что практическая цифровизация внедряется в отечественное образование административным путем без достаточной апробации и одобрения педагогической общественности.

Вторая сторона цифровизации связана с её концептуально-теоретическим осмыслением. Исследованы представления сторонников цифровизации о целях, основных направлениях, способах и путях её реализации. Акцентируется внимание на различиях целей цифрового и традиционного образования. В первом случае целью является формирование информационной культуры личности, адаптированной к современным цифровым технологиям и информационному обществу. Во втором случае целью выступает формирование и социализация всесторонне развитой личности. Отмечено, что цифровизация радикально меняет педагогический процесс, включая в структуру педагогического общения между учащимся и педагогом цифровой гаджет. Рассматриваются вопросы теоретического осмысления педагогической парадигмы цифрового образования, а также технические, социальные и гуманитарные проблемы, связанные с цифровизацией.

Для цитирования в научных исследованиях

Поломошнов А.Ф., Селиванова Т.И. Цифровизация образования как педагогическая новация // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 97-106.

Ключевые слова

Информатизация образования, информационные технологии, цифровизация образования, информационное общество, педагогический процесс, информационная безопасность.

Введение

Общий тренд нашего времени - информатизация и цифровизация всех сфер общественной жизни. Принято считать, что цифровизация обеспечивает общественный прогресс и конкурентоспособность как целых государств, так и отдельных социальных институтов общества в современном мире. Всеобщий тренд цифровизации не мог обойти своим влиянием также и систему образования. Как заявляют Белов Е.И., Оглоблин Г.А. и Иваненко В.Ф., «Наступила насущная потребность вводить электронное обучение «везде» и «всегда» (Smart Education)... Все это вместе взятое поможет модернизировать и поднять высшее образование в России на необходимый современный уровень.» [Белов, Оглоблин, Иваненко, 2013, 29]

В современном российском образовательном пространстве процессы цифровизации давно и активно идут, более того, они набирают ускоряющийся темп и увеличивающиеся масштабы. Эти процессы идут по двум основным направлениям. Первое направление - директивное введение органами управления образованием цифровизации, которое осуществляется фактически принудительным, административным путем без достаточной экспериментальной апробации цифровых инноваций, без серьезного научного обоснования вводимых цифровых инноваций и, наконец, без учета мнения широкой отечественной педагогической общественности. Это направление основано на убеждении чиновников от образования на безальтернативной необходимости как можно более быстрой и полной цифровизации образования. В данном процессе акцент делается на массовом и тотальном внедрении в педагогический процесс информационных технологий, хотя, как справедливо замечает М.А. Маниковская, «Еще отчетливо не прояснено само существо феномена цифровизации образования, поскольку оно не сводимо к внедрению цифровых технологий.» [Маниковская, 2019,102]

По практической реализации цифровизации российского образования руководители системы образования предприняли немало решительных шагов. Очень существенным шагом стало внедрение с 2016 года «Московской электронной школы» как системы тотально оцифрованного образования, которая, начавшись с пилотного проекта, в 2018 году была распространена на все школы г.Москвы. В 2016 году был разработан проект «Современная цифровая образовательная среда», утвержденный Советом при президенте РФ по стратегическому развитию и приоритетным проектам 25 октября 2016 г. В 2017 году была принята «Стратегия развития информационного общества в Российской Федерации на 2017–2030 гг. (указ Президента Российской Федерации от 9 мая 2017 г. № 203)». 7 октября 2017 г. Постановлением Правительства РФ № 1701 была принята государственная программа «Развитие образования», в которой также нашла отражение цифровизация образования. В

рамках этой Программы Постановлением Правительства РФ от 26.12.2017 № 1642 был принят документ «Стратегические приоритеты в сфере реализации государственной программы Российской Федерации «Развитие образования» до 2030 года». И в этом документе не забыли упомянуть о цифровизации образования.

24 декабря 2018 года Президиумом Совета при президенте РФ по стратегическому развитию и национальным проектам был принят паспорт национального проекта «Образование», включающего в себя десять федеральных программ. Этот проект был рассчитан на период с 2019 г. по 2024 г. Среди десяти федеральных программ, входящих в этот проект, особенно стоит отметить федеральный проект «Современная школа». В паспорте этого проекта значительное место занимают отдельные аспекты цифровизации российского образования. В частности речь идет о разработке цифровых профилей образовательных программ.

В рамках национального проекта «Образование» необходимо также выделить федеральный проект «Цифровая образовательная среда», направленный на обеспечение реальной цифровой трансформации системы образования.

В контексте директивной цифровизации российского образования созданы и активно расширяют свою деятельность «Академия компьютерных наук» (АКН), «Академия информатизации образования» (АИО). Активное участие в цифровизации образования принимают также «Российская академия образования» и «Российская академия естественных наук» (РАЕН). При активном участии АИО и АКН еще в 2013 году создан специальный сайт «Российский портал информатизации образования» (РПИО), как цифровая площадка для цифровизации образования. [Русаков, 2022, 38]

Особые усилия в концептуальном и организационном обосновании цифровизации российского образования прилагают «Московская школа управления Сколково» и НИУ «Высшая школа экономики.» С 2012 года эти организации разрабатывают форсайт-проект «Образование 2030», в котором предусмотрена радикальная цифровизация образования. Основные идеи этого проекта были изложены в докладе «Двенадцать решений для нового образования» (апрель 2018 г.), составленном под руководством Я.Кузьмина и И.Фрумина.

Как видим законодательное и организационно-методическое обеспечение цифровизации отечественного образования, начиная с 2010-х годов развивается непрерывно и достаточно интенсивно. Детальный анализ директивных документов и мер по цифровизации российского образования является предметом отдельного исследования.

Цели и направления цифровизации

Второй процесс, который идет параллельно, и в какой-то степени независимо от директивной цифровизации российского образования, - это теоретическое осмысление, или концептуализация цифровизации как радикальной педагогической инновации. анализ этой концептуализации предполагает выяснение целей, принципов, направлений и парадигмы цифровизации образования.

Цели цифровизации образования апологеты сводят к формированию информационной культуры личности, т.е. к формированию адаптированной к современным цифровым технологиям и информационному обществу личности. Назовем эту личность «цифровым человеком», который способен «...создавать и быстро осваивать новые наукоемкие технологии на основе информационных.» [Руженцева, 2016, 48] Гребенникова В.М. и Новикова Т.В.

подчеркивают, что речь идет «о своеобразной переделке человеческого потенциала, апгрейде профессионального капитала.» [Гребенникова, Новикова, 2019, 161]

В традиционном образовании одной из главных целей является не простая передача знаний, а социализация личности с помощью педагогов. В цифровом образовании «...происходит переход от социализации в рамках образовательного пространства учебного заведения к социализации в рамках образовательного пространства личности... личностной модели киберсоциализации.» [Мухаметзянов, 2011, 113] Личностная киберсоциализация т.о. декларируется как замещающая традиционную социализацию цель педагогического процесса. Мухаметзянов И.Ш. обращает внимание на виртуализацию личности обучающегося, как одну из целей цифровизации образования. «Формирование новой для пользователя виртуальной личности фактически является альтернативой самому пользователю и идеалом для него.» [Мухаметзянов, 2011,114]

Анализ принципов нового цифрового образования не представляет для его апологетов большого интереса. Тем не менее, некоторые попытки сформулировать эти принципы предпринимаются апологетами цифрового образования. Носков Е.А. считает, что цифровое образование не отвергает основных принципов традиционного образования (фундаментализации, социальной интеграции, единства образования и воспитания, гуманизации, доступности и т.д.), но считает необходимым дополнить их новыми цифровыми принципами: информатизации, модульности, прикладной направленности, практико-ориентированной подготовки, профессионального контекста, единства доступа к образовательным информационным ресурсам, единства форм и методов обучения (сочетание традиционных и цифровых форм и методов обучения). [Носков, 2020, 80-81]

По мнению А.С. Никитина, цифровизация образования включает в себя три основных направления: 1.цифровую трансформацию образовательного процесса, 2.цифровую трансформацию управления образовательным процессом и 3.переподготовку преподавателей и руководителей образования. [Никитин, 2023, 236-237] Но это далеко не полный перечень направлений цифровизации образования. Тимошенко Д.С. предлагает другой подход к определению направлений цифровизации образования. Он разделяет этот процесс на два направления: 1.инструментально-технологическое и 2.содержательное. [Тимошенко, 2021, 168] А в рамках этих общих направлений рассматривается комплекс соответствующих преобразований тех или иных аспектов педагогического процесса в современном обществе.

На наш взгляд, в содержании цифровизации образования действительно необходимо различать два направления инноваций. Первое направление связано с трансформацией организации и инфраструктуры педагогической системы. Второе направление связано с трансформацией самого содержания педагогического процесса. В современных исследованиях цифровизации образования и в директивных документах, регулирующих процесс цифровизации российского образования, основной акцент делается на первом, технически-организационном направлении, поскольку оно является основой практической трансформации самого педагогического процесса с т. зр. его содержания.

Технически-организационное обеспечение цифровизации системы образования включает в себя большой спектр направлений или задач: 1.оснащение образовательных учреждений современной цифровой аппаратно-программной базой; 2.создание системы информационно-образовательных ресурсов, как локальных, так и глобальных; 3.разработка полного комплекта информационных образовательных учебно-методических цифровых материалов и технологий; 4.подготовку и переподготовку педагогов и администраторов к применению цифровых

технологий в образовании; 5.внедрение цифровых технологий в управление системой образования; 6.формирование и развитие нормативно-правовой базы цифрового образования; 7.формирование и развитие системы научно-методического и организационного обеспечения цифровизации образования. [Блохина и др., 2007,198]

Русаков А.А., заглядывая в перспективу развития цифровизации российского образования, считает, что российская система образования уже совершила организационно-технологическую трансформацию педагогической системы и должна перейти к новому шагу - внедрению в образование искусственного интеллекта. При этом он ссылается на стремительно развивающиеся технологии, создающие условия для этого шага. Прежде всего Русаков А.А. ведет речь об уже созданной единой глобальной конвергентной инфокоммуникационной среде (КИС). «Уже сегодня в КИС в реальном времени взаимодействуют громадное и все геометрически возрастающее количество объектов: человеко-машинных систем (ЧМС), машинных систем (МС), систем искусственного интеллекта (ИИС).» [Русаков, 2022, 36]

Русаков не задается вопросами о социокультурных последствиях внедрения в педагогический процесс цифровых технологий и технологий искусственного интеллекта. Его логика проста: если появляются новые технологии, их нужно немедленно внедрять в учебный процесс.

Парадигма цифрового образования

Однако, рассуждая о цифровизации образования, нельзя игнорировать содержательный ее аспект, а именно, сущность трансформаций самого педагогического процесса.

Содержательная сторона цифровизации образования включает в себя ряд трансформаций, обусловленных внедрением цифровых технологий и гаджетов в образовательный процесс: 1.трансформацию педагогических целей и идеалов (образа формируемой личности), 2.трансформаций практических педагогических технологий, 3.трансформацию структуры и самой сущности педагогического общения (педагогической коммуникации), 4.трансформацию общих принципов педагогического процесса. Все эти вместе взятые направления содержательных трансформаций образуют цифровую трансформацию общей парадигмы образования. Т.о. образом цифровизация образования потенциально ведет к смене существующей традиционной парадигмы образования новой парадигмой цифрового образования, или цифровой педагогической парадигмой.

Парадигма цифрового образования обычно мало интересует апологетов. Часто на эту тему они ограничиваются общими фрагментарными замечаниями о том, что цифровизация радикально меняет весь педагогический процесс. Тем не менее реконструировать эту парадигму не только возможно, но и необходимо для прояснения во всей полноте сущности процесса цифровизации образования.

Одной из любимых тем исследователей цифровизации образования является описание и изобретение цифровых педагогических технологий, которые всегда представляются как безусловно превосходящими традиционные педагогические технологии. Среди наиболее часто упоминаемых цифровых педагогических технологий упоминаются: дистанционное обучение, непрерывное образование (lifelong-learning), технологии продвинутого обучения (advanced-learning-technologies), индивидуальные образовательные траектории. [Москалюк, 2019, 16-17] Особо стоит отметить педагогические технологии конструирования виртуальной реальности, которая «значительно раздвигает границы обучения.» [Москалюк, 2019, 16]

Для управления педагогическим процессом в современное отечественное образование уже практически внедрены такие технологии, как электронный дневник и цифровые образовательные портфолио. Некоторыми апологетами цифровизации образования предлагаются еще более радикальные новации: замена традиционных школьных отметок оценками личности и рейтингами школьников. Разработаны две системы таких новых цифровых форм оценивания учащихся: ПОТОК (персональная образовательная траектория в открытых коллективах) и РОСТ (распределенное оценивание в системе талантов). Помимо этого есть предложения заменить ЕГЭ электронной биографией учащегося. О. Четверикова по этому поводу замечает, что речь идет «...об открытии на каждого юного россиянина электронного персонального досье или личного дела.» [Четверикова, 2019, www]

Наиболее радикально цифровизация образования меняет главный элемент педагогического процесса - педагогическую коммуникацию. И это изменение связано с изменением самого статуса учащегося и педагога в результате введения цифровых технологий в педагогический процесс. Белов Е.И., Оглоблин Г.В. и Иваненко В.Ф. пишут о том, что нужно «...не забывать, что студент изменился, также как изменился и преподаватель - перестал быть единственным источником «информации»» [Белов, Оглоблин, Иваненко, 2013, 29] Об этом же пишут Гребенникова В.М. и Новикова Т.В.: «Преподаватель из носителя передаваемых знаний и навыков превращается в штурмана, который помогает ориентироваться в базах знаний.» [Гребенникова, Новикова, 2019, 162] Маршанская Л.В. и Лесниченко Г.И. отмечают, что педагоги в системе цифрового образования должны «стать не столько носителями и передатчиками профессиональной информации, но и быть организаторами познавательной деятельности студентов.» [Маршанская, Лесниченко, 2018, 64]

Действительно, с появлением информационной образовательной среды, развитием Интернета, практически всеобщей оснащенности учащихся электронными гаджетами, информационное превосходство преподавателя над учащимися существенно снизилось. Педагог действительно перестал быть единственным и основным источником информации для учащихся. Но главная трансформация педагогического общения в цифровом образовании состоит даже не в этом, а в том, что радикально меняется структура педагогического общения. Между педагогом и учащимся появляется электронный гаджет (компьютер) как посредник. Тем самым, из педагогического общения исчезает важнейший воспитательный момент. Нарушается единство образования и воспитания как основа эффективного традиционного образования. Живое общение обучающегося с педагогом заменяется опосредованным общением через гаджеты или электронные сети, либо вообще общением обучающегося только с электронными гаджетами без участия педагога. Роберт И.В. видит в этом большое преимущество цифрового образования. «Изменение парадигмы информационного взаимодействия между обучающим, обучающимся и интерактивным информационным ресурсом расширяет методические возможности.» [Роберт, 2020, 146-147]

Роберт И.В. также предпринял попытку глобального обобщенного парадигматического осмысления цифровизации образования. Он выделил несколько конкурирующих, или взаимодополняющих педагогических парадигм цифрового образования, спонтанно формирующихся в современном образовательном пространстве на основе реальных процессов цифровизации образования: 1. парадигму сетевого открытого образования (самообразования), 2. парадигму распределенного образования, 3. парадигму высокотехнологичного образования, 4. парадигму конвергентного образования. [Роберт, 2020, 148-149] Детальный анализ этих парадигм не входит в задачи данной статьи, т.к. требует отдельного исследования. Однако,

общую оценку парадигматического смысла цифровизации образования мы рассмотрим при анализе позиции критиков цифровизации образования.

Следует отметить, что сторонники цифровизации образования признают существование ряда серьезных реальных проблем, обнаруживающихся в ходе перехода к цифровому образованию. Правда, апологеты видят в основном технические проблемы цифровизации и информатизации образования и предлагают технологические же пути их решения. Елистратова Н.Н. выделяет такие технические проблемы, как отсутствие теоретических основ информатизации образования, неэффективность результатов цифровых педагогических технологий в подготовке учащихся, неподготовленность педагогических кадров к внедрению цифровых технологий в педагогический процесс, отсутствие связи между цифровизацией образования и потребностями рынка труда. [Елистратова, 2010, www] Белоус Н.Н. обращает внимание на отсутствие единого, системного подхода к разработке и внедрению цифровых технологий в педагогический процесс. [Белоус, 2015, 66] Тимошенко Д.С. детально описывает целый комплекс проблем, связанных с безопасностью информационных технологий в сфере образования: 1. программно-технический аспект, связанный с техническими и пользовательскими ошибками и нарушениями нормальной работы цифровых средств и технологий, 2. информационно-поисковый аспект, связанный с некритическим использованием недостоверных или непроверенных информационных ресурсов, 3. правовой аспект, связанный с нарушением лицензионных прав разработчиков информационных ресурсов и с плагиатом, 4. культурологический аспект, связанный с наличием в информационной среде деструктивных, социально опасных материалов, 5. организационный аспект, связанный с некорректной организацией работы с информационными образовательными ресурсами или с чрезмерной интенсификацией этой работы в ущерб здоровью обучающихся. [Тимошенко, 2021, 171-173]

Заключение

Подводя итог нашему анализу двух основных направлений цифровизации отечественного образования, следует признать, что принудительная, административная неумеренная цифровизация, не проверенная и не одобренная педагогическим сообществом - угроза будущему человека и общества, диверсия против российского образования и российского человеческого капитала. Она уничтожает национальную социокультурную идентичность личности, заменяя ее беспочвенным, космополитическим, бездуховным цифровым человеком, руководящимся не моралью и социальными ценностями, а механическим расчетом и информационными манипуляциями. В процессе цифровизации образования нужно поменять местами «телегу» и «лошадь». Сначала необходимо концептуальное осмысление, апробация, общественная экспертиза и обсуждение и только потом осторожное, ограниченное внедрение цифровизации в педагогический процесс.

При анализе возможного конструктивного потенциала цифровизации образования следует учитывать ее принципиальные ограничения. Усвоение информации и освоение техники манипулирования информацией не делает человека полноценной личностью, а, напротив, примитивизирует его, превращая в придаток гаджетов.

В образовании главное - вовсе не усвоение информации, а формирование и воспитание личности через учебную деятельность, творческой, гуманистической Личности, а не примитивного потребителя и манипулятора гаджетами. Образование «...решает задачу

формирования социальной и культурной идентичности человека... полагающей полноту и цельность своего Я.» [Маниковская, 2019, 100]

Информационные технологии и общение с компьютером или через компьютер не могут решать задачи воспитания и развития личности, как рекламный муляж хлеба не может насытить человека. «Высшее образование, помимо профессиональной подготовки, должно аутентично пропагандировать фундаментальные нравственные ценности.» [Маниковская, 2019, 105]

Цифровизация образования допустима лишь в случае ее встраивания в парадигму традиционного образования как подсобного, подчиненного средства, но не как замена этой парадигмы. Ведь, главное в образовании - не сама по себе трансляция информации, а формирование и социализация здоровой, социально адаптированной личности.

Библиография

1. Белов Е. И., Оглоблин Г.В., Иваненко В.Ф. Информатизация и новые компьютерные средства обучения как составные части модернизации высшего профессионального образования // Актуальные вопросы развития образовательной области «Технология», 2013, № 1. С. 026-029.
2. Белоус Н. Н. Проблемы и тенденции информатизации образования // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, 2015, № 2-2. С. 65-67.
3. Блохина С. В., Варламов О. О., Тожа К. Э., Адамова Л. Е., Абрамов П. С., Варламов А. О. О проблемах образования, целевом образе «школы будущего», информатизации и перспективных информационных технологиях образования // Известия ЮФУ. Технические науки, 2007, №2. С.195-200.
4. Гребенникова В. М., Новикова Т.В. К вопросу о цифровизации образования // ИСОМ, 2019, №5. С.158-165.
5. Елистратова Н.Н. Проблемы информатизации высшего образования // Вестник рязанского государственного университета им. С.А. Есенина, 2010, № 29. [Электронный ресурс] – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-problemy-informatizatsii-vysshego-obrazovaniya> (дата обращения: 07.10.2024).
6. Маниковская М. А. Цифровизация образования: вызовы традиционным нормам и принципам морали // Власть и управление на Востоке России, 2019, №2 (87). С.100-106.
7. Маршанская Л. В., Лесниченко Г.И. Информатизация образования как одно из приоритетных направлений государственной политики в области образования // Наука и образование сегодня, 2018, № 3 (26). С. 62-67.
8. Москалюк В. С. Понятие и сущность цифровизации системы образования // Наука и образование сегодня, 2019, №10 (45). С.15-18.
9. Мухаметзянов И. Ш. Социальные последствия информатизации образования // Казанский педагогический журнал, 2011, № 3(87). С. 109-116.
10. Никитин А. С. Переход от информатизации к цифровизации в системе высшего образования: направления развития и дистанционное образование // Новые информационные технологии в телекоммуникациях и почтовой связи, 2023, Т. 1, № 1. С. 236-238.
11. Носков Е. А. Принципы подготовки студентов в области обеспечения национальной безопасности в образовании в контексте информатизации образования // Наука о человеке: гуманитарные исследования, 2020, Т. 14, № 2. С. 79-83.
12. Роберт И. В. Направления развития информатизации отечественного образования периода цифровых информационных технологий // Электронные библиотеки, 2020, Т. 23, № 1-2. С. 145-164.
13. Руженцева Т. С. Концепция информатизации вузовского образования // Наука и образование: тенденции и перспективы, 2016, № 1(3). С. 47-50.
14. Русаков А. А. Институциональный потенциал информатизации образования // Человеческий капитал, 2022, № 5-2(161). С. 35-42.
15. Тимошенко Д. С. Информатизация и информационная безопасность в сфере образования // Педагогика и психология: теория и практика, 2021, № 3(23). С. 166-177.
16. Четверикова О. Цифровизация образования – это опасно [Электронный ресурс] – URL: http://zavtra.ru/blogs/mesh_gp (дата обращения: 12.06.2019)

Digitalization of Education as a Pedagogical Innovation

Andrei F. Polomoshnov

Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
Department of Foreign Languages and Social-Humanitarian Disciplines,
Don State Agrarian University,
346493, 21 Michurina str., Persianovsky, Russian Federation;
e-mail: paf1@mail.ru

Tat'yana I. Selivanova

Postgraduate Student,
Department of Foreign Languages and Social-Humanitarian Disciplines,
Don State Agrarian University,
346493, 21 Michurina str., Persianovsky, Russian Federation;
e-mail: cherkasova.79@mail.ru

Abstract

The article analyzes two aspects of the digitalization of modern Russian education. The first aspect is related to legislative regulation and the practical implementation of digitalization in the pedagogical process. The documents adopted by the Government of the Russian Federation and the Council under the President of the Russian Federation for Strategic Development and Priority Projects, which outline specific measures for the digitalization of education, are examined. It is noted that practical digitalization is being introduced into domestic education through administrative means without sufficient testing and approval from the pedagogical community. The second aspect of digitalization is related to its conceptual and theoretical understanding. The ideas of digitalization proponents regarding its goals, main directions, methods, and implementation paths are explored. Attention is drawn to the differences between the goals of digital and traditional education. In the first case, the goal is to form an individual's information culture, adapted to modern digital technologies and the information society. In the second case, the goal is the formation and socialization of a comprehensively developed personality. It is noted that digitalization radically changes the pedagogical process, introducing a digital gadget into the structure of pedagogical communication between the student and the teacher. The article also addresses the theoretical understanding of the pedagogical paradigm of digital education, as well as the technical, social, and humanitarian problems associated with digitalization.

For citation

Polomoshnov A.F., Selivanova T.I. (2024) Tsifrovizatsiya obrazovaniya kak pedagogicheskaya novatsiya [Digitalization of Education as a Pedagogical Innovation]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 97-106.

Keywords

Informatization of education, information technologies, digitalization of education, information society, pedagogical process, information security.

References

1. Belov E. I., Ogloblin G.V., Ivanenko V.F. Informatizacija i novye komp'juternye sredstva obuchenija kak sostavnye chasti modernizacii vysshego professionalnogo obrazovanija [Informatization and new computer teaching aids as components of the modernization of higher professional education] *Aktual'nye voprosy razvitiya obrazovatel'noj oblasti «Tehnologija»*. 2013 no 1. pp. 026-029.
2. Belous N. N. Problemy i tendencii informatizacii obrazovanija [Problems and trends of informatization of education] *Aktual'nye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk*. 2015 no 2-2. pp. 65-67.
3. Blohina S. V., Varlamov O. O., Tozha K. Je., Adamova L. E., Abramov P. S., Varlamov A. O. O problemah obrazovanija, celevom obraze «shkoly budushhego», informatizacii i perspektivnyh informacionnyh tehnologijah obrazovanija [On the problems of education, the target image of the "school of the future", informatization and promising information technologies in education] *Izvestija JuFU. Tehnicheskie nauki*. 2007 no 2. pp.195-200.
4. Grebennikova V. M., Novikova T.V. K voprosu o cifrovizacii obrazovanija [On the issue of digitalization of education] *ISOM*. 2019 no 5. pp.158-165.
5. Elistratova N.N. Problemy informatizacii vysshego obrazovanija [Problems of informatization of higher education] *Vestnik rjazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S.A. Esenina*. 2010 no 29. [Elektronnyj resurs] – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-problemy-informatizatsii-vysshego-obrazovaniya> (data obrashhenija: 07.10.2024).
6. Manikovskaja M. A. Cifrovizacija obrazovanija: vyzovy tradicionnym normam i principam morali [Digitalization of education: challenges to traditional norms and moral principles] *Vlast' i upravlenie na Vostoke Rossii*. 2019no 2 (87). pp.100-106.
7. Marshanskaja L. V., Lesnichenko G.I. Informatizacija obrazovanija kak odno iz prioritnyh napravlenij gosudarstvennoj politiki v oblasti obrazovanija [Informatization of education as one of the priority directions of state policy in the field of education] *Nauka i obrazovanie segodnja*. 2018 no 3 (26). pp. 62-67.
8. Moskaljuk V. S. Ponjatije i sushhnost' cifrovizacii sistemy obrazovanija [The concept and essence of digitalization of the education system] *Nauka i obrazovanie segodnja*. 2019 no 10 (45). pp.15-18.
9. Muhametdzanov I. Sh. Social'nye posledstviya informatizacii obrazovanija [Social consequences of informatization of education] *Kazanskij pedagogicheskij zhurnal*. 2011 no 3(87). pp. 109-116.
10. Nikitin A. S. Perehod ot informatizacii k cifrovizacii v sisteme vysshego obrazovanija: napravlenija razvitiya i distancionnoe obrazovanie [Transition from informatization to digitalization in the system of higher education: directions of development and distance education] *Novye informacionnye tehnologii v telekommunikacijah i pochtovoj svjazi*. 2023 v. 1, no1. pp. 236-238.
11. Noskov E. A. Principy podgotovki studentov v oblasti obespechenija nacional'noj bezopasnosti v obrazovanii v kontekste informatizacii obrazovanija [Principles of training students in the field of ensuring national security in education in the context of informatization of education] *Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovanija*. 2020 v. 14, no 2. pp. 79-83.
12. Robert I. V. Napravlenija razvitiya informatizacii otechestvennogo obrazovanija perioda cifrovyyh informacionnyh tehnologij [Directions of development of informatization of domestic education in the period of digital information technologies] *Elektronnye biblioteki*. 2020 v. 23, no 1-2. pp. 145-164.
13. Ruzhenceva T. S. Konceptcija informatizacii vuzovskogo obrazovanija [The concept of informatization of higher education] *Nauka i obrazovanie: tendencii i perspektivy*. 2016 no 1(3). pp. 47-50.
14. Rusakov A. A. Institucional'nyj potencial informatizacii obrazovanija [Institutional potential of informatization of education] *Chelovecheskij kapital*. 2022 no 5-2(161). pp. 35-42.
15. Timoshenko D. S. Informatizacija i informacionnaja bezopasnost' v sfere obrazovanija [Informatization and information security in the field of education] *Pedagogika i psihologija: teorija i praktika*. 2021 no 3(23). pp. 166-177.
16. Chetverikova O. Cifrovizacija obrazovanija – jeto opasno [Digitalization of education is dangerous] [Elektronnyj resurs] – URL: http://zavtra.ru/blogs/mesh_gp (data obrashhenija: 12.06.2019)

УДК 008

Охрана объектов культурного наследия в начале XXI века**Дмитриенко Роман Дмитриевич**

Аспирант,
Государственный академический университет гуманитарных наук,
119049, Российская Федерация, Москва, пер. Мароновский, 26;
e-mail: roman1dmitrienko@rambler.ru

Аннотация

Данная работа посвящена исследованию правовых аспектов и механизмов охраны объектов культурного наследия в начале XXI века. В условиях глобализации, урбанизации и климатических изменений сохранение исторического и культурного наследия становится все более важной задачей. Особое внимание уделено механизмам государственной поддержки, включая учет и регистрацию объектов, лицензирование и контроль, финансирование и международное сотрудничество. Также обсуждаются роль образования и информирования общественности в процессе сохранения культурного наследия. Работа подчеркивает необходимость комплексного подхода к охране культурного наследия, включающего правовые, административные и образовательные меры, с целью сохранения культурных ценностей для будущих поколений.

Для цитирования в научных исследованиях

Дмитриенко Р.Д. Охрана объектов культурного наследия в начале XXI века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 107-115.

Ключевые слова

Культурное наследие, культурные ценности, международная охрана культурных ценностей, национальный режим защиты культурного наследия.

Введение

Сохранение ценностей национальной культуры, а также иных объектов культурного наследия является одной из ключевых задач любого государства. При этом вывоз объектов культурного наследия через таможенную границу Российской Федерации отличается определенной спецификой. Как известно, объекты культурного наследия, будучи особым видом товара, ввозятся в страну и вывозятся из неё под строгим контролем со стороны органов государственной власти. А лица, преследующие цель перемещения объектов культурного наследия за границу, вынуждены взаимодействовать с уполномоченными органами для того, чтобы получить соответствующее специальное разрешение. Что касается административных барьеров, существующих на пути прохождения предметов такого рода, то они в целом оправданы теми задачами, которые ставит перед собой государство с целью защиты своих интересов, охраны культурного достояния страны, а также борьбы с незаконными посягательствами на культурные ценности.

В начале XXI века охрана объектов культурного наследия становится все более актуальной задачей в условиях урбанизации, глобализации и изменения климата. Важность сохранения исторического и культурного наследия не только для национальной идентичности, но и для мировой культуры требует комплексного подхода и взаимодействия различных уровней власти и международного сообщества. В России охрана культурного наследия регулируется обширным набором нормативных актов и механизмов, которые постоянно совершенствуются для соответствия современным вызовам.

Основная часть

Конституция РФ закрепляет основные принципы охраны культурного наследия. В статье 44 говорится о праве каждого гражданина на участие в культурной жизни и доступ к культурным ценностям, а также о необходимости заботы о сохранении исторического и культурного наследия.

Федеральный закон № 73-ФЗ "Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации" – это основной закон, регулирующий охрану объектов культурного наследия в России. Он устанавливает критерии для включения объектов в реестр культурного наследия, а также порядок их охраны и использования. Закон определяет права и обязанности собственников и пользователей объектов культурного наследия и предусматривает меры государственной поддержки.

Гражданский кодекс РФ содержит положения, касающиеся охраны объектов культурного наследия, включая регулирование сделок с такими объектами, вопросы наследования и ответственности за причинение вреда.

Земельный кодекс РФ регулирует вопросы, связанные с земельными участками, на которых расположены объекты культурного наследия. Он определяет порядок предоставления земельных участков и их использование с учетом необходимости сохранения культурного наследия.

Государственный учет объектов культурного наследия включает их идентификацию, описание и включение в единый государственный реестр. Регистрация объектов позволяет контролировать их состояние и использование, а также обеспечивает правовую защиту.

Лицензирование деятельности, связанной с реставрацией и реконструкцией объектов культурного наследия, осуществляется государственными органами. Контроль за состоянием и использованием объектов ведется на федеральном и региональном уровнях.

Государство предоставляет финансирование и субсидии для проведения работ по сохранению объектов культурного наследия. Эти меры включают гранты на реставрацию, налоговые льготы и другие формы поддержки.

Россия активно участвует в международных программах и проектах по охране культурного наследия. Сотрудничество с ЮНЕСКО и другими международными организациями позволяет обмениваться опытом и технологиями, а также получать финансовую поддержку.

Важную роль в охране культурного наследия играет образование и информирование общественности. Программы по изучению истории и культуры, а также мероприятия по популяризации культурного наследия способствуют повышению уровня осведомленности и ответственности граждан.

Особенностью защиты объектов культурного наследия является несравнимо больший удельный вес административно-правовых средств (административно-правовые акты, нормы административного права, административно-правовые отношения) в его правовом регулировании по сравнению с гражданско-правовыми средствами в целом.

Это выражается в применении специальных методов государственного регулирования в указанной сфере (например, утверждения охранного обязательства ОКН актом органа охраны объектов культурного наследия, что отражено в ст. 47.6 вышеуказанного Закона, при этом до 22.01.2015 года данные правоотношения носили договорной характер. Кроме того, в соответствии со ст.ст. 9.1,9.2 Закона к органам в области охраны культурного наследия относятся полномочия и по установлению границ указанных объектов), а также в расширении системы норм об административных правонарушениях специальными составами таких правонарушений.

Вместе с тем нормы гражданского права остаются определяющими для механизма правового регулирования вещных прав на объекты культурного наследия, но с учетом значимости данных объектов ст. 54 Закона предусмотрены специальные основания прекращения права собственности на объект культурного наследия, включенный в реестр, выявленный объект культурного наследия, земельный участок в границах территории объекта культурного наследия либо земельный участок, в границах которого располагается объект археологического наследия.

Нормы финансового права проявляются в особенностях формирования источников финансирования мероприятий по сохранению, популяризации и государственной охране объектов культурного наследия, а также формирования экономических стимулов (льгот) для формирования инвестиций в сохранение объектов культурного наследия, что также отражено в ст.ст. 13-14.1 Закона.

Единство права направлено на обеспечение как публичных, так и частных интересов, при этом мера сочетания указанных компонентов определяется целесообразностью их применения.

Пример возрождения Острова-град Свияжск и Болгарского историко-археологического комплекса, а также воссоздание Собора Казанской иконы Божьей Матери является положительным примером реализации права в указанной сфере и позволяет с надеждой смотреть в будущее Татарстана.

Отметим, что развитие незаконного бизнеса в сфере торговли объектами культурного

наследия сегодня по своей доходности может сравниться разве что с торговлей наркотиками и оружием. Именно поэтому современная система государственных и национальных интересов относит объекты культурного наследия, культурные ценности, а также произведения искусства к одним из важнейших объектов национальной безопасности. Хотелось бы заострить внимание на правовом регулировании вывоза объектов культурного наследия на примере Европейского Союза (далее ЕС). Интерес вызван целым рядом причин. Во-первых, ЕС и Российская Федерация являются ключевыми стратегическими партнёрами в самых разных сферах жизнедеятельности. Во-вторых, несмотря на наличие санкций в отношении России, товарооборот между этими двумя геополитическими субъектами не уменьшается, а наоборот, стал снова развиваться.

В последние годы в российском обществе вопросы сохранения объектов культурного наследия стоят очень остро, несмотря на их регулярное обсуждение. Необходимо понять, что в эпоху глобализации формирование облика и поддержание статуса страны происходит во многом за счет исторического наследия, культурных и природных богатств. Для России гуманное отношение к культурным ценностям и их сохранение становятся важнейшими факторами дальнейшего развития территорий и возрождения малых городов и других населенных пунктов. Очевидно, что культурно-историческое наследие - ресурс культурного и социально-экономического развития регионов нашей страны.

Наше культурно-историческое наследие - главная основа для национального самоуважения и признания России мировым сообществом. Это социально-экономический и духовный капитал невозместимой ценности, формирующий менталитет, утверждающий преемственность гуманитарных ценностей и сохраняющий традиции [Гордин, 2023].

В конце декабря 2015 г. состоялось заседание Совета по культуре и искусству при Президенте РФ под председательством В. В. Путина. Глава государства отметил приоритет культурной и гуманитарной составляющей в развитии страны и народа, ключевой приоритет сохранения исторической памяти и материального культурного наследия, выявление пробелов в законодательстве, тесное взаимодействие государственных органов с общественными организациями, учет их мнения и наделение «энтузиастов» правами в деле сохранения культурного наследия.

Однако в нашей стране, в настоящий период объекты культурного наследия уничтожаются с пугающей частотой и постоянством. В центре внимания общественности, средств массовой информации регулярно оказываются скандалы и конфликты, связанные с застройкой охранных зон, разрушением памятников [Зубанова, 2021].

Роль права в сохранении российского культурного наследия переоценить невозможно. Неисполнение законов в сфере охраны объектов культурного наследия может привести и зачастую приводит к гибели памятников истории и культуры, влечет за собой нарушение конституционных прав и законных интересов граждан, что требует решения вопросов по качественной правовой охране российского историко-культурного наследия и становления его частью наследия мирового [Закон РФ от 9 октября 1992 г. № 3612-1 «Основы законодательства Российской Федерации о культуре», [www...](#)].

За последние годы создана и продолжает совершенствоваться система институтов, задействованных в решении вопросов сохранения культурно-исторического наследия. В Российской Федерации существует множество нормативных актов (в основном подзаконных) в области охраны объектов культурного наследия. Несмотря на это, на сегодняшний день в

законодательстве нет четкого и системного подхода к охране объектов культурного наследия, не определены условия и порядок распоряжения объектов культурного наследия, порядок установления и выполнения требований и ограничений по сохранению и использованию объектов культурного наследия, в том числе охранных обязательств, и порядок осуществления контроля за их выполнением. Сложность указанных выше проблем требует комплексного, системного подхода к их решению.

Несмотря на довольно внимательное отношение государства и законодателя к указанной сфере, остается множество проблем связанных с регулированием отношений в сфере сохранения, использования, популяризации и охраны объектов культурного наследия в Российской Федерации.

Основными проблемами являются, во-первых, сложность содержания объектов, поиск средств для их реставрации, что требует привлечения сторонних источников финансирования, помимо государства; во-вторых - необходимость органичного встраивания объекта в хозяйственную жизнь города.

На сегодняшний день накоплен существенный опыт по возрождению и сохранению культурного наследия, но в то же время вскрываются и серьезные проблемы в этой сфере: отсутствие в российском законодательстве четкого и системного подхода к охране объектов культурного наследия; не определены условия и порядок распоряжения объектами культурного наследия, порядок установления, выполнения требований и ограничений по сохранению и использованию объектов культурного наследия, порядок осуществления контроля за выполнением этих требований; отсутствие системы в организации работы государственных органов по охране объектов культурного наследия. Огромное количество объектов культурного наследия находится в аварийном состоянии. Недостаточно средств не только на реконструкцию, восстановление и содержание объектов культурного наследия, но даже на их консервацию.

Изучение деятельности общественности и государственных структур в сфере охраны культурного наследия продиктовано кризисной ситуацией, в которой находится культурное наследие России на современном этапе развития, а также необходимостью осознания того, что культурное наследие является важнейшим ресурсом стратегического развития государства, служит основой самоидентификации народа, носителем традиций, норм и ценностей предыдущих поколений.

Совместная работа представителей органов власти и предпринимательского сообщества с деятелями науки и культуры по выработке форм и моделей сотрудничества, направлений развития государственно-частного партнерства и культурных индустрий станет основой для развития инноваций в сфере культуры, что в конечном счете принесет положительные результаты в деле сохранения культурного наследия для будущих поколений.

Главным необходимым условием обеспечения сохранности объектов культурного наследия в настоящее время должно являться совершенствование государственной политики на основе всестороннего учета состава и состояния объектов культурного наследия, современных социально-экономических условий развития общества, реальных возможностей органов власти, местного самоуправления, общественных и религиозных организаций, особенностей национально-культурных традиций народов Российской Федерации.

В систему государственной политики по сохранению культурного и исторического наследия также входит такое направление, как деятельность по пропаганде и культурно-просветительская работа, ориентированная на внедрение в массы идей о необходимости охраны

культурно-исторического наследия и совершенствования деятельности в этой области. Яркий пример тому - подготовка многотомного научного энциклопедического справочника «Свод памятников архитектуры и монументального искусства России». В процессе исследования памятников выявляются объекты культурного и исторического наследия, подлежащие государственному учету. Кроме того, данный справочник имеет огромное значение для всех граждан нашей страны (в особенности для тех, кто проживает в местах, где имеются объекты, описываемые в «Своде памятников архитектуры и монументального искусства»), а также представляет практическую ценность для таких специалистов, как архитектор, градостроитель, реставратор, искусствовед, музейный работник, краевед, работник органов охраны памятников [Чуйкина, 2021].

Государственная политика по обеспечению целостности культурного и исторического наследия является приоритетным направлением всей политики нашей страны, так как сохранение исторического и культурного потенциала - один из главных социально-экономических ресурсов, обеспечивающих достойное существование и развитие народов Российской Федерации. Также она призвана искать и обеспечивать различные подходы к решению вопросов о государственной защите, непосредственному сохранению, распоряжению и использованию объектов культурного и исторического наследия всех видов и категорий.

Важно отметить, что постиндустриальное общество в электронную эпоху осмыслило и признало колоссальные возможности культурного и исторического наследия, высокую необходимость его сохранения и эффективного и целесообразного применения как одного из главных ресурсов экономики.

История охраны культурного и исторического наследия России насчитывает более трех веков, в течение которых было сформировано законодательство по охране объектов наследия, создана государственная система охраны, выработаны основные методы и принципы охраны памятников, характерные для нашей страны, возникла российская школа реставрации (рисунок 1).



Рисунок 1 – Этапы развития действий по охране культурного и исторического наследия России

Последние десятилетия с новыми экономическими, социальными и политическими условиями обострили проблемы в области охраны объектов древности, решение которых практически невозможно без опоры на опыт прошлых лет. Одной из подобных проблем является частная собственность на памятники культуры и истории, а также формирование других форм собственности на них. В связи с этим регулирование прав собственников со стороны государства и создание благоприятных взаимоотношений между сторонами являются

одним из главных вопросов современной политики в области охраны памятников культурного и исторического наследия.

Современные российские исследователи и эксперты разрабатывают новейшие методы и подходы охраны культурного и исторического наследия, которые могут соответствовать международному уровню. В перспективе российской практики охраны наследия - сохранение уникальных территорий с комплексной регенерацией памятников истории и культуры, традиционных форм хозяйствования и природопользования. Культурное наследие Российской Федерации, являясь полноправной частью мирового наследия, должно идти в ногу со временем и поддерживать эффективную методику охраны культурных и исторических ценностей, а также продолжать развивать законодательство в этой сфере.

Заключение

В заключение необходимо отметить, что объекты культурного наследия составляют культурное, социальное и экономическое достояние человечества, формируемое историческими наслоениями ценностей, порожденными предшествующими и современными культурами. Задача сохранения и развития объектов культурного наследия обосновывается масштабами продолжающейся урбанизации, беспрецедентной в истории человечества, социально-экономическими изменениями, неконтролируемость которых приводит к трансформации территориальных ландшафтов, и, как следствие, фрагментации и повреждению или утрате культурного наследия. Вследствие этого нужно интегрировать в стратегии сохранения и развития объектов культурного наследия инструменты архитектурного и ландшафтного планирования, поддержания городской самобытности. Необходимо регулярно и комплексно совершенствовать законодательство в указанной сфере, следовательно, улучшать правовое регулирование и правоприменительную практику. Сохранение объектов культурного наследия должно строиться на принципе устойчивого развития и интегрированности в экономическое пространство страны.

Библиография

1. Федеральный закон Российской Федерации «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25.06.2002 № 73-ФЗ.
2. Лихачев Д.С. Избранное: Мысли о жизни, истории, культуре / Составление, подготовка текста и вступительная статья Д.Н.Бакуна. – М.: Российский Фонд Культуры, 2023, С.88-92.
3. Закон РФ от 9 октября 1992 г. № 3612-1 «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» (с изменениями и дополнениями).136
4. Александров А.А. Международное сотрудничество в сфере культурного наследия. М.: Проспект, 2022.
5. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 17.11.2008 № 1662-р (ред. От 08.08.2009) «Концепция долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года».
6. Чуйкина С.А. Реконструкция социальных практик // Социологические исследования, 2021, № 1, С.76.
7. Гордин В.Э., Матецкая М.В. Культурный туризм как стратегия развития города: поиск компромиссов между интересами местного населения и туристов // Санкт-Петербург: многомерность культурного пространства. – СПб: Изд-во «Левша», 2020.
8. Гордин В.Э. Роль сферы культуры в развитии туризма в Санкт-Петербурге // СанктПетербург: многомерность культурного пространства. СПб., 2023.
9. Зубанова С.Г. Социальное служение. Учебное пособие. - М.: ЛИКА, 2021. - С. 9.
10. Соловьёв А.П. Туристское использование объектов Всемирного наследия на территории Российской Федерации. // Наследие и современность: Информ, сб. Вып. 21. - М., 2022. - С. 158.
11. Любимов А.И., Михайленко А.Н. Правовые основы функционирования Содружества Независимых Государств: Учебное пособие. Хрестоматия. - М.: 2020. МосГУ. - 300 с.

12. Месилов М.Л. Система и основы правового положения органов государственной власти города Москвы. Учебно-методический комплекс. - М.: МГУУ Правительства Москвы, 2022. - 32 с.

Protection of cultural heritage sites at the beginning of the 21st century

Roman D. Dmitrienko

Postgraduate Student,
State Academic University of Humanities,
119049, 26 Maronovskii lane, Moscow, Russian Federation;
e-mail: roman1dmitrienko@rambler.ru

Abstract

This work is devoted to the study of legal aspects and mechanisms of protection of cultural heritage sites at the beginning of the XXI century. In the context of globalization, urbanization and climate change, the preservation of historical and cultural heritage is becoming an increasingly important task. Special attention is paid to the mechanisms of state support, including accounting and registration of facilities, licensing and control, financing and international cooperation. The role of education and public awareness in the process of preserving cultural heritage is also discussed. The work highlights the need for an integrated approach to the protection of cultural heritage, including legal, administrative and educational measures, in order to effectively preserve cultural values for future generations.

For citation

Dmitrienko R.D. (2024) Okhrana ob'ektov kul'turnogo naslediya v nachale XXI veka [Protection of cultural heritage sites at the beginning of the 21st century]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 107-115.

Keywords

Cultural heritage, cultural values, international protection of cultural values, national regime for the protection of cultural heritage.

References

1. Federal'nyi zakon Rossiiskoi Federatsii "Ob ob'ektakh kul'turnogo naslediya (pamyatnikakh istorii i kul'tury) narodov Rossiiskoi Federatsii" ot 25.06.2002 № 73-FZ [Federal Law of the Russian Federation "On Cultural Heritage (Historical and Cultural Monuments) of the Peoples of the Russian Federation" dated June 25, 2002, No. 73-FZ].
2. Likhachev D.S. (2023). Izbrannoe: Mysli o zhizni, istorii, kul'ture [Selected Works: Thoughts on Life, History, Culture]. Sostavlenie, podgotovka teksta i vstupitel'naya stat'ya D.N. Bakuna [Compilation, Text Preparation, and Introductory Article by D.N. Bakun]. Moscow: Rossiiskii Fond Kul'tury, pp. 88-92.
3. Zakon RF ot 9 oktyabrya 1992 g. № 3612-I "Osnovy zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii o kul'ture" (s izmeneniyami i dopolneniyami) [Law of the Russian Federation dated October 9, 1992, No. 3612-I "Fundamentals of Legislation of the Russian Federation on Culture" (with amendments and additions)].
4. Aleksandrov A.A. (2022). Mezhdunarodnoe sotrudnichestvo v sfere kul'turnogo naslediya [International Cooperation in the Field of Cultural Heritage]. Moscow: Prospekt.
5. Rasporiazhenie Pravitel'stva Rossiiskoi Federatsii ot 17.11.2008 № 1662-r (red. ot 08.08.2009) "Kontseptsia dolgosrochnogo sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Rossiiskoi Federatsii na period do 2020 goda" [Decree of the Government of the Russian Federation dated November 17, 2008, No. 1662-r (as amended on August 8, 2009) "Concept

-
- of Long-Term Socio-Economic Development of the Russian Federation for the Period until 2020"].
6. Chuykina S.A. (2021). Rekonstruktsiya sotsial'nykh praktik [Reconstruction of Social Practices]. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 1, pp. 76.
 7. Gord'in V.E., Matetskaya M.V. (2020). Kul'turnyi turizm kak strategiya razvitiya goroda: poisk kompromissov mezhdu interesami mestnogo naseleniya i turistov [Cultural Tourism as a Strategy for Urban Development: Seeking Compromises between the Interests of Local Residents and Tourists]. In *Sankt-Peterburg: mnogomernost' kul'turnogo prostranstva* [St. Petersburg: Multidimensionality of Cultural Space]. St. Petersburg: Izdatel'stvo "Levsha".
 8. Gord'in V.E. (2023). Rol' sfery kul'tury v razvitii turizma v Sankt-Peterburge [The Role of the Cultural Sector in the Development of Tourism in St. Petersburg]. In *Sankt-Peterburg: mnogomernost' kul'turnogo prostranstva* [St. Petersburg: Multidimensionality of Cultural Space]. St. Petersburg.
 9. Zubanova S.G. (2021). *Sotsial'noe sluzhenie: Uchebnoe posobie* [Social Service: A Textbook]. Moscow: LIKA, p. 9.
 10. Solov'ev A.P. (2022). Turistskoe ispol'zovanie ob'ektov Vsemirnogo naslediya na territorii Rossiiskoi Federatsii [Tourist Use of World Heritage Sites on the Territory of the Russian Federation]. In *Nasledie i sovremennost': Inform, sb. Vyp. 21* [Heritage and Modernity: Inform, Collection Issue 21]. Moscow, pp. 158.
 11. Lyubimov A.I., Mikhailenko A.N. (2020). *Pravovye osnovy funktsionirovaniya Sodruzhestva Nezavisimyykh Gosudarstv: Uchebnoe posobie* [Legal Foundations of the Functioning of the Commonwealth of Independent States: A Textbook]. Moscow: MosGU.
 12. Mesilov M.L. (2022). *Sistema i osnovy pravovogo polozheniya organov gosudarstvennoi vlasti goroda Moskvy: Uchebno-metodicheskii kompleks* [System and Foundations of the Legal Status of State Authorities in the City of Moscow: Educational and Methodological Complex]. Moscow: MGUU Pravitel'stva Moskvy, p. 32.

УДК 130.2**Цивилизационные инварианты российской идентичности как системный элемент культурной безопасности****Мельникова Лариса Владимировна**

Кандидат философских наук, доцент,
кафедра иностранных языков
и социально-гуманитарных дисциплин,
Донской государственной аграрный университет,
346493, Российская Федерация, Персиановский, ул. Кривошлыкова, 24;
e-mail: smith_53@mail.ru

Джинибалаян Сергей Манукович

Аспирант,
кафедра иностранных языков
и социально-гуманитарных дисциплин,
Донской государственной аграрный университет,
346493, Российская Федерация, Персиановский, ул. Кривошлыкова, 24;
Директор
МБУК Ростовская-на-Дону городская ЦБС
344082, Российская Федерация, Ростов-на-Дону, ул. Большая Садовая, 11;
e-mail: dsm@donlib.ru

Аннотация

Статья посвящается проблематике культурной безопасности российского общества на современном этапе его исторического развития. Концепт национальной культурной безопасности изучается с точки зрения тесной взаимосвязи с социокультурной российской идентичностью, которая формируется на основе инвариантов с опорой на самобытность. В работе представлен анализ базисных, составляющих ядро российской культурной идентичности, цивилизационных инвариантов (духовность, державность, соборность) и их исторических трансформаций. В ходе проведенного анализа авторы приходят к выводу о ключевой роли этих инвариантов в обеспечении российской культурной безопасности и выделяют их в качестве ее основополагающих системных элементов.

Для цитирования в научных исследованиях

Мельникова Л.В., Джинибалаян С.М. Цивилизационные инварианты российской идентичности как системный элемент культурной безопасности // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 116-127.

Ключевые слова

Безопасность, культура, культурная безопасность, культурная идентичность, самобытность, цивилизационные инварианты.

Введение

Современный мир стремительно развивается и быстро изменяется во всех аспектах: геополитических, экономических, информационных, социокультурных и т. п. Динамика процессов, происходящих в нем, зачастую приводит к негативным последствиям для многих стран и народов.

Постоянные геополитические трансформации, войны и конфликты, борьба за природные ресурсы и транспортные пути, поляризацию мира, владение информационными, промышленными и военными технологиями, сохранение влияния на мировую финансовую политику несут в себе перманентную угрозу тем или иным регионам. Это приводит к масштабным миграционным, политическим, экономическим и культурологическим кризисам.

Возрастающие межкультурные и межэтнические взаимодействия, глобализация в целом ведут к размыванию и стиранию границ, способствуют утрате цивилизационной самобытности и культурной идентичности. Процессы, происходящие в глобальном мире, в первую очередь оказывают влияние на культурную сферу. Сейчас в научных работах можно встретить такие понятия, как «глобальная культура», «культурная глобализация». Мультикультурализм является основой для различных вызовов и рисков культурной безопасности.

Культура подвергается не только внешним воздействиям, но и внутренним, поскольку общество также является динамической системой, и часто можно наблюдать, что традиционные культурные ценности претерпевают негативные трансформации, например, активно насаждаемые на российскую культурную почву после распада Советского Союза западные ценности и образцы или идея формирования общества потребителей и т. п. Это приводит к разрушению некоего базового культурного кода народа, ценностных ориентиров и смыслов.

Стремительное развитие информационных технологий также влечет за собой многочисленные негативные явления в сфере различного типа безопасности, в том числе и культурной. Доступная большому количеству граждан разного рода информация, в том числе негативного характера и сомнительного контекста зачастую оказывает разрушительное влияние на массовое сознание и традиционные ценности общества. Распространению такой деструктивной идеологии необходимо противостоять, а это становится возможным только при наличии четко сформированной национальной идеи с опорой на национальную концепцию культурной идентичности. Президент страны считает: «Идеологическое и психологическое воздействие на граждан ведет к насаждению чуждой российскому народу и разрушительной для российского общества системы идей и ценностей, включая культивирование эгоизма, вседозволенности, безнравственности, отрицание идеалов патриотизма, служения Отечеству, естественного продолжения жизни, ценности крепкой семьи, брака, многодетности, созидательного труда, позитивного вклада России в мировую историю и культуру...» УП № 809.

Подобные негативные тенденции можно перечислять и дальше, мы обозначили только некоторые из них. Исходя из вышеперечисленного, становится очевидным обеспечение суверенитета и безопасности любой страны во всех ее аспектах. Следовательно, в настоящее время в научном дискурсе эта тема должна найти свое всестороннее отображение. Различные авторы рассматривают культурную безопасность в том или ином ключе, предлагая свое видение и свои концепции, поскольку данный вопрос имеет разностороннюю направленность и множество проявлений.

В своей работе мы изучаем проблему национальной культурной безопасности с точки зрения трансформаций и базисных инвариантов культурной идентичности, которая является

основой для формирования национальной идеи российского государства, то есть, анализируя цивилизационные инварианты и исторические трансформации российской культурной идентичности, выделяем основополагающие системные элементы культурной безопасности.

Целью нашей работы является изучение роли национального самосознания в обеспечении культурной безопасности российского общества. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- дать содержательную и субъектную конкретизацию концепта «культурной безопасности», определить ее место в общей системе безопасности цивилизации во взаимосвязи с близкими по содержанию концептами: «национальная безопасность», «духовная безопасность»;
- рассмотреть дефиниции культурной идентичности и проанализировать ее историческую динамику;
- проанализировать базисные цивилизационные инварианты российской культурной идентичности и их трансформации;
- установить взаимосвязь инвариантов культурной идентичности и традиционных ценностей;
- выявить основополагающий системный элемент культурной безопасности – инварианты российской идентичности.

Методологической основой нашего исследования являются методы общетеоретического анализа: междисциплинарный, сравнительный, структурный, системный, социокультурный, научное обобщение и теоретическое моделирование.

Концепция культурной безопасности

Проблема безопасности – одна из базовых витальных проблем человечества. Безопасность является одним из главных условий развития цивилизации, следовательно, она необходима практически во всех сферах деятельности человека и общества. Поэтому безопасность представлена в различных контекстах, в том числе и культурологическом. Военные, террористические, геополитические, экономические угрозы занимают лидирующее место в проблематике цивилизационной безопасности, так как они являются наиболее очевидными и осязаемыми. При этом роли социокультурной безопасности уделяется недостаточное внимание, возможно потому, что угрозы в культурной сфере трудно адекватно оценить и идентифицировать, поскольку это духовная составляющая сферы общественной жизни. Вместе с тем в случае отсутствия культурной безопасности в стране происходят существенные масштабные деструктивные процессы, которые затрагивают все сферы жизни общества. Обринская Е. К. считает: «Таким образом, проблема социокультурных угроз национальной безопасности является актуальной одновременно по нескольким причинам. Во-первых, этой сферой жизни общества и государства трудно управлять, в то время как другие угрозы национальной безопасности преимущественно или полностью относятся к компетенции государственной власти. Во-вторых, социокультурные воздействия сложно отслеживать, а значит, угрозы в этой сфере не осознаются. В-третьих, негативную роль играет фактор времени – наиболее эффективно можно оценить последствия социокультурных процессов, а на этом этапе уже затруднительно что-либо предпринять с точки зрения обеспечения национальной безопасности» [Обринская, 1/2016, 206]. Но на сегодняшний момент следует отметить изменения в этом плане и поворот общественной дискуссии к данной проблематике. Таким

образом, изучение и анализ культурной безопасности в настоящее время становится актуальным и жизненно необходимым для выхода из кризиса социокультурной идентичности и определения дальнейшего пути развития страны.

Концепция культурной безопасности является многоаспектной и комплексной, включающей в себя разнообразные факторы: защиту, систему мер, направленных на поддержание системного равновесия общества в ходе естественных эволюционных процессов, и потребность любой культуры в самосохранении, трансляции своей самобытности и духовных основ, а также создание условий для дальнейшего гармоничного цивилизационного развития. В современном философском и политическом дискурсе используются различные понятия: «безопасность», «национальная безопасность», «культурная безопасность». Проведем их сравнительный анализ и определим оптимальные для нашей работы толкования.

В Толковом словаре живого великорусского языка русского языка В. И. Даля безопасность трактуется как «отсутствие опасности, сохранность и надежность» [Даль, Шахматов, 2004]. Это самое широкое понимание безопасности. Существует огромное количество определений этого понятия в словарях: по административному праву, политологии, юридическом, политехническом, идеографическом, экономическом, социологическом и др. Таким образом, данное понятие в зависимости от сферы его применения получает различные модификации.

Согласно федеральному закону РФ «О безопасности», который определяет «основные принципы и содержание деятельности по обеспечению безопасности государства, общественной безопасности, экологической безопасности, безопасности личности, иных видов безопасности, предусмотренных законодательством Российской Федерации (далее – безопасность, национальная безопасность)...» термин «безопасность» рассматривается как «состояние защищенности жизненно важных интересов личности, общества и государства от внутренних и внешних угроз...» ФЗ № 309. В нашем исследовании мы будем опираться на определение термина «безопасность» в данной трактовке и рассматривать безопасность национальных интересов, личности, общества и государства. Таким образом, речь идет о национальной безопасности, которая является широкой концепцией, направленной на обеспечение суверенитета, независимости, государственной целостности страны и предотвращения внутренних и внешних угроз. В Указе президента страны «О стратегии национальной безопасности Российской Федерации», основанной на Конституции РФ, дается следующее определение: «Национальная безопасность Российской Федерации – состояние защищенности национальных интересов Российской Федерации от внешних и внутренних угроз, при котором обеспечиваются реализация конституционных прав и свобод граждан, достойные качество и уровень их жизни, гражданский мир и согласие в стране, охрана суверенитета Российской Федерации, ее независимости и государственной целостности, социально-экономическое развитие страны» УП № 400.

Одной из составляющей концепции национальной безопасности является культурная безопасность. Термин «культура» используется в различных научных областях, следовательно, имеет также огромное количество определений. В самом широком смысле культура – это все, что создано человеком и обществом в процессе жизнедеятельности: как материальные, так и духовные ценности. По нашему мнению, логично объединить в понимании культуры предметный, деятельностный и семиотический подходы. Таким образом, оптимальным для нашей работы является определение культуры как совокупности материальных и духовных ценностей в деятельности человека, направленной на производство культуры, ее освоение, развитие и сохранение, а также существование в тесной взаимосвязи с культурной

идентичностью. О такой связи говорят в своих трудах различные исследователи, например Д. С. Лихачев: «Культура – это огромное целостное явление, которое делает людей, населяющих определенное пространство, из просто населения – народом, нацией. В понятие культуры должны входить и всегда входили религия, наука, образование, нравственные и моральные нормы людей и государства» [Лихачев, 2006, 348–349]. Таким образом, существующие в обществе обычаи, традиции, духовные ценности, общепринятые нормы поведения необходимы для его выживания и развития, и они передаются в каждом народе из поколения в поколение, благодаря чему культура облегчает, сохраняет и защищает жизнь человека. Следовательно, можно говорить о связи культурного пространства с цивилизационной и национальной идентичностью и понимать культуру как часть цивилизационного самосознания, представляющего базовое ядро ценностей, без чего цивилизация не способна существовать и исторически развиваться.

Объединяя приемлемые для нашей работы трактовки понятий «безопасность» и «культура», мы приходим к выводу, что культурная безопасность является предельно широким концептом, включающим в себя систему защиты национальной безопасности и социокультурной идентичности, а также меры культурной политики по сохранению базовых ценностей цивилизации, обеспечению устойчивости развития общества. В этой связи культурная безопасность в нашем понимании не сводится к безопасности культуры как таковой, а включает в себя национальную безопасность, социокультурное самосознание и интерпретируется как фактор обеспечения безопасности государства.

Таким образом, при конкретизации культурной безопасности в качестве основного субъекта мы определяем самобытную социально-историческую систему – российскую цивилизацию, которая создает, транслирует и сохраняет свою материальную и духовную культуру. В качестве предмета культурной безопасности в нашей работе выступают духовные ценности российской цивилизации, проходящие историческую трансформацию, но имеющие ядро, которое остается стабильным в ходе этих изменений. Это ядро, социокультурная цивилизационная основа нуждается в сохранении и защите как от внешних, так и внутренних угроз.

Цивилизационное самосознание

По нашему мнению, при обеспечении национальной безопасности страны следует учитывать уровень цивилизационного самосознания российского народа, его ценностные и смысловые ориентиры, опираться на уже существующие формы социокультурной идентичности и одновременно способствовать дальнейшему формированию и укреплению традиционных для российской цивилизации форм. Далее нам необходимо выяснить, что же составляет эти базовые ценности российской цивилизации. В ходе нашего анализа, мы пришли к выводу, что для этого необходимо исследовать культурную идентичность российской цивилизации и установить взаимосвязь культурной безопасности, сохранения культурного ядра с базовыми инвариантами культурной идентичности.

Идентичность – это предельно широкая концепция, которая включает в себя биологические, психологические, социальные, культурные факторы и т. п. Разноплановые вопросы: экономические, политические, культурные, духовные являются вопросами идентичности. Данное понятие используется в различных областях, его интерпретация и контексты многообразны и многоаспектны, вследствие чего существуют многочисленные дефиниции идентичности. Идентичность является многоуровневым явлением: 1) микроуровень – самоидентификация личности, понимание себя в своем развитии и соотнесение себя с

окружающим миром и объективной реальностью; 2) макроуровень – осознание личностью своей принадлежности к определенному обществу, социальной группе, народу, государству, то есть осознание себя частью общества. Выделяют личностную, социальную, национальную, культурную идентичности и др.

В данной работе мы будем говорить о культурной идентичности и интерпретировать ее как осознание личностью особенностей своей культуры, ее специфичности, характерных черт; ее оценку в исторической перспективе; сравнение с другими культурами, понимание ее самобытности и целостности, особенно в условиях глобализации и массовой унификации культуры в современном мире. Культурная идентичность – это стремление народа сохранить и защитить свое культурное достояние, представленное в виде истории, религии, национального языка, нравственных ценностей, духовной жизни и др. В нашем исследовании мы опираемся на следующее определение культурной идентичности: «Культурная идентичность – это самосознание социокультурным субъектом своей культурной самобытности (индивидуальности, уникальности). Она является синтезом 1) реальной культурной самобытности и индивидуальности субъекта и 2) осознания этой самобытности самим субъектом. В случае если таким субъектом является цивилизация, то речь идет о цивилизационном самосознании, которое представляет собой специфическую сферу духовной деятельности цивилизации» [Мельникова, Поломошнов, 2012, 168–169].

Таким образом, культурная идентичность – это духовный фундамент любой цивилизации, определяющий ее историческое развитие, и она не является вечной, неизменной величиной. Она будет претерпевать трансформации вместе с самим российским обществом. В то же время в процессе этих изменений остается стабильным некое культурное ядро и преемственность стадий трансформации культурной идентичности.

В критические переломные периоды истории России прежняя культурная идентичность переживает кризис и перед интеллектуальной элитой страны встает проблема поиска новых форм культурной идентичности и ценностных ориентиров, поскольку социокультурная национальная самобытность является важным компонентом не только воспроизводства российской цивилизационной идентичности, но и ее сохранения и защиты. В связи с этим возникает потребность выработки теоретической концепции и практической политики в области национальной культурной безопасности с опорой на базовые инварианты российской культурной идентичности. По мнению главы государства, «отрицание российской самобытности, ослабление общероссийской гражданской идентичности и единства многонационального народа России» недопустимо, поскольку это приводит к кризисным явлениям, негативным последствиям, межнациональным и межрелигиозным конфликтам УП № 809.

Базовые инварианты культурной идентичности как основа обеспечения культурной безопасности

В чем же заключается самобытность российской цивилизационной культурной идентичности? Самобытность цивилизации формируется в ходе культурно-исторического процесса путем сочетания стихийного и сознательного, материального и духовного. Российская культурная идентичность познается через различные культурно-информационные каналы: чувственное восприятие природных, ландшафтных, культурных и духовных особенностей России, представленных в творчестве литераторов, живописцев, мыслителей. Эти художественные образы помогают постигать основы духовной культуры России и формировать

национальное самосознание. Особую роль в этом процессе играет философская рефлексия, которая, с одной стороны, отражает социокультурную основу бытия общества, с другой стороны, способствует ее формированию.

Русская философия является феноменом мировой философии, поскольку она развивалась исключительно самостоятельно, независимо от европейской и мировой философской мысли. Русской философии были чужды многочисленные философские западные направления, но она всегда отличалась глубиной, всесторонностью, достаточно специфическим кругом исследуемых проблем, зачастую непонятных для Запада. Например, дискуссия о месте и роли России в мире, цивилизационного пути развития (западный, восточный или самобытный и в чем его суть) существовала только в русской философии и занимала огромное место в рефлексии, породив западников и славянофилов. Подобные философские воззрения формировали свою особую социокультурную почву и мировоззрение российского народа, который существенно отличался менталитетом от западного. Главными темами русской философии всегда оставались: христианство, сохранение русской духовности, мораль, нравственность, устройство государства.

Своеобразие русской философии заключается также в особой форме подачи мыслей и рассуждений философского характера: в художественной литературе, публицистике, исторических очерках, живописи и других видах творчества. В произведениях великих русских мастеров слова воспевались красоты и величия социокультурного пространства России, особенности русского характера, его духовности. Это способствовало познанию русским народом своей культурной идентичности, соотнесению себя с этой самобытной страной.

Еще с истоков зарождения философской мысли на Руси вопросы морально-нравственных ценностей занимали центральное место в трудах и произведениях философского характера. Например, произведение Владимира Мономаха «Поучение» представляет собой своего рода философский морально-нравственный кодекс, в котором анализируются такие понятия, как добро и зло, мужество, честность, отвага, стойкость и др., и даются наставления потомкам. Большинство таких размышлений опирались на христианство, его идеи и основные постулаты. Например, митрополит Киевский Иларион в «Слове о законе и благодати» рассуждает о христианстве и его роли в настоящем и будущем Руси. В этом произведении представлены образцы исторического осознания национальной и религиозной самобытности русских. Особое значение Иларион придавал распространению христианства на Руси, рассматривая русский народ как нового носителя истинного христианства, поскольку оно было утрачено иудеями: «И подобало Благодати и Истине над новыми народами воссиять... Но новое учение – в новые мехи, новые народы: и сберегается то и другое. Так и есть. Ибо вера благодатная по всей земле распространилась и до нашего народа русского дошла» [Молдован, Юрченко, www]. Речь идет о богоизбранности русского народа. С распространением христианства на Руси стала формироваться первая историческая форма российской культурной идентичности, получившая свое воплощение в религиозной форме национального самосознания. Народ на Руси начинает осознавать себя как православный народ.

Христианская вера всегда сплачивала русский народ. Тематика морали и нравственности, роли христианства в духовной жизни Руси находила отражение и в дальнейшем развитии русской философской мысли. Практически в каждом произведении философского содержания мы можем встретить рассуждение о христианстве как основе русской духовности. Пример этому – разработанная монахом Филофеем концепция «Москва – третий Рим», суть которой заключается в том, что после падения Римской империи и Византии, которые были оплотом христианства, данную миссию призваны выполнить русское государство и русский народ, став

хранителями христианских ценностей. Эта доктрина занимала существенное место в русском философском дискурсе и в дальнейшем, постепенно она приобретала помимо теологического также идейно-политический смысл, то есть обосновывала возвеличивание Московской Руси.

В самосознании нашего народа выработалась идея, что русский народ – это православный народ, и государство русское – православное государство. Таким образом, можно констатировать, что одной из основ российской социокультурной идентичности является духовность с опорой на христианство и нравственные ценности, связанные с ним. Православие – как одна из составляющих национальной идеи, фундаментальный инвариант российской культурной идентичности, способствующий консолидации общества и обеспечению культурной безопасности страны.

Наряду с христианской тематикой в русской философии с самого ее зарождения была сильна тема государственности, создания сильного централизованного государства. В некоторой степени его становлению и развитию способствовало возведение христианства в ранг государственной религии, историческое развитие русского государства как православного означало и новое качество политической системы. Зачатки самодержавной формы правления появились еще в Киевской Руси, постепенно начало утверждаться самодержавие, складывалась монархическая форма правления и устройства государства, укрепление которого произошло в период Московской Руси, когда социокультурный компонент национального самосознания русского народа – державность – являлся преобладающим.

Эта тематика получила свое развитие и в дальнейшей русской философской рефлексии и обществе в силу своей значимости для российского государства. В эпоху времен Петра I императорская власть рассматривалась как божественная и нерушимая, самодержавие – как главное условие политического существования России. В XIX веке с появлением различных социально-политических сил (марксистов, народников, анархистов, либерального направления и др.) по данной проблематике в общественной дискуссии были представлены разные точки зрения. Но преобладающей была идея сильной центральной власти. В 1833 г. министр народного просвещения граф С. С. Уваров во Всеподданнейшем докладе императору говорил: «Посреди быстрого падения религиозных и гражданских учреждений в Европе, при повсеместном распространении разрушительных понятий, в виду печальных явлений, окружающих нас со всех сторон, надлежало укрепить отечество на твердых основаниях, на коих зиждется благоденствие, сила и жизнь народная; найти начала, составляющие отличительный характер и ей исключительно принадлежащие; собрать в одно целое священные остатки ее народности и на них укрепить якорь нашего спасения. К счастью, Россия сохранила теплую веру в спасительные начала, без коих она не может благоденствовать, усиливаться, жить». Такими спасительными началами были провозглашены православие («Исконно и глубоко привязанный к церкви отцов своих, русский искони взирал на нее как на залог счастья общественного и семейственного. Без любви к вере предков народ, как и частный человек, должен погибнуть»), самодержавие («Самодержавие составляет главное условие политического существования России. Русский колосс упирается на нем, как на краеугольном камне своего величия... Спасительное убеждение, что Россия живет и охраняется духом самодержавия сильного, человеколюбивого, просвещенного, должно проникать в народное сознание и с ним развиваться») и народность...» [Тарасов, 2000, т. 1, 14]. Таким образом, вторым основообразующим компонентом российского цивилизационного самосознания наряду с православием является державность. Самодержавная власть рассматривается как главное политическое условие существования страны, как фактор ее культурной безопасности и защиты от различных распространяющихся угроз.

В своей речи, цитата из которой приведена выше, С. С. Уваров наряду с православием и самодержавием в качестве фактора, укрепляющего государство и сохраняющего его социокультурное пространство, называет народность. Так появляется теория официальной народности, включающая в себя следующую формулу: «Православие, самодержавие, народность». Рассмотрим, что подразумевается под народностью. Из русской художественной литературы и философских произведений можно выделить такие черты, характерные для русского народа, как патриотизм, жертвенность, коллективизм, взаимопомощь, поддержание духа общности, преобладание в его самосознании моральных и духовных ценностей, а не материальных.

Принцип духовного объединения народа как в религии, так в светской жизни можно интерпретировать как соборность. Соборность в религиозном контексте – это осознание себя частью единого православного народа, в светском контексте – частью единого русского общества, таким образом, это общественная интеграция, целостность народной, общественной и государственной жизни. Данное понятие характерно в основном для русской философии. Соборность русского народа можно противопоставить индивидуализму и прагматизму западных народов.

В Киевской Руси в качестве первоначального инварианта культурной идентичности российской цивилизации выделилась соборность, основывающаяся на земледелии в сочетании с традиционными ценностями крестьянской общины, взаимопомощи, поддержании коллективистского духа общности и ответственности. Наиболее ярко соборность проявилась в советский период развития России, она основывалась на коллективном труде, совместном построении социализма. Следовательно, соборность является третьим системообразующим компонентом социокультурной российской идентичности.

Итак, в философском самосознании существуют базовые ценности, составляющие ядро или основу культурной идентичности, для их обозначения мы используем термин «инварианты». Инварианты российской культурной идентичности, представляя собой базис, вместе с тем органически развиваются, то есть сочетают в себе устойчивость и изменчивость в ходе исторического цивилизационного процесса России.

Мы выделяем следующие инварианты культурной идентичности российской цивилизации: духовность, державность, соборность. Эти фундаментальные типы российского цивилизационного самосознания в исторической динамике проходят трансформации, то есть каждая из форм российской цивилизационной идентичности или инвариант на определенной стадии исторического развития имеет свои специфические проявления, а также один из вариантов доминирует.

Заключение

На современном этапе развития российского общества проблематика культурной безопасности еще более актуализируется. Это связано со многими мировыми процессами, а также с особенностями цивилизационного развития России и ее исторического пути, который зачастую был сложным, с крутыми виражами и поворотами, частыми кризисами и потерями, хотя, с другой стороны, славными вехами, победами и великими событиями. Сегодня российскому государству как никогда важно сформировать свою четкую и ясную, адекватную сложившейся мировой ситуации и существующей реальности концепцию культурной безопасности. Это является залогом выживания страны, сохранения ее суверенитета, возрождения лучших традиций и продвижения вперед, то есть модернизации всех сфер жизни

общества. Без этого невозможно дальнейшее успешное развитие и укрепление российского государства.

Состояние безопасности – это устойчивое состояние и обеспечение развития общества и государства, а также создание мер по обеспечению этого. Культурная безопасность представляет собой систему, и как любая система она состоит из элементов, взаимодействующих между собой и составляющих единое целое. Одним из базисных элементов этой системы, по нашему мнению, являются цивилизационные инварианты социокультурной российской идентичности. Инварианты культурной идентичности: православие, самодержавие, соборность можно рассматривать как основу традиционных ценностей, на которые должна опираться культурная безопасность страны в исторической перспективе. «Российская Федерация рассматривает традиционные ценности как основу российского общества, позволяющую защищать и укреплять суверенитет России, обеспечивать единство нашей многонациональной и многоконфессиональной страны, осуществлять сбережение народа России и развитие человеческого потенциала» УП № 400.

Библиография

1. Даль В. И., Н. В. Шахматов Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля. СПб: Вестъ, 2004. 735 с.
2. Заковоротная М. В. Идентичность человека. Социально-философские аспекты: дис. ... док. филос. наук. Ростов н/Д: Рост. гос. ун-т, 1999. 370 с.
3. Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб, 2006. 416 с. С. 348–349.
4. Мельникова Л. В., Поломошнов А. Ф. Российская социокультурная идентичность в исторической перспективе: монограф. п. Персиановский, 2012. 186 с.
5. «О безопасности»: федер. закон от 28.12.2010 № 390-ФЗ (последняя редакция): принят Гос. Думой 07.12.2010: одобр. Советом Федерации 15.12.2010. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/32417/page/1> (дата обращения 14.10.2024).
6. Обринская Е. К. Проблема идентичности в контексте обеспечения национальной безопасности // Символ науки: междунар. науч. журн. 1/2016 № 10. С. 205–209.
7. «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» Указ Президента Рос. Федерации от 09.11.2022 № 809. URL: <https://base.garant.ru/405679061/> (дата обращения: 14.10.2024).
8. «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации»: Указ Президента Рос. Федерации от 02.07.2021 г. № 400. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/47046/page/5> (дата обращения: 14.10.2024).
9. Слово о законе и благодати митрополита Илариона // А. М. Молдован (подгот. текста и коммент.), А. Юрченко (пер.). Электрон. публик. ИРЛИ РАН. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4868> (дата обращения 14.10.2024).
10. Тарасов Б. Н. Николай Первый и его время: документы, письма, дневники, мемуары, свидетельства современников и труды историков. Олма-Пресс, 2000. Т. 1. 447 с.

Civilizational Invariants of Russian Identity as a Systemic Element of Cultural Security

Larisa V. Mel'nikova

PhD in Philosophical Sciences, Associate Professor,
Department of Foreign Languages and Social-Humanitarian Disciplines,
Don State Agrarian University,
346493, 24 Krivoshlykova str., Persianovsky, Russian Federation;
e-mail: smith_53@mail.ru

Sergei M. Dzhinibalayan

Postgraduate Student,
Department of Foreign Languages and Social-Humanitarian Disciplines,
Don State Agrarian University,
346493, 24 Krivoshlykova str., Persianovsky, Russian Federation;
Director,
Rostov-on-Don Central Library System,
344082, 11 Bolshaya Sadovaya str., Rostov-on-Don, Russian Federation;
e-mail: dsm@donlib.ru

Abstract

The article is devoted to the issues of cultural security in Russian society at the current stage of its historical development. The concept of national cultural security is studied in close connection with the socio-cultural Russian identity, which is formed on the basis of invariants rooted in originality. The work presents an analysis of the basic civilizational invariants (spirituality, statehood, conciliarity) that constitute the core of Russian cultural identity and their historical transformations. In the course of the analysis, the authors conclude that these invariants play a key role in ensuring Russian cultural security and identify them as its fundamental systemic elements.

For citation

Mel'nikova L.V., Dzhinibalayan S.M. (2024) Tsvivilizatsionnye invarianty rossiyskoy identichnosti kak sistemnyy element kulturnoy bezopasnosti [Civilizational Invariants of Russian Identity as a Systemic Element of Cultural Security]. *Kul'tura i tsvivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 116-127.

Keywords

Security, culture, cultural security, cultural identity, originality, civilizational invariants.

References

1. Dahl V. I., N. V. Shakhmatov (2004) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo jazyka V. I. Dalja* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language by V. I. Dahl]. St. Petersburg: All, 2004. p. 735.
2. Zakorotnaya M. V. *Identichnost' cheloveka. Social'no-filosofskie aspekty: dis. ... dok. filos. nauk.* [Human identity. Socio-philosophical aspects: dis. ...doc. Philos. sciences']. Rostov n/A: Rostov State University, 1999. p.370.
3. Likhachev D. S. (2006) *Izbrannye trudy po russkoj i mirovoj kul'ture* [Selected works on Russian and world culture]. St. Petersburg. 416 pp. 348-349.
4. Mel'nikova L. V., Polomoshnov A. F. (2012) *Rossijskaja sociokul'turnaja identichnost' v istoricheskoy perspektive: monograf. p. Persianovskij* [Russian socio-cultural identity in historical perspective: monograph. p. Persianovsky]. 186 p.
5. "On security": feder. Law No. 390-FZ dated 12/28/2010 (latest edition): adopted by the State Duma on 12/27/2010: approved. By the Federation Council on 12/15/2010. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/32417/page/1> (accessed 14.10.2024).
6. Obrinskaya E. K. (2016) *Problema identichnosti v kontekste obespechenija nacional'noj bezopasnosti* [The problem of identity in the context of national security] // *Symbol of Science: International Scientific Journal* No. 1/2016 No. 10. pp. 205-209.
7. «Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoj politiki po sohraneniju i ukrepleniju tradicionnyh rossijskih duhovno-nravstvennyh cennostej» Ukaz Prezidenta Ros. Federacii ot 09.11.2022 ["On approval of the Foundations of State Policy for the preservation and strengthening of traditional Russian spiritual and moral values" Decree of the President of the Russian Federation. Federation dated 09.11.2022] No. 809. URL: <https://base.garant.ru/405679061/> / (date of request:

-
- 14.10.2024).
8. 8 "On the National Security Strategy of the Russian Federation": Decree of the President of the Russian Federation. Federation dated 07/02/2021 No. 400. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/47046/page/5> (date of application: 14.10.2024).
 9. The word about the law and grace of Metropolitan Hilarion // A.M. Moldovan (podgot. text and comment.), A. Yurchenko (trans.). Electron. the public. IRLI RAS. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4868> (accessed 14.10.2024).
 10. Tarasov B. N. Nicholas (2000) *Pervyj i ego vremja: dokumenty, pis'ma, dnevniki, memuary, svidetel'stva sovremennikov i trudy istorikov* [I and his time: documents, letters, diaries, memoirs, testimonies of contemporaries and the works of historians]. Olma Press. Vol. 1. p. 447.

УДК 7.08**Современное состояние и основные тенденции развития
индустрии развлечений в культурном пространстве России****Левицкая Анастасия Николаевна**

Аспирант кафедры ЮНЕСКО,
Институт государственной службы и управления,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ,
119571, Российская Федерация, Москва, просп. Вернадского, 82/1;
e-mail: 3707765@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена исследованию современного культурного явления – индустрии развлечений, ее современного состояния и тенденций развития, обусловленных трансформацией культурного пространства России. В основной части статьи рассматривается проблема соотношения понятий «индустрия развлечений» и «индустрия досуга», вызванная их многоаспектностью и разнообразием исследовательских подходов. Автор обосновывает собственное понимание этой проблемы, согласно которому термин «индустрия досуга» имеет более широкое смысловое наполнение, чем «индустрия развлечений». В исследовании подчеркивается значимость индустрии развлечений и выполняемых ею функций для развития российского общества на современном этапе, включая вклад в экономику, создание рабочих мест, релаксационную и здоровьесберегающую функции. Наряду с положительными аспектами, отмечается неоднозначная оценка этого культурного явления в научных трудах российских исследователей. Особое внимание уделяется вопросу взаимосвязи индустрии развлечений и потребительских предпочтений в контексте изменяющейся культурной парадигмы российского социума. Многообразие культурных практик в современной индустрии развлечений порождает ряд противоречивых тенденций в ее развитии, которые представлены в заключительной части исследования.

Для цитирования в научных исследованиях

Левицкая А.Н. Современное состояние и основные тенденции развития индустрии развлечений в культурном пространстве России // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 128-134.

Ключевые слова

Индустрия развлечений, индустрия досуга, культурное пространство, культурная среда, культурный продукт, культуросозидающие потенции, высокая культура, массовое сознание, массовая культура, потребительские предпочтения.

Введение

Изменения в экономической сфере, произошедшие в результате перехода к рыночным отношениям, появление института частной собственности, развитие предпринимательства в России, оказали серьезное влияние на все сферы жизнедеятельности общества, тем самым определив вектор их развития на ближайшую перспективу. Эти обстоятельства заставили переосмыслить традиционные подходы к сфере досуга и развлечений. Если раньше, во времена СССР, культурные предпочтения общества формировались в основном при непосредственном участии государства и, во многом зависели от политического курса страны, то в период развития рыночных отношений индустрия досуга и развлечений все больше заявляет о себе как самостоятельном сегменте экономики.

Положительное влияние, оказываемое индустрией развлечений на экономическую и социальную сферы современного социума, отмечается большинством современных российских исследователей [Воронина, 2021; Зиятдинова, 2005; Стальная, 2009] и многими другими. Прежде всего, оно связано с развитием отечественного производства материально-технического оснащения, необходимого для индустрии развлечений, организацией для населения досугового времяпровождения, выполняющего важную релаксационную функцию в современном ритме жизни. Также можно отметить и другие положительные аспекты индустрии развлечений для российского социума, в частности создание дополнительных рабочих мест, что позволяет отчасти решать вопрос с занятостью населения у нас в стране, а также обеспечивать прирост государственного бюджета за счет доходов, полученных в результате деятельности в сфере досуга и развлечений. Важную функцию в обеспечении молодежи качественным досугом, ориентирующим подрастающее поколение на здоровый образ жизни, выполняют спортивные развлекательные мероприятия, концертные программы, театрализованные выступления, органично вписанные в общую канву индустрии развлечений.

Таким образом, принимая во внимание значимость индустрии развлечений в современной культуре, недостаточное внимание со стороны исследователей к вопросу соотношения предлагаемых этой сферой услуг и потребительских предпочтений в обществе, вполне закономерно актуализирует научный интерес к проведению всестороннего анализа, направленного на выявление положительных и отрицательных тенденций в развитии этого феномена в культурном пространстве России.

Основная часть

На современном этапе своего развития индустрия развлечений представляет собой сравнительно новое явление российской культуры, трансформирующееся с учетом предъявляемых к ней требований со стороны экономического, политико-правового курса страны, а также в контексте изменяющегося культурного уровня населения, который является основополагающим в определении его потребительских предпочтений.

Многоаспектный характер понятия «индустрия развлечений» вызывает дискуссии у современных исследователей, полемизирующих на предмет соотношения этого понятия с другим – «индустрией досуга». К числу работ, в которых авторы проводят смысловой разбор этих концептов, можно отнести научные публикации [Астафьева, 2005], [Дуликов, 2014], [Шарковская, 2009], [Ярошенко, 2017] и многих других исследователей, взгляды которых

условно можно разделить на две группы: к первой отнесем тех ученых, кто считает эти понятия синонимичными, а ко второй – разными по смыслу и содержанию, но однопорядковыми понятиями.

На первый взгляд может показаться, что эти понятия действительно синонимичны и не требуют детального рассмотрения их смыслового содержания с точки зрения повседневного употребления. Вместе с тем, полагаем, что в содержательном плане понятие «индустрия досуга» значительно шире и предполагает весь спектр существующих форм организации досугового времяпровождения, включая, в том числе и индустрию развлечений. Похожей позиции придерживается Н.В. Шарковская, указывающая на конкретные виды проявления досуга в обществе [Шарковская, 2009, 79]. Об этом пишет и другой российский исследователь Н.Н. Ярошенко, подразумевая под этими видами: «тематические парки развлечений и игровые зоны, аквапарки, боулинги, катки, интерактивные музеи и другие места отдыха» [Ярошенко, 2017, 112]. При этом, автором отмечается изменчивый характер индустрии развлечений, способной приспосабливаться к новым условиям культурной среды, диктующей все более жесткие требования к предоставляемым услугам развлекательной направленности (меняющиеся потребительские предпочтения, конкуренция на рынке развлекательных услуг, совершенствование технических возможностей и др.).

Трансформация социокультурной среды, наметившаяся в последние годы, благодаря активному вмешательству со стороны органов государственной власти в область культурной политики, очевидно приносит свои положительные результаты. Об этих тенденциях совершенно справедливо в одной из своих работ замечает профессор О.Н. Астафьева: «Современный этап социокультурного развития многими исследователями, как правило, характеризуется как преодоление духовного кризиса, отмечается дифференциация и индивидуализация культурных потребностей и интересов. С одной стороны, это действительно так: вместо традиционных массовых форм досуга, развивавшихся в России в течение длительного периода, намечается дифференциация досуговых форм за счёт снятия идеологических запретов, экономических ограничителей, возможностей организации форм индивидуального досуга. С другой стороны, произошла дифференциация возможностей удовлетворения культурных потребностей. Население разделилось на тех, кому доступна только массовая культура, и тех, кто может выбирать из всей палитры культурного наследия современности и прошлых эпох. Ценности высокой культуры, создающиеся особым профессионально подготовленным меньшинством и во многом определяющие облик духовной культуры общества, стали менее доступными для большинства» [Астафьева, 2005, 72].

Высказанная мысль ученого затрагивает еще один важный аспект, связанный с развитием индустрии развлечений в современном культурном пространстве России. Дело в том, что наряду с положительными тенденциями, наметившимися в этой сфере в последние годы, произошла подмена ценностно-смыслового наполнения самой миссии индустрии развлечений, взамен которой можно наблюдать ее ориентированность на получение выгоды и массовый характер предоставляемых услуг, направленный на удовлетворение потребительских предпочтений «низкого сорта».

Как следствие, весьма актуальным и востребованным в изучении этого феномена культуры, становится раскрытие культуросозидающих потенциалов индустрии развлечений в современном культурном пространстве, способствующих духовному росту российского социума. Гармонизация отношений между индустрией развлечений и потребительскими предпочтениями

должна основываться на соответствии количества предлагаемых развлекательных мероприятий их качественному содержанию, транслируемые интеллектуальной и творческой элитой «высокие» культурные ценности должны быть доступными для широких кругов общественности, что, несомненно, предполагает более высокий уровень жизни населения. Эта мысль находит подтверждение в работе О.Н.Астафьевой, где автор резюмирует следующее: «В то время как в России отмечается появление новых культурных практик, стилей жизни, разнообразных субкультур, развитие новых форм досуга и культурного потребления, качество жизни населения остается на недопустимо низком уровне» [Астафьева, 2005, 74].

Действительно, современное культурное пространство становится перенасыщенным разнообразными культурными практиками и, во многом этому способствует демократизация общества, вытеснение бизнес-структурами привычного в советском прошлом стереотипного восприятия сферы культуры, в которой развлекательные услуги должны создаваться исключительно под строгим контролем со стороны государства. Статистически сегодня представляется весьма сложной задачей определить точное количество создаваемых в современной индустрии развлечений творческих проектов, поддержанных частными инвесторами. Одно можно утверждать совершенно точно, что их насчитывается великое множество и высокая инвестиционная активность в этом сегменте экономики продолжает расти, несмотря на предполагаемые со стороны бизнесменов существенные капиталовложения. Весьма привлекательными для них в условиях высокой конкуренции выступают быстрая окупаемость таких проектов и «достаточно низкие эксплуатационные издержки, особенно нового оборудования» [Ярошенко, 2016]. Постепенно сфера досуга и развлечений выходит из-под контроля государства, где оно уже не в состоянии удовлетворить потребительские предпочтения населения в виду невозможности финансирования в таком объеме.

Сказанное выше позволяет утверждать, что на сегодняшний день в индустрии развлечений, наряду с другими разновидностями сферы досуга, существует значительное отставание государственных структур от бизнеса в создании недорогого, но качественного контента, направленного на реализацию развлекательных проектов, удовлетворяющих культурные запросы населения. Это еще одна тенденция, с которой пришлось столкнуться при изучении современного состояния индустрии развлечений в культурном пространстве России.

Заключение

Обобщая вышеизложенное, стоит особо отметить многоаспектный характер изучаемого культурного явления – индустрии развлечений в современном культурном пространстве России. Сложности в его исследовании связаны, прежде всего, с неоднозначными подходами к его пониманию среди российских исследователей, кроме того, постоянно изменяющееся, под воздействием различных факторов, культурное пространство, диктует бесконечно новые правила и предъявляет особые требования, заставляющие трансформироваться этой культурной отрасли. Основными тенденциями в развитии индустрии развлечений и потребительских предпочтений, которые удалось выявить в процессе проведенного исследования, выступают следующие: во-первых, индустрия развлечений активно развивается вслед изменяющемуся культурному пространству современного российского социума; во-вторых, она занимает важное место в общей системе культуры России, о чем свидетельствует ее вклад в развитие экономической и социокультурной сфер жизнедеятельности общества; в-третьих, развитие

индустрии развлечений во многом зависит от потребительских предпочтений, формирующихся в современном обществе (последние, в свою очередь, определяются культурными ценностями, вкусами и интересами конкретного исторического времени); в-четвертых, особую роль в развитии индустрии развлечений играют современные бизнес-структуры, которые постепенно занимают лидирующие позиции в принятии ключевых решений относительно создания тех или иных учреждений, относящихся к этой отрасли. Государство перестает быть основным заказчиком культурных ценностей в современном российском обществе. И, наконец, в-пятых, серьезную озабоченность среди культурологов, на современном этапе развития индустрии развлечений, вызывает тяготение к материальной наживе со стороны частного бизнеса, влекущее за собой духовное обнищание общества, которое находясь под влиянием предлагаемых «низкосортных» культурных продуктов, постепенно духовно деградирует и превращается в потребителя культуры масс, что в конечном итоге может привести к полному вымещению высокой культуры.

Таким образом, на современном этапе развития культурного пространства России крайне важно найти консенсус во взаимоотношениях между государством и бизнесом, в которых основной движущей силой должно оставаться государство, способное регулировать и направлять общественное сознание в нужном культурном русле, ориентируясь при этом на ценности, предлагаемые элитарной, а не массовой культурой. Полагаем, что результатом этого сложного процесса станет гармонизация отношений между всеми заинтересованными сторонами (государство-общество-бизнес), находящихся в тесном взаимодействии друг с другом.

Библиография

1. Астафьева, О. Н. Досуговые формы в «переходный период» развития культуры / О. Н. Астафьева // Социология власти. – 2005. – № 1. – С. 71-83.
2. Воронина, В. Н. Индустрия развлечений в мировой экономике / В. Н. Воронина // Российский внешнеэкономический вестник. – 2021. – № 10. – С. 22-33.
3. Дуликов, В. З. Досуговая составляющая в структуре свободного времени человека эпохи компьютерных технологий / В. З. Дуликов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 2 (64). – С. 153-160.
4. Дуликов, В. З. Индустрия досуга: к интерпретации понятия / В. З. Дуликов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 3 (59). – С. 121-127.
5. Зиятдинова, Ю. Е. Динамика культурных потребностей и культурная политика в современной России: автореф. дисс. к. культурологии – 24.00.01 Теория и история культуры / Ю. Е. Зиятдинова / Российская академия государственной службы при Президенте Российской Федерации. – Москва, 2005. – 24 с.
6. Оганезова, В. П. Индустрия развлечений: ожидание предпринимателей и реальность потребителей / В. П. Оганезова // Мир науки. Социология, филология, культурология. – № 1. – 2018. – URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/05SCSK118.pdf> (дата обращения: 09.10.2024)
7. Селезнева, Т. А. Бизнес индустрии развлечений и социальная ответственность: эволюция позиций / Т. А. Селезнева, С. И. Батина // Бизнес и стратегии. – 2017. – № 2 (07). – С. 51-55. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?ysclid=m2542pd4nv674562795&id=29962555> (дата обращения: 09.10.2024).
8. Стальная, В. А. Индустрия развлечений в мировой экономике: современные тенденции и перспективы развития / В. А. Стальная // Российский внешнеэкономический вестник. – 2009. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/industriya-razvlecheniy-v-mirovoy-ekonomike-sovremennye-tendentsii-i-perspektivy-razvitiya> (дата обращения: 08.10.2024 г.)
9. Шарковская, Н. В. Понятие «досуг» в контексте гуманитарного дискурса / Н. В. Шарковская // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 5 (61). – С. 100-106.
10. Ярошенко, Н. Н. Индустрия развлечений в современном культурном пространстве России / Н. Н. Ярошенко // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 3 (71). – С. 122-132.

Current State and Main Trends in the Development of the Entertainment Industry in the Cultural Space of Russia

Anastasiya N. Levitskaya

Postgraduate Student,
UNESCO Chair,
Institute of Public Administration and Management,
Russian Presidential Academy of National
Economy and Public Administration (RANEPA),
119571, 82/1 Vernadsky ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: 3707765@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the study of the modern cultural phenomenon of the entertainment industry, its current state, and development trends driven by the transformation of the cultural space of Russia. The main part of the article addresses the problem of the relationship between the concepts of "entertainment industry" and "leisure industry," caused by their multifaceted nature and the diversity of research approaches. The author justifies her own understanding of this problem, according to which the term "leisure industry" has a broader semantic content than "entertainment industry." The study emphasizes the significance of the entertainment industry and its functions for the development of Russian society at the current stage, including its contribution to the economy, job creation, relaxation, and health-preserving functions. Alongside the positive aspects, the ambiguous assessment of this cultural phenomenon in the works of Russian researchers is noted. Special attention is paid to the relationship between the entertainment industry and consumer preferences in the context of the changing cultural paradigm of Russian society. The diversity of cultural practices in the modern entertainment industry gives rise to a number of contradictory trends in its development, which are presented in the concluding part of the study.

For citation

Levitskaya A.N. (2024) *Sovremennoe sostoyanie i osnovnye tendentsii razvitiya industrii razvlecheniy v kulturnom prostranstve Rossii* [Current State and Main Trends in the Development of the Entertainment Industry in the Cultural Space of Russia]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 128-134.

Keywords

Entertainment industry, leisure industry, cultural space, cultural environment, cultural product, cultural-creating potential, high culture, mass consciousness, mass culture, consumer preferences.

References

1. Astafyeva, O. N. Leisure forms in the "transitional period" of cultural development / O. N. Astafyeva // *Sociology of power*. – 2005. – No. 1. – pp. 71-83.
2. Voronina, V. N. Entertainment industry in the world economy / V. N. Voronina // *Russian Foreign Economic Bulletin*. – 2021. – No. 10. – pp. 22-33.
3. Dulikov, V. Z. The leisure component in the structure of a person's free time in the era of computer technologies / V. Z.

-
- Dulikov // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. – 2015. – № 2 (64). – Pp. 153-160.
4. Dulikov, V. Z. Leisure industry: towards the interpretation of the concept / V. Z. Dulikov // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. – 2014. – № 3 (59). – Pp. 121-127.
 5. Ziyatdinova, Yu. E. Dynamics of cultural needs and cultural policy in modern Russia: the author's abstract. Dissertation of K. culturology – 24.00.01 Theory and History of Culture / Yu. E. Ziyatdinova / Russian Academy of Public Administration under the President of the Russian Federation. – Moscow, 2005. – 24 p.
 6. Oganezova, V. P. Entertainment industry: the expectation of entrepreneurs and the reality of consumers / V. P. Oganezova // The world of science. Sociology, philology, cultural studies. – No. 1. – 2018. – URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/05SCSK118.pdf> (date of application: 09.10.2024)
 7. Selezneva, T. A. Business of the entertainment industry and social responsibility: the evolution of positions / T. A. Selezneva, S. I. Batina // Business and Strategies. – 2017. – № 2 (07). – Pp. 51-55. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?ysclid=m2542pd4nv674562795&id=29962555> (accessed 09.10.2024).
 8. Stalnaya, V. A. Entertainment industry in the world economy: current trends and development prospects / V. A. Stalnaya // Russian Foreign Economic Bulletin. – 2009. – No. 2. – Access mode: <https://cyberleninka.ru/article/n/industriya-razvlecheniy-v-mirovoy-ekonomike-sovremennye-tendentsii-i-perspektivy-razvitiya> (date of reference: 08.10.2024)
 9. Sharkovskaya, N. V. The concept of "leisure" in the context of humanitarian discourse / N. V. Sharkovskaya // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. – 2014. – № 5 (61). – Pp. 100-106.
 10. Yaroshenko, N. N. Entertainment industry in the modern cultural space of Russia / N. N. Yaroshenko // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. – 2016. – № 3 (71). – Pp. 122-132.

УДК 008

Проблемы развития косторезного искусства Ямала во второй половине XX века

Мезенцева Ирина Анатольевна

Аспирант,
Алтайский государственный университет,
656049, Российская Федерация, г. Барнаул, пр. Ленина, 61;
e-mail: Irtsi4@mail.ru

Аннотация

В данной статье предпринята попытка выявить факторы, повлиявшие на становление современного ямальского художественного косторезного промысла. Методом исторического и сравнительного анализа прослежено влияние других косторезных школ страны, а также определены характерные образные и стилистические особенности ямальской резной кости. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в научной литературе освещаются факторы, способствовавшие формированию современного косторезного промысла на Ямале. В результате исследования выявлены основные факторы, повлиявшие на возрождение художественного косторезного промысла на Ямале: 1) наличие сырьевой базы в регионе для создания произведений малой косторезной пластики; 2) исторически сложившаяся традиция прикладного искусства народов Севера; 3) создание институций, направленных на возрождение косторезного промысла в конце XX века, таких как отделение художественной обработки дерева, меха и кости в Салехардском межокружном училище культуры и искусства им. Л. В. Лапцуня; 4) влияние тобольской косторезной традиции на ямальскую в конце XX века. Цель исследования – выявить факторы, способствовавшие становлению современного косторезного искусства Ямала в конце XX века. В качестве источниковедческой базы использованы художественные коллекции Музейно-выставочного комплекса имени И. С. Шемановского (МВК), Окружного дома ремесел г. Салехарда, Музея истории кости (мастерской Минсалима) г. Тобольска, а также Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства.

Для цитирования в научных исследованиях

Мезенцева И.А. Проблемы развития косторезного искусства Ямала во второй половине XX века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 135-144.

Ключевые слова

Косторезное искусство, Ямал, Усть-Полуй, Тобольская косторезная школа, мелкая пластика.

Введение

Изучение ямальской резной кости не так широко освещено в научной литературе, чаще это статьи предваряющие каталоги, обзорные статьи. В первую очередь большой вклад в изучение ямальского косторезного искусства внесла искусствовед Субботина В.А. Тобольская косторезная школа в научной литературе освещена в работах Василенко В. М., Валова А.А. и Субботиной В.А. В работах дается подробная историческая хроника развития косторезного искусства, описание большинства работ мастеров, являющихся образцовыми для тобольской школы.

Основное содержание

Профессиональная художественная резная кость на Ямале один из самых молодых промыслов в стране, он сложился только в 1970- гг. Безусловно, для появления такого культурного явления должны были быть сформированы определенные предпосылки. Условия развития косторезного искусства обусловлены рядом факторов, во-первых, наличие сырья в регионе –это кость и бивень мамонта, олений рог и др. На Ямале действует 29 оленеводческих хозяйств [Оленеводческие хозяйства, www...], «Стратегии социально-экономического развития Арктической зоны Республики Саха (Якутия) на период до 2035 года», принятой в 2019 г., отмечалось, что, по экспертным оценкам, более 80% ископаемой кости России сосредоточено в этом регионе и на территории Ямало-Ненецкого автономного округа. Сегодня ее запасы оцениваются в 450–520 тыс. тонн. [Октябрьская, 2024]

Вторым фактором является исторически сложившаяся традиция прикладного искусства народов Севера. Археологические находки резной кости в ранние исторические периоды на территории округа в рамках действующей региональной агломерации. Одно из самых значимых это памятник Усть- Полуй (конец I тыс. до н.э — начало I тыс. н.э.), где были найдены предметы резной кости сакрального и утилитарного назначения. Находки демонстрируют высокий уровень художественной резьбы по кости. На усть-полуйских предметах вырезаны олени, лоси, птицы (рис.1). Есть одно изображение моржа. Животные и птицы переданы с натуралистичной точностью, в некоторых образах древние мастера старались передать движение. Антропоморфные скульптуры в Усть-Полуя единичны на костяных артефактах, но представлены в металлических отливках. Фигурка человека изображена с поджатыми ногами, и руками, лицо не выражает эмоций и напоминает маску.

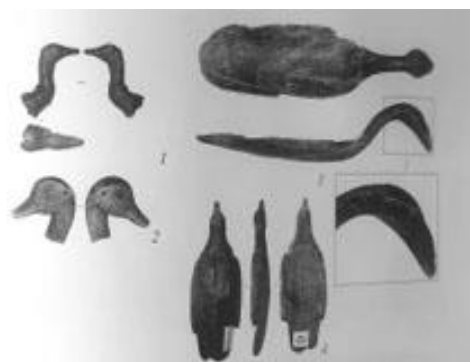


Рисунок 1 - Усть- Полуй. Изображения голов водоплавающих птиц, 2- рог оленя, 3- бивень мамонта, МВК им. И.С. Шемановского

Открыт археологический памятник был в 1930х гг. ученым В.С. Адриановым, а дальнейшие исследования продолжились в 1946 году В. Н. Чернецовым и В.Н. Мошинской. Масштабные раскопки Усть-Полуя состоялись в 1993–1995 годах под руководством Н.В. Фёдоровой., возобновились в 2006 году и велись непрерывно до 2015 года Н.В. Фёдоровой и Гусевым А.В. [Гусев, Федорова, 2017]

Насколько велико было влияние усть- полуйской культуры в образно пластическом решении на дальнейшем развитии косторезного искусства сложно сказать, поскольку нет экспонатов в последующих эпохах полностью похожих на образы характерные для Усть- Полуя.

Современных мастеров декоративно прикладного искусства наследие усть-полуйской культуры начинает привлекать, они вдохновляются ею и предпринимают попытки реконструкции в керамике и косторезном искусстве. Например, И.Я. Савицкий создал кольчугу Усть-Полуйского лучника и представил ее в Москве на XVIII международная выставка-ярмарка «Сокровища севера».

Традиционное применение в утилитарных целях изделий из кости у кочевых малочисленных народов Севера (ненцев, хантов, селькупов и др.) было всегда, чаще это элементы упряжи оленей, рукояти ножей, составляющие атрибуты пояса оленевода и др. Зачастую эти предметы почти не декорировались. Современные мастера вдохновляются атрибутами оленеводческого быта и создают художественные произведения утилитарного характера. Например, национальные пояса с резными костяными накладками, специальным костяным ножом для развязывания узлов, а также ножи с богато декорированной рукоятью и металлическим лезвием. Пояс в национальном ненецком костюме имеет символическое значение защиты, а также несет в себе знаки социального положения. Статус охотника выражается в изображениях на поясе, а также в обереженных подвесках, напоминающих об обрядах инициации. Несмотря на то что подобные пояса атрибут исключительно оленеводов и охотников коренных народов Западной Сибири, подобные элементы костюма создавались и в Тобольске. Это подтверждает экспонат из МВК им. И.С. Шемановского пояс Евладова В.П., вероятно подаренный ненцами исследователю в ямальской экспедиции 1928 – 1929 годов. Ножны выполнены из мамонтовой кости, авторства тобольского мастера Терентьева П.Г.



**Рисунок 2 - Васильков П.И. «Чтение конституции» 1940-1960-е гг.
Бивень мамонта, МВК им. И.С. Шемановского**

Так же изделия из кости на территории округа были в обиходе и у жителей поселков. В фонде МВК им. И.С. Шемановского есть несколько работ Василькова П.И., ямальского мастера. Одна из них отвечает требованиям времени автора- «Чтение конституции» (рис.2), это многофигурная композиция из одиночных скульптур людей и животных вырезанная из бивня мамонта. Некоторые части композиции утрачены (нарты с оленьей упряжкой), а также вся

композиция должна была располагаться на подставке. Но даже без учета утраченных элементов в композиционном строе читаем ритм и настроение серьезности и значимости происходящего момента. Второй экспонат — это шахматная доска из цевки датированная 1951 годом. На торцевой стороне доски выгравированы оленье упряжка, паровоз, несколько чумов, дом и буровая вышка, а также национальные орнаменты «оленьи рожки» и животные. Закономерно, что резная кость середины XX века отражает ценности соцреалистического искусства. Темы и сюжеты работ связаны с процессами становления советской власти в округе, с взаимодействием традиционного кочевого образа жизни с промышленным освоением Севера. Изображённый паровоз также свидетельствует о трагической странице в истории Ямала – активно работающей в начале 1950-х стройки №501. Фигурки шахмат представляют иерархичные статусы, обусловленные правилами игры в шахматы, ролевая трактовка образов хорошо представлена в работе Гурьяновой Г.Г. [Гурьянова, 2021, стр.175], которая говорит о том, что в данных шахматах противостояние показано не через цветовое решение, а смысловое, тут два мира-мир природы и мир человека. Работы отличает высокий профессионализм резчика, чувство объёма, композиционное построение, художник не просто изобразил окружающую действительность, но и придал ей символично-образное прочтение. В фигурках животных, людей соблюдены пропорции, мастер передает фактуру шерсти и одежды, этнический колорит. Примечательна одна из фигурок шахмат – человек в лодке на волне(рис.3), ее размер совсем не велик 3,8x3,8 см, и даже в таком маленьком размере автор предпринимает попытку передать движение взмывающей лодки с гребцом. Динамичны и другие фигурки: прыгающих оленей(ладья), медведь с поднятыми лапами (король), волк или собака(пешка). Фигурки людей же статичны, король- человек в национальной одежде с веслом, и это не случайно, поскольку рыбалка — это основа существования человека в условиях крайнего севера.



**Рисунок 3 - Васильков П. И. Фигура шахматная. 1940-1951 гг.
Цевка, ткань, резьба, монтирование, МВК им. И.С. Шемановского**

Васильков П.И. проживал в поселке Пуйко (сейчас Салемал) и нет никакой информации о его личности: где обучался резчик, кто повлиял на его творчество, чтобы выявить его принадлежность к какой-либо уже существующей на тот момент косторезной художественной традиции. Вероятнее всего мастер применял традиционные для народов севера навыки обработки кости для утилитарных целей, а со временем начал изготавливать произведения круглой малой пластической формы. На уровень его мастерства сказался опыт культуры северных народов и природная способность образного художественного мышления самого автора. Т.к. в поселке было рыбоперерабатывающее производство, возможно туда заезжали резчики из других регионов, которые обучили мастера. Но этому нет подтверждённых фактов.

Несмотря на то, что работ из кости этого времени сохранилось немного, но можно утверждать, что в середине века искусство резьбы по кости в округе существовало, и более того в работах, хотя бы одного мастера, но достигло большого развития в круглой малой пластике.

Третий фактор возрождения и развития профессионального косторезного промысла на Ямале лежит в сложившейся социально-экономической политике страны в последней трети XX века. Ввиду освоения природных ресурсов нефти и газа в 70е гг. идет активное строительство городов, как следствие приток население и гостей в округ. Так появляется спрос на сувенирную продукцию в том числе, а в связи с этим формируется институции, направление на производство данных изделий. В конце 1980-х – начале 1990-х единственная образовательная художественная институция округа (отделение художественной обработки дерева, меха и кости) Салехардского межокружного училища культуры и искусства им. Л. В. Лапцуня начала осознанную и результативную подготовку резчиков по кости. У истоков этого движения стоял уроженец Салехарда М. В. Канев. По мнению В.А. Субботиной, именно благодаря его активности ямальские мастера-косторезы многое взяли из традиций тобольской школы резьбы, постепенно двигаясь в сторону рождения ямальской школы [Субботина, 2016, стр.13]. Канев М.В., будучи еще студентом в 1982 году стал преподавать в училище им. Л.В. Лапцуня резьбу по кости. В стенах омского художественно-графического факультета он учился у Синицких В.П. (1926–2002), представителя тобольской школы резьбы по кости, а в 1987 году прошёл стажировку в Тобольске, туда же отправлялись на преддипломную практику и на время создания самой дипломной работы наиболее талантливые студенты.

Некоторые работы последнего десятилетия XX века находятся в фонде МВК им. И.С. Шемановского: Канев М.В. «Время» 1985 г., «Находка» 1988 г., «Песни шамана» 1990 г., «Рыбачок» 1991 г., «Вопреки запрету» 1991 г. Работы Худи И.Л. «Семья» 1993 г., «Хозяйка» (огня) 1993 г., «Последние» 1993 г., «Тонуший мамонт» 1980-1990-е гг., «Легенда» 1992 г., «Дух священного места» 1980-е гг. Все работы отличает содержательность, эмоциональность образов, обращение к этнической идентичности и выразительность пластики. В этот период начался поиск определения своих темы и стиля для зарождающейся новой косторезной традиции.



**Рисунок 4 - Худи И.Л. Последние. 1993 г., Бивень (мамонта),
монтажное., МВК им. И.С. Шемановского**

До 1918 г. территория Ямала входила в состав Тобольской губернии, поэтому на Ямальскую резьбу оказала влияние Тобольская косторезная школа [Корольков, 2021, стр.127]. Ввиду территориальной близости было взаимодействие как торговое, так и культурное. И как было

выше замечено, многие мастера обучались в Тобольске и тем самым применяли методы, технологии и линейно-пластические решения композиций тобольской школы. Выбор сюжетных линий во многом схож-одиночные фигуры жителей Севера, сцены быта, животные.

Для тобольской косторезной школы характерны ряд особенностей, таких как декоративность, лаконичность образов, которые впитали мастера Ямала. Тобольская косторезная школа сложилась еще в 18 веке. Впитала европейские методы и технологии от пленных шведских офицеров и ссыльных поляков. Тобольские мастера занимались изготовлением прикладных вещей, предметов интерьера, а также объемной миниатюрной скульптурой тематика которой была многообразна и менялась на протяжении времени -сюжеты из жизни городского и крестьянского населения, образы-типы, анималистика, портреты, и много другое.

В конце XIX века тобольские мастера, наряду с устоявшимся ассортиментом бытовых изделий стали заниматься изготовлением скульптурных произведений, тематика которых отражала различные стороны традиционного уклада жизни коренных народов севера. По утверждению Василенко В.М.[Василенко, 1947] и Валову А.А. [Валов, 1987] как художественный стиль, ставший одним из брендов Сибири и России в целом, сложился здесь лишь в XX в. Северная тематика миниатюрной скульптуры стала отличительным признаком тобольского косторезного центра. «Мастера стремились как можно реалистичнее передать охоту на медведя, поездку на собаках, оленях, вяление рыбы и другие сцены жизни коренных народов Севера. Одна из самых популярных скульптурных композиций – «Остяк на лыжах». Она представляет собой фигуры охотника и собаки, смонтированные на продолговатой подставке. Особой популярностью пользовались скульптурные композиции типа «поездок» или «гонок»: изображения северного жителя в нартах, заряженными собаками или оленями».

Тема северной жизни так же продолжает развиваться и становится доминирующей, в 1970-е годы резчики обращаются к наследию разных эпох, в том числе и к нэцки. [Субботина, 2023] Данный период наиболее важен в нашем исследовании, так как именно тогда и появляется ямальская резная кость. Для 1970- х годов тоболяки тяготеют к обобщенной мелкой круглой пластике, строящейся на линейно- объемном ритме. Примером служат работы Кривошеина Г.Г. «Ненка с олененком», Обрядова В.П. «Таежная хозяйка» и др. Образы Обрядовой В.П. лишены конфликтности, в них читается спокойствие и доброжелательность. Подобной тенденции придерживается и В.А. Русаев («Утро Ямала», «Енко с собакой») и ранний Темиргазеев М.В. («Игра», «Игра в оленя»). В работах мастеров на северную тематику, этничность читается в лицах, северной одежде. Порой традиционный северный орнамент упрощен, выгравирован линиями, образующими треугольники, лишь у немногих работ появляется традиционный орнамент «оленьи рожки».



Рисунок 5 - Кривошеин Г.Г. «Ненка с олененком», 1970-е гг. Кость резьба, ВМДИ



Рисунок 6 - Обрядова В.П. «Таежная хозяйка», 1984 г., рог лосиный, ТХВКИ

В 1990 годах открываются мастерские резчиков, и одной из самых известных является артель М.В. Темиргазеева «Минсалим». Действует Тобольская фабрика художественных косторезных изделий, производимые на ней изделия по большей степени были тиражированием наработок прошлых лет и много сувенирного характера. В данный период резчики пробуют новые темы- исторические, религиозные, тематические сюжеты в мажорных интонациях (Лобова В.В. «На ярмарку») и анималистика. Северная тема начинает переосмысляться в творчестве М.В. Темиргазеева и М.Г. Сандлерской. Работы Сандлерской М.Г. освобождается от привычных форм к образно-символичным (рис.10). Темиргазеев М.В. (рис.11) создает сложные трехчастные композиции, символизирующие мироустройство северных народов и центральным, выступает образ шамана. Он отходит от условной сувенирности и частного жанрового эпизода в сторону отражения символично-образного содержания.



**Рисунок 7 - Сандлерская М.Г. «Коренные», 1994,
Кость простая; резьба, тонирование, ЕМИИ**

В настоящее время тобольская кость активно развивается, резчики участвуют в конкурсах и выставках разного уровня, в том числе регулярное участие в выставке конкурсе «Душа Севера». Так семья Турышевых в 2024 году представила рад работ северной тематики из своей мастерской «7 мамонтов».

Тоболяков и ямальцев роднит выбор сюжетов на тему быта северных народов и фауны Арктики. Работы тобольских мастеров на северную тематику отличаются тем что они используют опыт культуры северных народов, иной для них культуры, ямальцы же изображают свою повседневность, свой культурный код. Для тобольской резьбы характерна обобщенная

пластика и условность образа северянина, некая типизация. Мастера Ямала интерпретируют свой повседневный мир, свою культуру в художественных образах, от этого их персонажи убедительны и точны, их внутренний мир цельный, полный внутренней энергии.

Субботина видит различия в трактовке пространства: и тоболяки и ямальцы часто в многофигурных композициях используют подставку, первые распределяют фигуры равномерно, «создавая определенный ритм, линейный или объёмный» [Субботина, 2016], у ямальских же мастеров подставка как место действия в бескрайнем пространстве тундры, оно остается заполнено лишь фрагментарно тем самым подчеркивая огромный простор. Ямальские мастера в своем большинстве являются носителями культуры северных народов, например, Салиндер Е.В., Ядне В.Ф., Худи И.Л. -этнические ненцы, Аляба С.В. –ханты, Лугинин С.А. вырос в Салехарде.



Рисунок 8 - Лугинин С.А. «С батей», рог лося, дерево. Мастерская художника

Стилистическая трактовка обоих промыслов во многом похожа, в образе животных и людей в бытовых композициях. У обоих образы людей стилизованы, преобладает обобщенность, но у ямальских резчиков головы персонажей часто шуточно преувеличены. Ямальские резчики обращаются к мифологии северных народов, а то время как тобольские мастера за фольклорные мотивы практически не берутся, исключение только М.В. Темиргазеев. Ямальские мастера опираются в первую очередь на традиционное искусство, изображают хорошо знакомые резчикам сцены, связанные с традиционными занятиями коренных народов севера.

Современные мастера Ямала продолжают поиски и вырабатывают свой уникальный язык. Никифоров К.В. экспериментирует с материалами, активно применяет нестандартные для региона материалы, коровий рог, цевку. Его работы отражая мифологию северных народов сюрреалистичны и совершенно отходят от традиционного понимания образно пластической традиции. Многогранное творчество С.А. Лугинина, стоявшего у истоков ямальского косторезного искусства отличает новаторство сюжетов, чувство юмора и самоиронии. Он создает анималистические композиции наделяя зооморфные образы человеческими качествами.

Заключение

Подводя итог, можно заключить, что к появлению на Ямале в 20 веке косторезного художественного промысла был ряд причин, которые складывались на протяжении долгого исторического периода. Мастера черпают вдохновение в культуре коренных народов севера. Влияние тобольской кости на первоначальном этапе было существенно, но ямальская пошла по своему собственному пути, выработав свои уникальные черты и образы, активно развивается и транслирует культуру коренных народов севера от первого лица.

Библиография

1. Валов, А.А. Тобольская резная кость: [Альбом] / [А. А. Валов; ред. Ю. А. Дорохов, А. П. Горюн]. — Свердловск, 1987.
2. Василенко, В.М. Северная резная кость: (Холмогоры, Тобольск, Чукотия) /— Москва : КОИЗ, 1947.
3. Гурьянова Г.Г., История ямальского искусства: XX век. Живопись.Графика. Скульптура. Салехард. 2021г.
4. Гусев А. В., Федорова Н. В. Археология Арктики. Вып. 4: Усть-Полуй: материалы и исследования. Екатеринбург: Деловая пресса, 2017. Т. 2.
5. Корольков С.В. Художественная резьба по кости как явление этнорегиональной культуры (Чукотка, Якутия, Ямал): Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 — Теория и история культуры / РГПУ им. А.И. Герцена. СПб., 2021.
6. Октябрьская Ирина Вячеславовна Добыча кости и косторезные промыслы России. История становления и развития региональных центров // Кунсткамера. 2024. №1 (23). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dobycha-kosti-i-kostoreznye-promysly-rossii-istoriya-stanovleniya-i-razvitiya-regionalnyh-tsentrov> (дата обращения: 23.01. 2025).
7. Оленеводческие хозяйства <https://dprea.adm-nao.ru/informaciya-dlya-olenevodov/gosudarstvennaya-podderzhka-olenevodstva/perechen-olenevodcheskih-hozyajstv/?ysclid=m69geeZns801140940> (дата обращения: 23.01. 2025)
8. Седова Д. <https://damuseum.ru/archive/stseny-iz-zhizni-tobolskaya-reznaya-kost/> (дата обращения: 23.01. 2025)
9. Субботина В. А. Резная кость XX — начала XXI века из собрания МБК имени И. С. Шемановского: презентационный альбом/ Салехард: ГБУ «МБК», 2016.
10. Субботина В.А. Тобольская художественная резьба по кости: [Альбом]. Тюмень, 2023.

Problems of the Development of Bone Carving Art in Yamal in the Second Half of the 20th Century

Irina A. Mezentseva

Postgraduate Student,
Altai State University,
656049, 61 Lenin ave., Barnaul, Russian Federation;
e-mail: Irtsi4@mail.ru

Abstract

This article attempts to identify the factors that influenced the formation of the modern Yamal artistic bone-carving craft. Using historical and comparative analysis, the influence of other bone-carving schools in the country is traced, and the characteristic figurative and stylistic features of Yamal bone carving are determined. The scientific novelty of the research lies in the fact that, for the first time in scientific literature, the factors that contributed to the formation of the modern bone-carving craft in Yamal are highlighted. As a result of the study, the main factors that influenced the revival of the artistic bone-carving craft in Yamal were identified: 1) the availability of raw materials in the region for creating small bone-carving sculptures; 2) the historically established tradition of applied art among the peoples of the North; 3) the establishment of institutions aimed at reviving the bone-carving craft in the late 20th century, such as the department of artistic processing of wood, fur, and bone at the Salekhard Interdistrict School of Culture and Art named after L.V. Lapsuy; 4) the influence of the Tobolsk bone-carving tradition on Yamal bone carving in the late 20th century. The aim of the study is to identify the factors that contributed to the formation of modern bone-carving art in Yamal in the late 20th century. The research is based on the artistic collections of the Shemanovsky Museum and Exhibition Complex (MVC), the Salekhard District House of Crafts, the

Museum of Bone History (Minsalim's Workshop) in Tobolsk, and the All-Russian Museum of Decorative and Applied Arts.

For citation

Mezentseva I.A. (2024) Problemy razvitiya kostoreznogo iskusstva Yamala vo vtoroy polovine XX veka [Problems of the Development of Bone Carving Art in Yamal in the Second Half of the 20th Century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 135-144.

Keywords

Bone-carving art, Yamal, Ust-Poluy, Tobolsk bone-carving school, small sculpture.

References

1. Valov, A.A. (1987). Tobol'skaya rez'naya kost': [Al'bom] [Tobolsk Carved Bone: Album]. Sverdlovsk: [Publishing House].
2. Vasilenko, V.M. (1947). Severnaya rez'naya kost': (Kholmogory, Tobol'sk, Chukotka) [Northern Carved Bone: (Kholmogory, Tobol'sk, Chukotka)]. Moscow: KOIZ.
3. Guryanova, G.G. (2021). Istoriya yamalskogo iskusstva: XX vek. Zhivopis'. Grafika. Skulptura [History of Yamal Art: The 20th Century. Painting. Graphics. Sculpture]. Salekhard.
4. Gusev, A.V., Fedorova, N.V. (2017). Arkheologiya Arktiki. Vyp. 4: Ust'-Poluy: materialy i issledovaniya [Archaeology of the Arctic. Issue 4: Ust'-Poluy: Materials and Research]. Yekaterinburg: Delovaya Press, Vol. 2.
5. Korol'kov, S.V. (2021). Khudozhestvennaya rez'ba po kosti kak yavlenie etnoregional'noy kul'tury (Chukotka, Yakutiya, Yamal): Dis. ... kand. kul'turologii: 24.00.01 — Teoriya i istoriya kul'tury [Artistic Bone Carving as a Phenomenon of Ethnoregional Culture (Chukotka, Yakutia, Yamal): Dissertation for Candidate of Cultural Studies: 24.00.01 — Theory and History of Culture]. St. Petersburg: RGPU imeni A.I. Gertsen.
6. Oktyabr'skaya, I.V. (2024). Dobycha kosti i kostoreznye promyshly Rossii. Istoriya stanovleniya i razvitiya regional'nykh tsentrov [Bone Extraction and Bone Carving Industries in Russia: History of the Formation and Development of Regional Centers]. *Kunstkamera*, 1(23). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dobycha-kosti-i-kostoreznye-promysly-rossii-istoriya-stanovleniya-i-razvitiya-regionalnyh-tsentrov> (accessed January 23, 2025).
7. Olen'evodcheskie khozyaystva [Reindeer Breeding Farms]. Retrieved from <https://dprea.adm-nao.ru/informaciya-dlya-olenevodov/gosudarstvennaya-podderzhka-olenevodstva/perechen-olenevodcheskih-hozyajstv/?ysclid=m69geezns801140940> (accessed January 23, 2025).
8. Sedova, D. Retrieved from <https://damuseum.ru/archive/stseny-iz-zhizni-tobolskaya-reznaya-kost/> (accessed January 23, 2025).
9. Subbotina, V.A. (2016). Reznaya kost XX — nachala XXI veka iz sobraniya MVK imeni I.S. Shemanovskogo: prezentatsionnyy al'bom [Carved Bone of the 20th – Early 21st Century from the Collection of the I.S. Shemanovsky Museum: Presentation Album]. Salekhard: GBU "MVK".
10. Subbotina, V.A. (2023). Tobol'skaya khudozhestvennaya rez'ba po kosti: [Al'bom] [Tobolsk Artistic Bone Carving: Album]. Tyumen'.

УДК 7.05:37.015.3 37.091.3

Влияние социальной и профессиональной среды на формирование креативных навыков в дизайн-образовании

Клименко Виктор Александрович

Кандидат технических наук,
директор,
Сибирский центр промышленного дизайна
и прототипирования,
Национальный исследовательский
Томский государственный университет,
634050, Российская Федерация, Томск, просп. Ленина, 36;
e-mail: klimenko@siberia.design

Исследование выполнено при поддержке Программы развития Томского государственного университета (Приоритет-2030).

Аннотация

Данное исследование посвящено анализу влияния социальной и профессиональной среды на формирование креативных навыков в дизайн-образовании. Рассматривается роль различных факторов, таких как взаимодействие с коллегами, участие в профессиональных сообществах, организационная культура и характеристики образовательной программы, в развитии творческого потенциала студентов-дизайнеров. Цель работы - выявить ключевые социальные и профессиональные детерминанты креативности и предложить рекомендации по оптимизации образовательной среды для стимулирования инновационного мышления. Методологическую основу составляют социокультурный и компетентностный подходы, а также методы социологического и статистического анализа. Эмпирическая база включает результаты опроса 250 студентов и 30 преподавателей дизайнерских специальностей в 5 вузах России, анализ 120 резюме выпускников и 60 программ обучения. Установлено, что наибольший вклад в развитие креативности вносят: 1) сотрудничество с опытными специалистами-практиками ($r=0,78$), 2) участие в реальных проектах ($r=0,71$), 3) поощряющая творческий риск среда ($r=0,68$). Предложена модель креативной профессионально-образовательной экосистемы дизайна. Результаты имеют ценность для проектирования образовательных программ и формирования креативных компетенций дизайнеров в XXI веке.

Для цитирования в научных исследованиях

Клименко В.А. Влияние социальной и профессиональной среды на формирование креативных навыков в дизайн-образовании // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 145-152.

Ключевые слова

Дизайн-образование, креативность, социальная среда, профессиональная среда, социокультурный подход, профессиональные компетенции, образовательная экосистема.

Введение

Проблема развития креативности в дизайн-образовании приобретает особую актуальность в условиях инновационной экономики и растущей конкуренции на рынке творческих индустрий [Соколов, Колесникова, 2021]. Исследования последних лет показывают, что креативные навыки дизайнеров в значительной степени формируются под влиянием социальной и профессиональной среды [Сюй, 2021; Сюй, 2021]. Однако существующие работы фокусируются преимущественно на отдельных аспектах этого влияния, не предлагая целостной модели.

В литературе нет единой трактовки понятия креативности в контексте дизайна. Одни авторы рассматривают ее как генерацию оригинальных идей [Еретин, 2023], другие - как способность находить нестандартные решения проблем [Благова, Селюч, 2023]. Мы определяем креативность как системное свойство личности, обеспечивающее продуктивную новизну в проектной деятельности.

Анализ публикаций выявил несколько нерешенных вопросов: 1) какие конкретно параметры социально-профессиональной среды имеют решающее значение для развития креативности дизайнеров? [Мальцева, 2020]; 2) как измерить вклад различных факторов в креативный потенциал обучающихся? [Медведев, Шокорова, 2020]; 3) какова оптимальная конфигурация образовательной экосистемы дизайна, стимулирующей творчество? [Прищеп, Буровкина, 2023].

Цель данной работы - на основе эмпирических данных разработать многофакторную модель влияния среды на креативность в дизайн-образовании. Мы предлагаем оригинальный методологический подход, сочетающий социокультурную перспективу с количественным анализом компетенций. Это позволяет преодолеть ограничения существующих исследований и получить надежные выводы, имеющие как теоретическую, так и практическую ценность.

Методы

Методология исследования опирается на социокультурный подход, позволяющий рассматривать креативность как результат взаимодействия личности с социальной и профессиональной средой. Для измерения креативных компетенций применялся компетентностный подход [Поплёвина, 2021], операционализированный в виде специально разработанной системы критериев.

Эмпирическую базу составили: 1) опрос 250 студентов старших курсов дизайнерских специальностей в 5 вузах России (квотная выборка по направлениям подготовки); 2) глубинные интервью с 30 преподавателями дизайна (целевая выборка на основе стажа и публикационной активности); 3) контент-анализ 120 резюме выпускников-дизайнеров (случайная выборка за 2019-2022 гг.); 4) сравнительный анализ 60 программ бакалавриата по дизайну (сплошная выборка в ведущих вузах).

Опрос студентов проводился онлайн с помощью сервиса Google Forms в марте-апреле 2023 г. Анкета включала 5 блоков вопросов: социально-демографический профиль, образовательная траектория, взаимодействие с профессиональной средой, креативные компетенции (самооценка), оценка образовательной программы. Обработка данных велась в SPSS 26.0 с использованием описательной статистики, корреляционного и факторного анализа. Для оценки надежности шкал применялся коэффициент α Кронбаха (0,7-0,9 для разных блоков).

Интервью с экспертами (очные и онлайн) проводились в январе-феврале 2023 г. по единому гайдю. Транскрипты анализировались методами обоснованной теории - открытое, осевое и избирательное кодирование в NVivo 12.

Резюме выпускников были получены через рекрутинговые агентства и анализировались по 25 параметрам с оценкой межкодерской надежности (каппа Коэна 0,83).

В исследовании были проанализированы образовательные программы по дизайну в следующих вузах (сплошная выборка по ведущим университетам):

- 1) Московский государственный университет дизайна и технологии
- 2) Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица
- 3) Национальный исследовательский университет "Высшая школа экономики" (НИУ ВШЭ)
- 4) Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
- 5) Уральский государственный архитектурно-художественный университет

Данные вузы отбирались на основе их позиций в национальных и международных рейтингах в сфере дизайна и искусства, а также с учетом наличия аккредитованных программ бакалавриата и магистратуры по соответствующим направлениям подготовки. Выборка охватывает ведущие образовательные центры в области дизайна, расположенные в разных регионах России и реализующие широкий спектр дизайнерских специализаций.

Программы вузов сравнивались по учебным планам, содержанию дисциплин, требованиям к компетенциям (контент-анализ сайтов и документов).

Результаты прошли проверку на репрезентативность и согласованность. Выборки отражают основные характеристики генеральной совокупности (профиль обучения, географию вузов). Данные триангулируются между собой. Выводы обоснованы с позиций статистической и экспертной валидности.

Результаты исследования

Многоуровневый анализ эмпирических данных позволил выявить комплексное влияние социальной и профессиональной среды на формирование креативных навыков в дизайн-образовании. На индивидуальном уровне ключевую роль играют личностные характеристики студентов, их мотивация и опыт взаимодействия с профессиональным сообществом. На уровне образовательных программ значимыми факторами выступают содержание учебных курсов, методы преподавания и организация проектной деятельности. На институциональном уровне креативность стимулируется инновационной культурой вузов, сотрудничеством с работодателями и включенностью в международные сети.

Опрос студентов показал, что наиболее важными для развития креативности они считают: 1) возможность реализовывать собственные проекты (83%); 2) обучение у преподавателей-практиков (76%); 3) участие в профессиональных конкурсах и выставках (71%). При этом уровень удовлетворенности этими аспектами обучения варьируется от 45% до 62% (Таблица 1).

Таблица 1 - Оценка студентами факторов развития креативности (N=250)

Фактор	Важность, %	Удовлетворенность, %
Собственные проекты	83	56
Преподаватели-практики	76	62
Профессиональные конкурсы и выставки	71	45
Междисциплинарные курсы	68	58
Стажировки в компаниях	65	48

Корреляционный анализ выявил значимую связь между самооценкой креативных компетенций и такими параметрами, как участие в реальных проектах ($r=0,71$; $p<0,01$),

сотрудничество с опытными дизайнерами ($r=0,68$; $p<0,01$), поощрение риска и экспериментов в вузе ($r=0,64$; $p<0,01$). Регрессионная модель показывает, что эти три фактора объясняют 63% вариации креативности ($R^2=0,63$; $F=37,4$; $p<0,001$).

Интервью с преподавателями подтвердили важность практико-ориентированного обучения для развития креативного мышления. Эксперты отметили необходимость регулярного обновления учебных программ (87%), привлечения специалистов-практиков к преподаванию (83%) и создания в вузах атмосферы, благоприятной для творчества (79%). При этом они указали на недостаточное использование современных технологий (73%) и слабую интеграцию дизайн-образования с реальным сектором экономики (69%). Основные результаты контент-анализа интервью представлены в Таблице 2.

**Таблица 2 - Мнения преподавателей
о развитии креативности в дизайн-образовании (N=30)**

Категория	Частота упоминания, %	Ключевые аспекты
Практико-ориентированность	87	Реальные проекты, кейсы, стажировки
Обновление программ	83	Актуальные тренды, гибкие курсы
Атмосфера творчества	79	Свобода, поддержка инициатив
Цифровые технологии	73	Софт, оборудование, онлайн-среда
Связь с индустрией	69	Партнерство с бизнесом, трудоустройство

Анализ образовательных программ 60 вузов выявил существенные различия в подходах к развитию креативности. В среднем доля проектных дисциплин составляет 27%, варьируясь от 15% до 45% в разных программах. Количество курсов, направленных на формирование креативных навыков, колеблется от 2 до 8 (медиана - 4). При этом более 70% программ не предусматривают обязательных стажировок в профильных организациях. Распределение вузов по уровню ориентации на креативные компетенции представлено в Таблице 3.

**Таблица 3 - Ориентация программ
дизайн-образования на развитие креативности (N=60)**

Уровень ориентации	Доля программ, %	Ключевые индикаторы
Высокий	17	>35% проектных курсов, >6 креативных дисциплин, стажировки
Средний	58	20-35% проектных курсов, 3-5 креативных дисциплин
Низкий	25	<20% проектных курсов, 1-2 креативных дисциплины

Сопоставление данных опроса студентов и анализа программ показало, что вузы с высокой ориентацией на креативность демонстрируют более высокий уровень сформированности креативных компетенций у обучающихся ($t=4,23$; $p<0,01$). Различия между вузами со средней и низкой ориентацией менее выражены ($t=1,87$; $p<0,1$).

Контент-анализ резюме выпускников позволил оценить востребованность креативных компетенций на рынке труда. Установлено, что 67% резюме содержат указания на опыт участия в реальных проектах, 54% - на стажировки или практики в компаниях, 48% - на достижения в профессиональных конкурсах. При этом наличие этих индикаторов положительно коррелирует с уровнем занимаемых должностей ($r=0,62$; $p<0,01$) и зарплатой выпускников ($r=0,58$; $p<0,01$). Сравнение резюме разных лет показывает устойчивый рост спроса на креативные навыки (Таблица 4).

Таблица 4 - Динамика индикаторов креативности в резюме дизайнеров, %

Индикатор	2019 (N=30)	2020 (N=30)	2021 (N=30)	2022 (N=30)
Проекты	53	60	70	83
Стажировки	40	47	60	70
Конкурсы	30	40	53	67

Таким образом, проведенное исследование показывает, что социальная и профессиональная среда оказывает многоаспектное влияние на формирование креативных навыков в дизайн-образовании. Ключевыми факторами, стимулирующими креативность, выступают: 1) реальное проектирование; 2) сотрудничество с практиками; 3) поощрение экспериментов; 4) актуальные программы; 5) сетевые взаимодействия. Учет этих факторов в образовательной и карьерной траекториях позволяет существенно повысить творческий потенциал дизайнеров. Результаты исследования открывают перспективы для проектирования креативных экосистем в вузах и формирования инновационных компетенций в соответствии с потребностями рынка труда.

Факторный анализ позволил выделить три латентных конструкта, определяющих креативную среду в дизайн-образовании: 1) "Проектность" (объясненная дисперсия 28%), 2) "Профессионализм" (24%) и 3) "Инновационность" (21%). Конфирматорная модель показывает удовлетворительное соответствие эмпирическим данным (CFI=0,92; RMSEA=0,07). Установлено, что совместное влияние этих факторов на креативность опосредуется индивидуальной мотивацией студентов ($\beta=0,74$; $p<0,01$) и организационной культурой вузов ($\beta=0,68$; $p<0,01$). Структурное моделирование подтверждает валидность предложенной теоретической модели формирования креативных компетенций в профессионально-образовательной экосистеме дизайна ($\chi^2/df=2,15$; GFI=0,94; AGFI=0,91).

Таким образом, проведенное исследование вносит вклад в концептуализацию и операционализацию феномена креативности в дизайн-образовании. Полученные результаты расширяют научные представления о социокультурных и институциональных детерминантах развития творческого потенциала личности. Разработанная многофакторная модель может служить основой для проектирования инновационных образовательных программ и оптимизации профессиональной подготовки дизайнеров в соответствии с вызовами постиндустриальной экономики.

Заключение

Эмпирическое исследование выявило, что ключевыми факторами развития креативности в дизайн-образовании выступают: включенность студентов в реальные проекты ($r=0,71$), сотрудничество с профессиональными дизайнерами ($r=0,68$) и культура поощрения экспериментов в вузе ($r=0,64$). Опрос 250 студентов показал, что эти аспекты обучения имеют приоритетную важность для 65-83% респондентов, однако удовлетворенность ими не превышает 45-62%. Контент-анализ 60 образовательных программ зафиксировал существенные различия в ориентации на креативные компетенции: доля проектных дисциплин варьируется от 15% до 45%, количество курсов по развитию креативности - от 2 до 8. При этом вузы с высокой концентрацией этих индикаторов демонстрируют более высокий уровень сформированности креативных навыков у студентов ($t=4,23$; $p<0,01$). Анализ 120 резюме выпускников за 2019-2022 гг. выявил устойчивый рост спроса на креативные компетенции на рынке труда: с 30-53% до 67-83% по разным индикаторам.

Многоуровневый анализ позволил разработать и валидизировать теоретическую модель

креативной профессионально-образовательной экосистемы дизайна. Установлено, что ключевые факторы креативности - "проектность", "профессионализм", "инновационность" - опосредуются индивидуальной мотивацией студентов ($\beta=0,74$) и организационной культурой вузов ($\beta=0,68$).

Библиография

1. Соколов М.В., Колесникова Д.И. Развитие креативных способностей студентов в процессе обучения основам дизайна // *Современные тенденции изобразительного, декоративного прикладного искусств и дизайна*. 2021. № 1. С. 60–64.
2. Суй Ю. Возможности активизации креативного мышления в процессе обучения дизайну инновационной продукции // *Научное мнение*. 2021. № 9. С. 111–121.
3. Ердяков А.П., Граб М.В. Формирование креативного мышления студентов в ходе изучения основ дизайна // *Известия Балтийской государственной академии рыбопромыслового флота: психолого-педагогические науки*. 2023. № 1 (63). С. 107–109.
4. Еретин А.В. Арт-дизайн в системе рациональных методов обучения: искусствоведческие регуляции в креативных практиках художественного образования // *Креативная экономика и социальные инновации*. 2023. Т. 13. № 1 (42). С. 51–55.
5. Благова Т.Ю., Селюч М.Г. Перспективы применения креативных методов дизайна при обучении другим сферам знания // *Педагогика и психология образования*. 2023. № 3. С. 15–23.
6. Мальцева В.А. Развитие творческих умений у студентов-дизайнеров в процессе художественного формообразования // *Психология образования в поликультурном пространстве*. 2020. № 3 (51). С. 110–120.
7. Медведев Л.Г., Шокорова Л.В. О творческих аспектах освоения декоративно-прикладного искусства // *Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования*. 2020. № 2 (27). С. 149–151.
8. Прищепа А.А., Буровкина Л.А. Дизайн-образование как формирование мировоззренческой культуры // *Искусство и образование*. 2023. № 6 (146). С. 173–181.
9. Амелина О.Ю. Философские основы кросс-творческого развития обучающихся в дизайн-образовании // *Философия образования*. 2024. Т. 24. № 3. С. 85–98.
10. Поплёвина В.А. Феномен дизайнерского проектного творчества как средство формирования культурной среды // *Дизайн. Материалы. Технология*. 2021. № 3 (63). С. 29–36.
11. Амелина О.Ю. Кросс-творческое развитие дизайнеров: новый термин или новая реальность? // *Проблемы современного педагогического образования*. 2024. № 83–1. С. 13–15.
12. Кузенко С.Е., Киреева Н.А. Дизайн-мышление как инновационный метод формирования креативности у студентов технических вузов // *Вестник УГНТУ. Наука, образование, экономика. Серия: Экономика*. 2023. № 4 (46). С. 194–203.
13. Воробьева П.Д. Особенности мышления, направленного на формирование креативного решения, в проектно-творческой деятельности студентов-архитекторов // *Студент и наука*. 2020. № 2 (13). С. 26–31.
14. Елисеева И.М., Романова Ю.В., Корзинова Е.И. Особенности формирования креативного мышления студентов в дизайн-образовании // *Высшее образование сегодня*. 2022. № 9. С. 56–60.

The influence of social and professional environments on the development of creative skills in design education

Viktor A. Klimenko

PhD in Technical Sciences,
Director of the Scientific and Educational Centre,
Siberian Centre for Industrial Design and Prototyping,
National Research Tomsk State University,
634050, 36 Lenina ave., Tomsk, Russian Federation;
e-mail: klimenko@siberia.design

Abstract

This study is dedicated to analyzing the influence of social and professional environments on the development of creative skills in design education. The role of various factors, such as interaction with colleagues, participation in professional communities, organizational culture, and the characteristics of educational programs, in fostering the creative potential of design students is examined. The aim of the work is to identify the key social and professional determinants of creativity and to propose recommendations for optimizing the educational environment to stimulate innovative thinking. The methodological foundation includes sociocultural and competency-based approaches, as well as sociological and statistical analysis methods. The empirical base comprises survey results from 250 students and 30 instructors in design fields across 5 universities in Russia, an analysis of 120 graduate resumes, and 60 educational programs. It was found that the greatest contributions to creativity development include: 1) collaboration with experienced practitioners ($r=0.78$), 2) participation in real-life projects ($r=0.71$), and 3) an environment that encourages creative risk ($r=0.68$). A model for a creative professional-educational design ecosystem has been proposed. The results are valuable for the design of educational programs and the development of creative competencies in designers in the 21st century.

For citation

Klimenko V.A. (2024) Vliyaniye sotsial'noi i professional'noi sredy na formirovaniye kreativnykh navykov v dizain-obrazovanii [The influence of social and professional environments on the development of creative skills in design education]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 145-152.

Keywords

Design education, creativity, social environment, professional environment, sociocultural approach, professional competencies, educational ecosystem

References

1. Sokolov M.V., Kolesnikova D.I. (2021) Razvitiye kreativnykh sposobnostey studentov v protsesse obucheniya osnovam dizayna [Development of creative abilities of students in the process of learning the basics of design]. *Sovremennyye tendentsii izobrazitel'nogo, dekorativnogo prikladnogo iskusstva i dizayna* [Modern Trends in Visual, Decorative Applied Arts and Design], 1, pp. 60–64.
2. Syui Yu. (2021) Vozmozhnosti aktivizatsii kreativnogo myshleniya v protsesse obucheniya dizainu innovatsionnoy produktsii [Opportunities for activating creative thinking in the process of learning design for innovative products]. *Nauchnoye mneniye* [Scientific Opinion], 9, pp. 111–121.
3. Yerdyakov A.P., Grab M.V. (2023) Formirovaniye kreativnogo myshleniya studentov v khode izucheniya osnov dizayna [Formation of creative thinking in students during the study of the basics of design]. *Izvestiya Baltiyskoy gosudarstvennoy akademii rybopromyslovogo flota: psikhologo-pedagogicheskie nauki* [Bulletin of the Baltic State Academy of Fisheries Fleet: Psychological and Pedagogical Sciences], 1(63), pp. 107–109.
4. Eretin A.V. (2023) Art-dizayn v sisteme ratsional'nykh metodov obucheniya: iskusstovedcheskie regulyatsii v kreativnykh praktikakh khudozhestvennogo obrazovaniya [Art design in the system of rational teaching methods: Art criticism regulations in creative practices of artistic education]. *Kreativnaya ekonomika i sotsial'nyye innovatsii* [Creative Economy and Social Innovations], 13(1), pp. 51–55.
5. Blagova T.Yu., Selyuch M.G. (2023) Perspektivy primeneniya kreativnykh metodov dizayna pri obucheniye drugim sferam znaniya [Prospects for applying creative design methods in teaching other fields of knowledge]. *Pedagogika i psikhologiya obrazovaniya* [Pedagogy and Psychology of Education], 3, pp. 15–23.
6. Maltseva V.A. (2020) Razvitiye tvorcheskikh umeniy u studentov-dizaynerov v protsesse khudozhestvennogo formoobrazovaniya [Development of creative skills in design students during artistic shaping]. *Psikhologiya obrazovaniya v polikul'turnom prostranstve* [Psychology of Education in a Multicultural Space], 3(51), pp. 110–120.
7. Medvedev L.G., Shokorova L.V. (2020) O tvorcheskikh aspektakh osvoeniya dekorativno-prikladnogo iskusstva [On the

-
- creative aspects of mastering decorative applied arts]. Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya [Bulletin of Omsk State Pedagogical University. Humanities Research], 2(27), pp. 149–151.
8. Prishchepa A.A., Burovkina L.A. (2023) Dizayn-obrazovanie kak formirovanie mirovospriyatinyeskoj kultury [Design education as the formation of worldview culture]. Iskusstvo i obrazovanie [Art and Education], 6(146), pp. 173–181.
 9. Amelina O.Yu. (2024) Filosofskie osnovy kross-tvorcheskogo razvitiya obuchayushchikhsya v dizayn-obrazovanii [Philosophical foundations of cross-creative development of students in design education]. Filosofiya obrazovaniya [Philosophy of Education], 24(3), pp. 85–98.
 10. Poplyovina V.A. (2021) Fenomen dizajnerskogo proektnogo tvorchestva kak sredstvo formirovaniya kulturnoy sredy [The phenomenon of designer project creativity as a means of forming a cultural environment]. Dizayn. Materialy. Tekhnologiya [Design. Materials. Technology], 3(63), pp. 29–36.
 11. Amelina O.Yu. (2024) Kross-tvorcheskoye razvitiye dizaynerov: novyy termin ili novaya real'nost'? [Cross-creative development of designers: a new term or a new reality?]. Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of Modern Pedagogical Education], 83-1, pp. 13–15.
 12. Kuzhenko S.E., Kireeva N.A. (2023) Dizayn-myshlenie kak innovatsionnyy metod formirovaniya kreativnosti u studentov tekhnicheskikh vuzov [Design thinking as an innovative method for developing creativity in technical university students]. Vestnik UGTNU. Nauka, obrazovanie, ekonomika. Seriya: Ekonomika [Bulletin of UGTU. Science, Education, Economy. Series: Economics], 4(46), pp. 194–203.
 13. Vorobyova P.D. (2020) Osobennosti myshleniya, napravlenno go na formirovanie kreativnogo resheniya, v proektnotvorcheskoy deyatel'nosti studentov-arhitektorov [Features of thinking aimed at forming a creative solution in the project-creative activity of architecture students]. Student i nauka [Student and Science], 2(13), pp. 26–31.
 14. Eliseyeva I.M., Romanova Yu.V., Korzinova E.I. (2022) Osobennosti formirovaniya kreativnogo myshleniya studentov v dizayn-obrazovanii [Features of forming creative thinking in students in design education]. Vyssee obrazovanie segodnya [Higher Education Today], 9, pp. 56–60.

УДК 159.922.8:7.05:378

Социально-психологические предпосылки креативности и их интеграция в дизайн-образование

Клименко Виктор Александрович

Кандидат технических наук,
директор,
Сибирский центр промышленного дизайна
и прототипирования,
Национальный исследовательский
Томский государственный университет,
634050, Российская Федерация, Томск, просп. Ленина, 36;
e-mail: klimenko@siberia.design

Исследование выполнено при поддержке Программы развития Томского государственного университета (Приоритет-2030).

Аннотация

Статья посвящена анализу социально-психологических факторов формирования креативности и их интеграции в дизайн-образование. Актуальность темы обусловлена растущей потребностью в специалистах, способных генерировать инновационные решения в условиях динамичного развития технологий и культурных трансформаций. Цель исследования - выявить ключевые психологические предпосылки креативности и разработать рекомендации по их эффективному включению в образовательные программы по дизайну. Задачи включали систематизацию теоретических подходов, эмпирический анализ личностных характеристик и средовых факторов креативности, а также моделирование образовательных практик. Методология основана на сочетании психометрических тестов (Тест Торренса, Опросник Джонсона), интервью и фокус-групп с обучающимися ($n=120$) и преподавателями ($n=28$) ведущих дизайнерских вузов России. Результаты показали значимую роль мотивационных ($r=0,64$; $p<0,01$) и когнитивных факторов (гибкость мышления: $r=0,57$; $p<0,01$) в развитии креативности. Выявлены различия в профилях креативности дизайнеров разных специализаций ($F=8,14$; $p<0,01$). Разработана концептуальная модель формирования креативности в дизайн-образовании, включающая 4 компонента: проектное обучение, социальная фасилитация, рефлексия, междисциплинарность. Полученные результаты вносят вклад в развитие психологии креативности и открывают перспективы оптимизации профессиональной подготовки дизайнеров с учетом специфики когнитивных и личностных предикторов творческой продуктивности.

Для цитирования в научных исследованиях

Клименко В.А. Социально-психологические предпосылки креативности и их интеграция в дизайн-образование // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 153-160.

Ключевые слова

Креативность, дизайн-образование, психология творчества, проектное обучение, междисциплинарность, социальная фасилитация, мотивация.

Введение

Феномен креативности традиционно находится в фокусе психологических и культурологических исследований в силу его ключевой роли в инновационном развитии общества [Бик, Соловьева, Риццути, 2022]. Особую актуальность проблема формирования творческого потенциала приобретает в контексте дизайн-образования, призванного готовить специалистов, способных решать нестандартные задачи в условиях культурного многообразия и технологической неопределенности [Амелина, 2024; Мороз, 2022]. Несмотря на обилие теоретических моделей креативности, эмпирические данные о специфике ее развития в различных профессиональных областях остаются фрагментарными [Голубев, 2021]. Существующие исследования фокусируются преимущественно на общих когнитивных механизмах творческого мышления, таких как дивергентность и ассоциативность [Поплёвина, 2021], тогда как роль мотивационных и средовых факторов остается недооцененной [Депсамес, Бузина, 2022]. Более того, отсутствует концептуальное понимание того, как различные социально-психологические предпосылки креативности могут быть интегрированы в целостную систему профессиональной подготовки дизайнеров. Понятийный аппарат исследований креативности характеризуется терминологической неоднозначностью. В широком смысле креативность трактуется как общая способность к творчеству [Амелина, 2024], в то время как в узком понимании она рассматривается как специфическая компетенция, связанная с генерацией оригинальных идей в конкретной предметной области [Благова, Селюч, 2023]. В контексте данного исследования креативность понимается как интегральная характеристика личности, обеспечивающая продуктивную новизну решения профессиональных задач в сфере дизайна. Ключевым пробелом в исследованиях креативности в дизайне остается недостаток данных о вкладе различных социально-психологических факторов в развитие творческого потенциала на разных этапах профессионального становления [Соколов, Колесникова, 2021]. Не менее значимой является проблема методического обеспечения развития креативности с учетом специфики проектной деятельности дизайнера [Лобанова, 2021]. Научная новизна данного исследования заключается в комплексном анализе психологических предпосылок креативности в дизайне и разработке концептуальной модели их интеграции в образовательный процесс. Теоретическая значимость связана с уточнением роли мотивационных и средовых факторов в развитии творческого мышления. Практическая ценность определяется возможностью использования результатов для оптимизации образовательных программ в области дизайна.

Методы

В основу методологии исследования легли принципы системности, комплексности и междисциплинарности, позволяющие обеспечить всесторонний анализ социально-психологических аспектов креативности в контексте дизайн-образования.

На аналитическом этапе был проведен систематический обзор литературы, направленный на выявление основных теоретических подходов и эмпирических данных в области психологии креативности. Использовались базы данных Scopus, Web of Science, РИНЦ. По результатам

обзора были определены ключевые предикторы креативности, подлежащие эмпирической верификации. Эмпирическое исследование проводилось на базе 5 ведущих вузов России, реализующих образовательные программы в сфере дизайна. Объем выборки составил 120 обучающихся (64 женщины, 56 мужчин, средний возраст - 21,2) и 28 преподавателей (18 женщин, 10 мужчин, средний стаж - 14,5 лет). Критериями включения в выборку студентов были: обучение по профилю "Дизайн", 3-4 курс, средний балл не ниже 4,0. Преподаватели отбирались на основе стажа работы (не менее 5 лет) и наличия авторских курсов. Для диагностики креативности использовались Тест Торренса (невербальная батарея) и Опросник креативности Джонсона. Мотивационные факторы оценивались с помощью Опросника профессиональной мотивации. Средовые параметры анализировались методом фокус-групп со студентами и полуструктурированных интервью с преподавателями. Статистическая обработка данных проводилась в программе SPSS 23.0 с использованием корреляционного, факторного и регрессионного анализа. Качественные данные обрабатывались методом контент-анализа. Для обеспечения надежности результатов использовалась триангуляция методов, предполагающая сопоставление данных психометрических тестов, интервью и фокус-групп. Валидность методик подтверждена высокими показателями внутренней согласованности (α Кронбаха более 0,80). Сочетание количественного и качественного анализа позволило обеспечить объективность и глубину интерпретаций.

Результаты исследования

Эмпирическое исследование позволило выявить комплекс социально-психологических факторов, определяющих развитие креативности в процессе профессиональной подготовки дизайнеров. Многоуровневый анализ данных обеспечил возможность системного рассмотрения индивидуально-личностных, мотивационных и средовых предикторов творческой продуктивности.

На индивидуально-личностном уровне ключевую роль в развитии креативности играют показатели дивергентного мышления и открытости новому опыту. Корреляционный анализ выявил значимые связи между оригинальностью ($r=0,52$; $p<0,01$), разработанностью ($r=0,48$; $p<0,01$) идей по тесту Торренса и экспертными оценками творческого потенциала студентов (таблица 1). Регрессионный анализ подтвердил предсказательную ценность параметров дивергентного мышления в отношении академических достижений по дисциплинам проектного цикла ($\beta=0,61$; $p<0,01$).

Таблица 1 - Взаимосвязь показателей креативности и экспертных оценок творческого потенциала

Показатели креативности	Экспертные оценки творческого потенциала
Оригинальность идей	0,52**
Разработанность идей	0,48**
Абстрактность названий	0,44*
Сопrotивление замыканию	0,40*

Примечание: * $p < 0,05$; ** $p < 0,01$

Качественный анализ данных фокус-групп позволил конкретизировать индивидуально-психологические особенности, характеризующие креативных студентов-дизайнеров. К ним относятся флексибильность мышления, толерантность к неопределенности, склонность к риску, независимость суждений. Выявленный симптомокомплекс согласуется с результатами

предыдущих исследований [Сюй, 2021; Голубев, 2021] и подчеркивает специфику творческой личности.

Анализ мотивационных факторов продемонстрировал ведущую роль внутренней мотивации в развитии креативности дизайнеров. Студенты с преобладанием мотивов творческой самореализации и познавательной активности демонстрируют более высокие показатели креативности по сравнению с ориентированными на внешние стимулы (таблица 2). Двухфакторный дисперсионный анализ подтвердил значимость эффектов мотивации ($F=25,44$; $p<0,001$) и направленности обучения ($F=8,32$; $p<0,01$) при отсутствии их взаимодействия. Полученные данные свидетельствуют о необходимости создания в образовательной среде условий для поддержания внутренней мотивации как ключевого драйвера творческой активности.

Таблица 2 - Показатели креативности в группах с разным мотивационным профилем

Тип мотивации	Беглость	Оригинальность	Разработанность
Внутренняя	28,4	12,5	34,7
Внешняя	22,1	8,2	28,5

На средовом уровне анализ выявил значимость межличностных и организационных факторов в развитии креативности. Данные интервью с преподавателями указывают на позитивную роль социальной фасилитации творчества, реализуемой через механизмы сотрудничества, обратной связи, обмена идеями в учебных группах. Подчеркивается важность организации предметно-пространственной среды, стимулирующей творческий поиск (доступ к информационным ресурсам, эргономичность аудиторий, эстетика дизайна). Количественные показатели средовых параметров, полученные путем экспертных оценок, обнаруживают корреляции с групповыми индексами креативности (таблица 3).

Таблица 3 - Взаимосвязь средовых параметров и групповой креативности

Средовые параметры	Групповая креативность
Социальный климат	0,58**
Информационная насыщенность	0,47*
Пространственная гибкость	0,51**
Эстетика дизайна	0,44*

Примечание: * $p < 0,05$; ** $p < 0,01$

Интеграция результатов количественного и качественного анализа позволила разработать концептуальную модель формирования креативности в дизайн-образовании. Модель включает четыре ключевых компонента: 1) проектное обучение, обеспечивающее системное развитие профессиональных компетенций; 2) активизацию творческого мышления через специальные педагогические технологии; 3) социальную фасилитацию совместной креативной деятельности; 4) создание инновационной образовательной среды. Эмпирическая проверка модели на основе структурного моделирования подтвердила ее соответствие реальным данным ($\chi^2=12,4$; $df=14$; $p=0,21$; $CFI=0,93$; $RMSEA=0,04$).

Сравнительный анализ профилей креативности студентов различных специализаций выявил как общие закономерности, так и специфические особенности (таблица 4). Наиболее выраженные показатели креативности демонстрируют студенты профиля "Графический дизайн", что может быть обусловлено спецификой профессиональных задач, требующих

высокой степени дивергентности мышления [Поплёвина, 2021]. В то же время по параметру "Разработанность идей" лидируют представители промышленного дизайна, что связано с необходимостью детальной проработки технических решений [Прищепа, Буровкина, 2023].

Таблица 4 - Показатели креативности в группах разных специализаций

Специализация	Беглость	Оригинальность	Разработанность	Абстрактность названий	Сопротивление замыканию
Графический дизайн	28,5	14,3	30,2	10,1	13,4
Промышленный дизайн	25,3	12,1	36,8	8,5	11,2
Дизайн среды	26,4	13,0	33,6	9,4	12,5
Дизайн одежды	24,1	11,2	29,7	8,0	10,8

Дисперсионный анализ подтвердил статистическую значимость различий между группами по интегральному показателю креативности ($F=8,14$; $p<0,01$) при сохранении общего профиля креативности. Обнаруженные различия подчеркивают необходимость дифференцированного подхода к развитию креативности с учетом специфики дизайнерской деятельности в разных областях.

Резюмируя результаты исследования, можно констатировать, что развитие креативности в дизайн-образовании определяется системным взаимодействием разноуровневых факторов, включающих индивидуально-личностные особенности, мотивационные характеристики и средовые параметры. Многомерность феномена креативности требует комплексного подхода к его формированию, учитывающего как универсальные закономерности, так и специфику различных видов дизайнерской деятельности.

Полученные результаты открывают широкие перспективы оптимизации образовательного процесса в высшей школе дизайна. Разработанная концептуальная модель может служить основой для проектирования инновационных педагогических технологий, направленных на системное развитие креативности будущих специалистов. Дальнейшие исследования в данном направлении позволят конкретизировать практические рекомендации по созданию творческой образовательной среды и реализации индивидуальных траекторий профессионального становления дизайнеров.

Заключение

Проведенное исследование позволило выявить комплекс социально-психологических факторов, определяющих развитие креативности в дизайн-образовании. Многоуровневый анализ эмпирических данных продемонстрировал значимость индивидуально-личностных особенностей (дивергентное мышление: $r=0,52$; $p<0,01$; открытость опыту: $r=0,44$; $p<0,05$), внутренней мотивации ($F=25,44$; $p<0,001$) и параметров образовательной среды (социальный климат: $r=0,58$; $p<0,01$; пространственная гибкость: $r=0,51$; $p<0,01$). Разработанная концептуальная модель, включающая компоненты проектного обучения, активизации творческого мышления, социальной фасилитации и инновационной среды, показала соответствие эмпирическим данным ($\chi^2=12,4$; $df=14$; $p=0,21$; $CFI=0,93$; $RMSEA=0,04$). Сравнительный анализ выявил специфику профилей креативности в различных областях дизайна ($F=8,14$; $p<0,01$), что подчеркивает необходимость дифференцированного подхода к развитию творческих компетенций.

Таким образом, проведенное исследование вносит вклад в понимание психологических

механизмов формирования креативности и открывает перспективы оптимизации образовательного процесса в высшей школе дизайна. Полученные результаты могут служить основой для проектирования инновационных педагогических технологий и создания творческой образовательной среды. Дальнейшие исследования в данном направлении позволят конкретизировать практические рекомендации по реализации индивидуальных траекторий профессионального становления дизайнеров с учетом выявленных социально-психологических факторов креативности.

Библиография

1. Дыдыкин И. О., Казакова Н. Ю., Петушкова Г. И. Принципы систематизации креативной деятельности на примере предметного дизайна // *Дизайн. Материалы. Технология*. 2024. № 2 (74). С. 76–85.
2. Бик О. В., Соловьева А. В., Риццуги Э. Креативность и методы дизайна, симбиотические отношения // *Перспективы науки*. 2022. № 3 (150). С. 108–113.
3. Прищепа А. А., Буровкина Л. А. Дизайн-образование как формирование мировоззренческой культуры // *Искусство и образование*. 2023. № 6 (146). С. 173–181.
4. Сюй Ю. Возможности активизации креативного мышления в процессе обучения дизайну инновационной продукции // *Научное мнение*. 2021. № 9. С. 111–121.
5. Амелина О. Ю. Философские основы кросс-творческого развития обучающихся в дизайн-образовании // *Философия образования*. 2024. Т. 24. № 3. С. 85–98.
6. Поплёвина В. А. Феномен дизайнерского проектного творчества как средство формирования культурной среды // *Дизайн. Материалы. Технология*. 2021. № 3 (63). С. 29–36.
7. Голубев В. В. Кризисный дизайн: от спекулятивного продукта к "постчеловеку" // *Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета*. 2021. № 3 (59). С. 507–515.
8. Благова Т. Ю., Селюч М. Г. Перспективы применения креативных методов дизайна при обучении другим сферам знания // *Педагогика и психология образования*. 2023. № 3. С. 15–23.
9. Мороз В. В., Мороз А. О. Развитие креативности студентов-дизайнеров // *Глобальный научный потенциал*. 2022. № 4 (133). С. 94–96.
10. Депсамес Л. П., Бузина Н. О. Развитие креативности в проектной деятельности студентов-дизайнеров // *Проблемы современного педагогического образования*. 2022. № 75–2. С. 104–107.
11. Соколов М. В., Колесникова Д. И. Развитие креативных способностей студентов в процессе обучения основам дизайна // *Современные тенденции изобразительного, декоративного прикладного искусств и дизайна*. 2021. № 1. С. 60–64.
12. Лобанова Е. С. Концепция креативности в проблемном поле современной социальной философии // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика*. 2021. Т. 21. № 4. С. 390–393.
13. Галиуллина Э. Р. Анализ эффективности развития креативности дизайнеров в условиях досуговой деятельности // *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. 2020. № 1. С. 168–173.

Socio-psychological prerequisites for creativity and their integration into design education

Viktor A. Klimenko

PhD in Technical Sciences,
Director of the Scientific and Educational Centre
Siberian Centre for Industrial Design and Prototyping,
National Research Tomsk State University,
634050, 36 Lenina ave., Tomsk, Russian Federation;
e-mail: klimenko@siberia.design

Abstract

The article is dedicated to analyzing the socio-psychological factors of creativity formation and their integration into design education. The relevance of the topic is due to the growing need for specialists capable of generating innovative solutions amidst the dynamic development of technologies and cultural transformations. The goal of the research is to identify key psychological prerequisites for creativity and develop recommendations for their effective integration into design education programs. The objectives included systematizing theoretical approaches, conducting an empirical analysis of personal characteristics and environmental factors of creativity, as well as modeling educational practices. The methodology is based on a combination of psychometric tests (Torrance Tests, Johnson Questionnaire), interviews, and focus groups with students (n=120) and educators (n=28) from leading design universities in Russia. The results revealed the significant role of motivational ($r=0.64$; $p<0.01$) and cognitive factors (flexibility of thinking: $r=0.57$; $p<0.01$) in the development of creativity. Differences were identified in the creativity profiles of designers in various specializations ($F=8.14$; $p<0.01$). A conceptual model for fostering creativity in design education was developed, comprising four components: project-based learning, social facilitation, reflection, and interdisciplinarity. The results contribute to the development of the psychology of creativity and open prospects for optimizing professional training for designers, taking into account the specificity of cognitive and personal predictors of creative productivity.

For citation

Klimenko V.A. (2024) Sotsial'no-psikhologicheskie predposylki kreativnosti i ikh integratsiya v dizain-obrazovanie [Socio-psychological prerequisites for creativity and their integration into design education]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 153-160.

Keywords

Creativity, design education, psychology of creativity, project-based learning, interdisciplinarity, social facilitation, motivation.

References

1. Dydykin I. O., Kazakova N. Yu., Petushkova G. I. Principles of Systematizing Creative Activities through the Example of Product Design // *Design. Materials. Technology*. 2024. No. 2 (74). P. 76–85.
2. Bik O. V., Solovyeva A. V., Rizzuti E. Creativity and Design Methods, Symbiotic Relationships // *Perspectives of Science*. 2022. No. 3 (150). P. 108–113.
3. Prishchepa A. A., Burovkina L. A. Design Education as the Formation of Worldview Culture // *Art and Education*. 2023. No. 6 (146). P. 173–181.
4. Xuy Yu. Opportunities for Stimulating Creative Thinking in the Process of Learning Design of Innovative Products // *Scientific Opinion*. 2021. No. 9. P. 111–121.
5. Amelina O. Yu. Philosophical Foundations of Cross-Creative Development of Learners in Design Education // *Philosophy of Education*. 2024. Vol. 24. No. 3. P. 85–98.
6. Poplevina V. A. The Phenomenon of Design Project Creativity as a Means of Forming a Cultural Environment // *Design. Materials. Technology*. 2021. No. 3 (63). P. 29–36.
7. Golubev V. V. Crisis Design: From Speculative Product to the "Posthuman" // *Scientific Notes. Electronic Scientific Journal of Kursk State University*. 2021. No. 3 (59). P. 507–515.
8. Blagova T. Yu., Selyuch M. G. Prospects for Applying Creative Design Methods in Teaching Other Knowledge Areas // *Pedagogy and Psychology of Education*. 2023. No. 3. P. 15–23.
9. Moroz V. V., Moroz A. O. Development of Creativity in Design Students // *Global Scientific Potential*. 2022. No. 4 (133). P. 94–96.
10. Depsames L. P., Buzina N. O. Development of Creativity in Design Students' Project Activities // *Problems of Modern Pedagogical Education*. 2022. No. 75–2. P. 104–107.

11. Sokolov M. V., Kolesnikova D. I. Development of Students' Creative Abilities in the Process of Learning the Basics of Design // *Modern Trends in Fine, Decorative Applied Arts, and Design*. 2021. No. 1. P. 60–64.
12. Lobanova E. S. The Concept of Creativity in the Problematic Field of Modern Social Philosophy // *Bulletin of Saratov University. New Series. Series: Philosophy. Psychology. Pedagogy*. 2021. Vol. 21. No. 4. P. 390–393.
13. Galiullina E. R. Analysis of the Effectiveness of Developing Designers' Creativity in Leisure Activities // *Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts*. 2020. No. 1. P. 168–173.

УДК 008

Великая Отечественная война в проекциях музыкальных жанров тяжелой музыки**Сошников Александр Евгеньевич**

Кандидат педагогических наук,
доцент кафедры культурологии, музеологии и искусствоведения,
Самарский государственный институт культуры,
443010, Российская Федерация, Самара, ул. Фрунзе, 167;
e-mail: soshnikov.alex@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена анализу музыкального наследия, созданного в контексте Великой Отечественной войны, и его роли в формировании национальной памяти. Автор выделяет два основных типа песен: песни военных лет, которые непосредственно создавались и исполнялись в период войны, и песни, появившиеся позже, но затрагивающие военную тематику. Военные песни, как важный культурный феномен, не только отражают дух времени, но и воздействуют на восприятие исторической памяти у последующих поколений. Песни военных лет, такие как «Темная ночь», «Катюша», «Синий платочек» и «Священная война», становятся символами мужества и патриотизма, сохраняя связь с теми, кто пережил трагедию войны. Они помогают осмыслить опыт страха, потерь и надежды, что делает их значимыми как для непосредственных свидетелей событий, так и для слушателей спустя десятилетия. Автор акцентирует внимание на том, что военные песни не только служат средством сохранения исторической памяти, но и выполняют важные социальные функции, способствуя сплочению общества и воспитанию гражданских ценностей. Таким образом, они становятся неотъемлемой частью культурной идентичности народа. Контекст песни как формы искусства позволяет глубже понять переживания и чувства людей в сложный исторический период, делая военные песни важным объектом для дальнейшего исследования в области культурологии, истории музыки и социологии. Статья призывает к более тщательному изучению такого феномена, как музыка войны, подчеркивая её значение в контексте исторической и культурной памяти России.

Для цитирования в научных исследованиях

Сошников А.Е. Великая Отечественная война в проекциях музыкальных жанров тяжелой музыки // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 161-170.

Ключевые слова

Искусство, война, музыка, духовная культура, Великая Отечественная война, хэви-метал, дэт-метал.

Введение

Великая Отечественная война имеет большое значение для истории нашей страны, затронув каждую семью. Именно поэтому, спустя десятилетия, появляются произведения, посвященные тем событиям: картины, романы, кинофильмы, песни. Последнему аспекту будет уделено внимание в статье.

Все песни можно подразделить на два вида – это песни военных лет и песни, затрагивающую тему войны. И если первые достаточно известны в народе в силу определенных причин («Темная ночь», «Катюша», «Синий платочек», «Священная война» и др.), то вторые могут быть как широко известны («На безымянной высоте», «Офицеры», «День Победы»), так и практически неизвестны широкому кругу людей («Голос Родины, голос России», «Сигнальщики-горнисты», «Ты моя надежда, ты моя отрада» и др.). К малоизвестным или известным лишь в узких кругах песням о Великой Отечественной войне относятся и песни хэви-метал групп.

Среди отечественных групп, которые обращались к данной теме, можно назвать группу Легион, Кипелов, Натиск.

Основная часть

В 2015 г. в честь 70-летия Победы В.А. Кипелов вместе со своей группой выпускает сингл «Непокоренный» с одноименной песней, посвященной подвигу ленинградцев, переживших блокадные годы.

Здесь упоминается и о блокаде в целом:

«Небо Балтики давит свинцом, город держит за горло блокада...
Непокорных жестокая месть. Наступление. Крушение мрака!»
И о «Дороге жизни»:
«Чернота. Хрупкий Ладожский лёд, уходящие дети под воду.
Метроном отобьет скорбный счет всех погибших в блокадные годы.
Нервы города – к сердцу земли, силы взять, и к весне возродиться,
Медный всадник к победе летит, неподвластной забвению птицей».

Одна из строк посвящена Савичевой Тане, которая умерла уже в эвакуации в 1944 году в г. Шатки и стала известна благодаря написанному ей блокадному дневнику: «Пишет Жизнь слабой детской рукой даты смерти на саване снега...».

Стоит отметить, что всю песню пронизывает мысль о героическом подвиге как жителей Ленинграда, так и самого города как нечто одушевленного и одухотворенного; припевом звучат строки:

«Непокоренный, прошедший сквозь ад;
Непокоренный, герой - Ленинград!
Непокоренный, на все времена;
Непокоренный, город Петра!»

У группы Легион можно найти несколько песен, посвященных как войне, без привязки к

определенным временным рамкам, так и песни, касающиеся событий 1941-1945 гг. Концептуальным альбомом, затрагивающим тему Великой Отечественной войны, является «Маятник времен», вышедший в свет в 2003 году.

Первым произведением альбома является «Моя Россия», в котором не прослеживается четкой привязки к исследуемой теме, тем не менее, в общих чертах говорится о том, что «враги-иноземцы родимую землю терзали и жгли...» и необходимо защищать Родину:

«От беды до победы
Нелегки шаги,
Ты её береги,
Береги и сохрани!
О, моя Россия!
Мы защитим тебя!
Мы отстоим тебя!»

Следующая песня «Последний глоток» посвящена ратному подвигу воинов, без какой-либо привязки к времени. Композиция «Проводы», посвящена отцу, который отправляет своего сына на фронт и говорит ему о том, что в далеких краях и его молодость прошла, и теперь у них общая судьба:

«...Я провожаю в первый путь,
В далёкие края
Тебя мой сын, не забудь
Там молодость моя прошла.
И вот теперь твоя судьба
Сплелась с моей судьбой,
И словно клятва на губах:
"Сыночек! Я с тобой..."

Два поколения друг за другом, которые пережили тяготы двух войн – это поколения Первой и Второй мировых войн. Следуя из текста песни, можно предположить, что отец воевал против Германии в 1914-1918 гг., в то время, как его сыну уготовано судьбой исполнить свой долг уже в Великой Отечественной войне.

Следующие песни непосредственно посвящены событиям того времени. В «Нашествии» говорится о нападении врага на Россию, при этом враг ассоциируется с «железной Ордой». «Смерти нет» уже напрямую отсылает к рассматриваемым событиям:

«Звон металла это снова крестоносцы наступают
Ягуары и пантеры; снег от крови жаркой тает.
В чёрном небе мессершмиты и снаряды воют
Не отступим защитим Москву родную
И Россию от врагов поганых.
Только жалко, умирать нам рано».

И продолжением тематики является «Победа» про окончание войны и возвращением воинов

домой.

«Победа. Беда позади,
Враг отброшен и пал.
И фашистский оскал беззубел,
И Победителя губы,
Стоном усталой груди,
Выплеснут песню ПОБЕДЫ!
Мы едем! Мы едем домой!!!
Душу свою ключевой водою умой.
И любовью и верой СТРАНЫ
Мы вернулись из этой Войны...»

Еще одним концептуальным альбомом, посвященным Великой Отечественной войне является «Небо в огне» группы Натиск. Самой яркой и показательной является одноименная песня, посвященная советским летчикам, которая начинается «Смуглянкой» из кинофильма «В бой идут одни "старики"». Кроме того и в тексте присутствует прямая отсылка к фильму в следующих строках:

«Всюду кресты и с высоты
Ястребы бросились в бой,
Рушится мир, стонет эфир,
Крики " Маэстро прикрой "
Небо в огне, словно во сне,
Кровь заливает глаза,
Десять секунд в "мертвой петле"
Мы не отступим назад»

В продолжение темы стоит упомянуть песню с одноименного альбома группы Aella «Ночные ведьмы», посвященной женскому авиационному полку.

Таким образом, тема Великой Отечественной войны имеет отражение в творчестве хэви-метал коллективов российской сцены, в большинстве своем в виде отдельных произведений. Наличие концептуальных альбомов является скорее исключением. Здесь можно назвать лишь «Небо в огне» группы Натиск, «Маятник времен» Легиона и «Ночные ведьмы» Aella. На всех этих альбомах можно найти и песни, не имеющие отношения к рассматриваемой тематике.

Кроме отечественных групп, к данной теме обращались и зарубежные коллективы из Германии, Нидерландов, Швеции, Италии.

В 2005 году группа U.D.O. выпускает 10 студийный альбом «Mission No. X», в который вошла композиция «Cry Soldier Cry» («Плачет солдат»), исполняющаяся не только на английском, но и на русском языках. В песне повествуется о начале войне и о призыве в армию:

«Утром колкий ветер
Принёс повестку - встать!
Слова нежданно эти
И мать давай рыдать.

Муж ли, сын иль братья -
Всем призыв к войне,
Ослепляя сталью
Тех слов: один за всех».
А дальше говорится о безумстве войны и гибели однополчан:
«Печаль и страх несут нам
Всё то, чем славен Ад,
В мире сем безумном
Ушёл ещё солдат.
Салют высокой чести,
Но скоро флаг свернут,
И конец известный -
Ещё один гроб тут.
И все твои комрады
Стеной живой встают,
Как по оружию братья -
И они падут» [U.D.O., www...].

На концертах в России данная песня исполняется всегда исключительно на русском, и является, практически обязательной частью выступления.

Еще одна немецкая группа Accерт в 2012 году выпустила альбом «Stalingrad», из 10 песен, 2 имеют отношение к войне. «Hellfire» («Адский огонь») описывает авиабомбардировки, без конкретных привязок к действующим сторонам конфликта и времени:

«Пробеги и бомбы напалма
Черный воздух
Черный, это цвет мести
Невинные умирают, когда пламя становится все выше и выше
Здания падают, когда безумие задерживается» [Accерт, www...].

Одноименная песня альбома описывает непосредственно Сталинградскую битву и подвиг советских солдат:

«Так холодно, так голодно
Но нельзя сдаваться
За веру и гордость, держись
Кровавый крик, мы победим или умрём
За Сталинград
Сталинград
Это Сталинградская битва».

Далее упоминается о гибели двух солдат с разных сторон, но смерть равняет всех, и кто раньше был врагом, теперь становится «братьями по смерти»:

«Два солдата умирают

Изнуренные и ослепшие
Более не враги, какими были ранее
Их цель забыта
Теперь они братья по смерти» [Асепт, www...].

В 2006 году в Нидерландах образовалась группа Nail of Bullets, чье творчество посвящено Второй мировой войне. В 2008 г. у них выходит первый номерной альбом «...Of frost and war...», приуроченный к 9 мая 2008 года. Первая песня «Before the Storm» посвящена операции Барбаросса:

«Маршируют семь армий
Около 3 миллионов человек
Операция "Барбаросса"...
Нам было приказано идти на восток
Ненависть на нашей стороне
Рожденный и воспитанный для борьбы
Мировое господство...»

И далее говорится о том, что в Советском Союзе никто не был предупрежден об этом, вооружения не хватало, и люди были обречены на голод. Следующая песня посвящена прорыву немцев к Ленинграду «The Lake Ladoga Massacre» («Резня на Ладоге»), которая очень точно описывает события того времени. Здесь говорится и о том, что в осажденном городе людям приходилось есть клей, о «Дороге жизни», а также об эвакуации через замерзшую Ладогу:

«Над Ладожским озером
Логистика на льду
Эвакуировать раненых
Внесение расходных материалов
900 дней
Жестокое жестокое кровопролитие
Убитые дети
Никогда не забывать» [Nail of Bullets, www...].

В «General winter» описывается битва за Москву, повествуется о положении немецкой армии, которая страдала от мороза, оказавшись неподготовленной к такой зиме, в результате артиллерия не могла стрелять, а техника передвигаться, тысячи солдат умерли от мороза. В то время как русские (в тексте песни «сибиряки») были хорошо подготовлены для борьбы. Тем не менее, ни одна из армий не возымела преобладания над неприятелем.

Следующие песни посвящены сражению за Кавказ на Эльбрусе, «Ночным ведьмам» («Nachthexen») и партизанам («Red Wolves Of Stalin»).

Не обошла вниманием группа и события, связанные со Сталинградом («The Crucial Offensive», «Stalingrad»). Логичным завершением альбома является «Berlin», посвященный взятию Берлина Советскими войсками.

Отличительной особенной «Nail of Bullets» и их альбома «...Of frost and war...» является следование четкой и последовательной концепции. Песни выстроены в хронологическом

порядке, в соответствии с описываемыми событиями. Каждая песня описывает какие-либо яркие события в истории Великой Отечественной войны.

После записи альбома, ему удалось попасть в десятку самых популярных рок-альбомов БЕНИЛЮКСа. А идея его написания связана с городом Амерсфортом, возле которого в 1948 году было открыто «Советское поле славы», где захоронены русские военнопленные, погибшие в Голландии в годы оккупации. Всего 865 могил и большая часть из них с надписью «Неизвестный солдат» [Балиев, Никитин, 2008].

В 1997 году была основана итальянская дэт-метал группа Dark Lunacy, которая все свое творчество посвятила русской и советской культуре. В музыке часто присутствуют драматичные скрипичные партии, и используется героический русский фольклор. Используются семплы русских песен, в «Forlorn» можно услышать «Полюшко-поле», в «Motherland» «Прощание славянки» и т.д. Семплы используются либо во вступлении, либо в припевах и накладываются на оригинальный спид-метал группы.

В 2000 г. выходит первый номерной альбом «Devoid», где присутствует песня «Stalingrad». Спустя 6 лет выходит «The Diarist», посвященный военному Ленинграду. Здесь и тяготы лишений простого населения в блокадном городе, в том числе и детей («Snowdrifts») и история о «Дороге жизни» («Now is Forever»). Кульминацией альбома можно назвать «Heart Of Leningrad», повествующую историю человека, готового умереть за свой город – Ленинград:

«Бейся мое сердце, я знаю ты устало,
Заставь меня чувствовать, что мы всё еще живы!
Я знаю я умру
Я знаю, я умру за Ленинград.
Вместе с моими словами
Радио отстукивает ритм,
Сердце Ленинграда, за Ленинград!...
...900 дней, 900 ночей
Я знаю, ты устало
Я знаю» [Dark Lunacy, www...].

В «Motherland», повествование ведется от солдата, которому уготовано погибнуть в бою:

«И эти ночи, этот снег
Их тоже больше с нами нет
Довольно плакать - не сейчас
Ведь было и добро у нас
Я улыбнусь тем, кто со мной
Заноза в сердце, ты не ной
Мамины глаза...
Мамины слёзы...
О, Родина» [Dark Lunacy, www...].

И завершает альбом «The Farewell Song», посвященная «последней главе осады» Ленинграда, заканчивающаяся строками:

«NO ONE FORGET... NOTHING... FORGOTTEN...» («Никто не забывает ... Ничего ...

Забыли ...»).

В начале многих песен в альбоме сделаны вставки из речи В.М. Молотова по радио 22 июня 1941 года.

В 2014 году группа выпустила альбом «The Day of Victory», посвященный Великой Отечественной войне, здесь присутствуют такие композиции, как «Sacred War», «Victory», названия которых говорят сами за себя. На этом альбоме так же, как и в «The Diarist» можно услышать семплы советских песен.

В одном из интервью на вопрос влияния русской культуры, участник группы ответил: «Мой дед сидел в русском лагере. По возвращении он привез целую кучу виниловых пластинок с песнями Красной Армии. Я тогда был очень молод, а он пел очень много русских песен, таких как "Подмосковные Вечера", "Полюшко-поле". Мне кажется, что русские песни – это heavy metal без гитар. Так что я просто наложил гитарные партии на вашу музыку! (смеется) Это очень натурально».

Тема альбома «The Diarist» была выбрана неслучайно. «Мы нашли дневник женщины, который она вела во время тех событий в Ленинграде. Он отражает весь драматизм войны. Мы купили большое количество книг о Ленинграде, начали изучать все те события, и это привело наши души в такое смятение, что мы сочли это очень впечатляющим и почувствовали необходимость наложить музыку на фрагмент истории Ленинграда» [Катышева, 2014].

Еще одна группа, которая, так или иначе, затрагивает мотивы Великой Отечественной войны, является Sabaton, основанная в 1999 году в Швеции. Отличительная черта коллектива – это милитаристская направленность, все песни посвящены войнам, либо отдельным сражениям. В отличие от Dark Lunacy у шведов отсутствуют концептуальные альбомы, посвященные Великой Отечественной войне, но практически на каждом присутствуют композиции, связанные со сражениями того времени.

Уже в рамках первого альбома «Primo Victoria» вышла песня, посвященная Сталинградской битве – «Stalingrad». На втором альбоме «Attero Dominatus», заглавная композиция посвящена штурму Берлина Советскими войсками:

«...Пред нами врата на Берлин --
В бою миллионы солдат;
Здесь танки -- их шесть тысяч, и
они крушат всё на пути...
Весной, 45-го, здесь,
Нацизм пал в пожарах навек
Берлин догорал, мы внутри --
Мы крылья 'орлу' обломали!...» [Sabaton, www...]

Безусловно, здесь нет исторических точностей, в плане количество участников и техники («миллионы солдат», «танки – их шесть тысяч»), но общие черты самого штурма композиция передает в полной мере не только текстом, но и манерой исполнения, и музыкальной составляющей.

К альбому «The Art of the War» была записана песня «Ghost Division», посвященная 7-й танковой дивизии Эрвина Роммеля и блицкригу. А на альбоме «Heroes», заглавная песня посвящена 588 ночному женскому легкомобардировочному авиаполку, получившему прозвище «Ночные ведьмы».

Заключение

Таким образом, тема Великой Отечественной войны в рамках тяжелых музыкальных жанров имеет свое освещение, но не носит массового характера. На российской сцене чаще встречаются лишь отдельные композиции, рассказывающие об общих событиях или переживаниях. Хотя и здесь можно найти исключения, в частности, рассмотренные нами «Непокоренный» Кипелова, посвященный блокаде Ленинграда и «Ночные ведьмы» Аелла, рассказывающая об одноименном авиаполке.

Зарубежные группы представляют как отдельные песни, посвященные общим переживаниям (U.D.O. – «Плачет солдат»), так и отдельным событиям. В частности, очень частым является обращение к Сталинградской битве (группы Accept, Dark Lunacy, Sabaton). И характерным для некоторых групп, является обращение к рассматриваемой тематике в рамках целых альбомов (Dark Lunacy, Nail of Bullets).

Библиография

1. Accept. Hellfire. Перевод песни. Режим доступа: <https://textypesen.com/accept/hellfire/> (Дата обращения: 30.09.2024)
2. Accept. Stalingrad. Перевод песни. Режим доступа: <https://perevod-pesen.com/perevod/accept-stalingrad/> (Дата обращения: 30.09.2024)
3. Dark Lunacy. Heart of Leningrad. Перевод песни. Режим доступа: <https://lyricsworld.ru/Dark-Lunacy/Heart-Of-Leningrad-Serdce-leningrada-464603.html> (Дата обращения: 30.09.2024)
4. Dark Lunacy. Motherland. Перевод песни. Режим доступа: <https://textys.ru/lyrics/31/Dark-Lunacy/tekst-pesni-Motherland> (Дата обращения: 30.09.2024)
5. Nail of Bullets. The Lake Ladoga Massacre. Перевод песни. Режим доступа: <https://songspro.pro/35/Nail-Of-Bullets/tekst-pesni-The-Lake-Ladoga-Massacre> (Дата обращения: 30.09.2024)
6. Sabaton. Attero Dominatus. Перевод песни. Режим доступа: https://www.amalgama-lab.com/songs/s/sabaton/attero_dominatus.html (Дата обращения: 30.03.2020)
7. U.D.O. Плачет солдат. Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2017/05/07/5659> (Дата обращения: 30.03.2024)
8. Балиев А., Никитин К. Не дать Фрицу времени // Российская газета. – 2008. - №217 (4774).
9. Катышева Валентина. Военные песни тяжелого метала // DARKER. – 2014. - №2 (февраль). [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://darkermagazine.ru/page/voennye-pesni-tjazhelogo-metala> (Дата обращения: 30.09.2024)

The Great Patriotic War in the Projections of Heavy Music Genres

Aleksandr E. Soshnikov

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Department of Cultural Studies, Museology, and Art History,
Samara State Institute of Culture,
443010, 167 Frunze str., Samara, Russian Federation;
e-mail: soshnikov.alex@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the analysis of the musical heritage created in the context of the Great Patriotic War and its role in shaping national memory. The author identifies two main types of songs: songs from the war years, which were directly created and performed during the war, and songs that appeared later but address wartime themes. War songs, as an important cultural phenomenon, not

only reflect the spirit of the time but also influence the perception of historical memory by subsequent generations. Songs from the war years, such as "Dark Night," "Katyusha," "Blue Handkerchief," and "The Sacred War," have become symbols of courage and patriotism, preserving a connection with those who experienced the tragedy of the war. They help to comprehend the experience of fear, loss, and hope, making them significant both for direct witnesses of the events and for listeners decades later. The author emphasizes that war songs not only serve as a means of preserving historical memory but also perform important social functions, contributing to the cohesion of society and the cultivation of civic values. Thus, they become an integral part of the cultural identity of the people. The context of songs as an art form allows for a deeper understanding of the experiences and feelings of people during a difficult historical period, making war songs an important subject for further research in the fields of cultural studies, music history, and sociology. The article calls for a more thorough study of the phenomenon of war music, emphasizing its significance in the context of Russia's historical and cultural memory.

For citation

Soshnikov A.E. (2024) Velikaya Otechestvennaya vojna v proektsiyakh muzykalnykh zhanrov tyazhelyy muzyki [The Great Patriotic War in the Projections of Heavy Music Genres]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 161-170.

Keywords

Art, war, music, spiritual culture, Great Patriotic War, heavy metal, death metal.

References

1. Accept. (n.d.). Hellfire. Perevod pesni. [Translation of the song]. Retrieved September 30, 2024, from <https://textypesen.com/accept/hellfire/>
2. Accept. (n.d.). Stalingrad. Perevod pesni. [Translation of the song]. Retrieved September 30, 2024, from <https://perevod-pesen.com/perevod/accept-stalingrad/>
3. Dark Lunacy. (n.d.). Heart of Leningrad. Perevod pesni. [Translation of the song]. Retrieved September 30, 2024, from <https://lyricsworld.ru/Dark-Lunacy/Heart-Of-Leningrad-Serdce-leningrada-464603.html>
4. Dark Lunacy. (n.d.). Motherland. Perevod pesni. [Translation of the song]. Retrieved September 30, 2024, from <https://textys.ru/lyrics/31/Dark-Lunacy/tekst-pesni-Motherland>
5. Hail of Bullets. (n.d.). The Lake Ladoga Massacre. Perevod pesni. [Translation of the song]. Retrieved September 30, 2024, from <https://songspro.pro/35/Hail-Of-Bullets/tekst-pesni-The-Lake-Ladoga-Massacre>
6. Sabaton. (n.d.). Attero Dominatus. Perevod pesni. [Translation of the song]. Retrieved March 30, 2020, from https://www.amalgama-lab.com/songs/s/sabaton/attero_dominatus.html
7. U.D.O. (n.d.). Plachet soldat. [The soldier is crying]. Retrieved March 30, 2024, from <https://www.stihi.ru/2017/05/07/5659>
8. Baliev, A., Nikitin, K. (2008). Ne dat' Fritsu vremeni [Do not give Fritz time]. *Rossiyskaya gazeta*, (217), pp. 4774.
9. Katiesheva, V. (2014). Voyennyye pesni tyazhyologo metala [Military songs of heavy metal]. *DARKER*, (2), February. Retrieved September 30, 2024, from <https://darkermagazine.ru/page/voennyye-pesni-tjazhelogo-metala>

УДК 008**Формирование экранной картины нового мировоззрения:
художественные концепции экранного искусства, рожденные в
перестройку****Козинцев Максим Алексеевич**

Кандидат искусствоведения, аспирант,
кафедра искусствоведения,
Гуманитарный институт кино и телевидения,
125040, Российская Федерация, Москва, Хорошевское ш., 32А;
e-mail: mail@gitr.ru

Аннотация

Анализ медиатекстов и художественных концепций периода «перестройки» позволил выявить устойчивую закономерность формирования коллективных аксиологических установок в ответ на социокультурные события того времени. Новые идеи, сюжеты и персонажи на экране отражают ценности, страхи и стремления данного периода. Благодаря созданной нами полифонической картине медиатекстов конца 1980-х – 90-х годов, этот отрезок времени предстает не только как период трансформации языка советского кино в более зрелые жанры постсоветского кинематографа, но и как короткая, но насыщенная эпоха, формировавшая собственные концепции. Профессионалы киноиндустрии и новые энтузиасты использовали возможность освободиться от догм и запретов, возникших после V Съезда Союза кинематографистов СССР, создав ряд ярких высказываний о прошлом, настоящем и будущем через призму своего времени. Перспективы дальнейшего изучения этой темы заключаются в более глубоком анализе источников и сопоставлении конкретных фильмов с исторической и социокультурной ситуацией эпохи «перестройки».

Для цитирования в научных исследованиях

Козинцев М.А. Формирование экранной картины нового мировоззрения: художественные концепции экранного искусства, рожденные в перестройку // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 171-183.

Ключевые слова

Перестройка, медиатекст, кинематограф, параллельное кино.

Введение

Искусство - одна из высших потребностей человека, которая наряду с наукой и религией удовлетворяет стремление к самопознанию и познанию окружающего мира, а также развитию личности и самореализации. В XX веке доминирующую позицию среди способов репрезентации искусства и культуры заняли экранные искусства. В этот период киногерои, наравне с литературными и героями живописного жанра, стали выразителями рефлексии создателя о современном ему мире и человеке. История культуры во все времена развивается как отражение или реакция на политический и социокультурный контекст, современный ей. А потому, исследование формирования нового мировоззрения возможно через кино, как семантически организованный и многослойный феномен культурного текста. Актуальность исследования заключается в отсутствии полноценно разработанной картины процессов, происходящих в отечественном кинематографе эпохи «перестройки», и их влияния на формирование новых концепций экранного искусства.

Основное содержание

В данной статье мы обращаемся к целям, задачам, авторским концепциям аудиовизуальных медийных трактовок советского кино эпохи «перестройки» (1986-1991). Материал нашего исследования – советские игровые фильмы, поскольку документалистика направлена скорее на фиксацию реальности, чем на конструирование её образа. Однако именно это конструирование в кинематографе отражает проекцию общественного запроса на то, какими общество представляет события и героев прошедших периодов и какими видит или хочет видеть современных себе героев. За счёт этой морфологической синтетичности игровое кино становится своеобразным кодом эпохи и является наиболее сложной единицей культурного текста. Процесс формирования картины нового мировоззрения в искусстве, как и любой культурный феномен, всегда является исторически подготовленным и непосредственно связан с процессами порождающей его социокультурной среды. Даже единичный и, на первый взгляд, субъективный феномен является отражением доминирующей картины мира или реакцией на таковую. Подобный вывод представляется нам справедливым и для формирования экранного образа мировоззрения советского человека конца 1980-х - начала 90-х годов.

Хронологически «перестроечное кино» является переходным периодом между советским кино эпохи развитого социализма и современным российским кинематографом, и охватывает промежуток времени приблизительно с 1985 (начало «перестроечных» процессов после прихода к власти М. С. Горбачева) по 1991 год (ликвидация СССР и провозглашение независимости бывших советских республик). Однако в данной статье мы не будем строго ограничиваться указанными выше временными рамками. Во-первых, разные исследователи склонны указывать разные временные рамки зарождения предпосылок к «перестройке», начала и окончания ее радикальной фазы. К тому же, несмотря на окончание «перестройки» с распадом СССР в 1991 году, многие характерные черты эпохи конца 1980-х гг. всё ещё наличествовали в первой половине 1990-х гг. А, во-вторых, съемочный процесс таков, что хронологически к ранне-перестроечным фильмам можно отнести картины, вышедшие в эти годы, но снимавшиеся раньше, стилистически и тематически наследующие кино 60 - 70-х. А часть фильмов, снимавшихся в конце периода, выходила уже в начале 90-х. Хотя следует отметить, что именно в этот период исчез феномен «полочного» кино, а съемочный процесс и монтаж из-за небольших

бюджетов проходили очень быстро.

С точки зрения исторического процесса в эпоху «перестройки» доминирующие позиции в СССР по-прежнему занимала коммунистическая идеология, хотя и подвергающаяся все более нарастающей критике со стороны оппозиции. Однако политика гласности привела к тому, что в этот период сфера культуры в целом и кинопроизводство в частности стали постепенно избавляться от цензурного контроля и необходимости следовать «линии партии». И если в начале периода большинство режиссеров еще наследовали советским традициям и крайне аккуратно работали с новыми темами и сюжетами, V съезд кинематографистов СССР в мае 1986 года и последовавшее за ним радикальное реформирование киноуправленческих структур создали ощущение, что отныне в советском кино можно все. Массовым тиражом попали в прокат многие «полочные» фильмы. А затем был отменен список тем и жанров, запрещенных для кино. На экраны телевизоров и кинотеатров очень быстро пришли ранее запрещенные темы и сюжетные сферы. В 1988 году вышла первая советская картина с откровенно снятой сексуальной сценой – «Маленькая Вера» В. Пичула. Постепенно, в попытках конкурировать с расцветающим телевидением и интенсивным импортом зарубежных (в основном американских) фильмов отечественные режиссеры начали снимать «киночернуху»: боевики, криминально-бытовую драму, низкобюджетную фантастику и ужасы. Кроме того, многие фильмы второй половины 80-х и 90-х были технически несовершенны. Очень скромные бюджеты, дешёвая желтоватая плёнка «Свема» и невысокий уровень спецэффектов поддерживали тенденцию на простые сюжеты и бытовые темы, а дешевые спецэффекты зрители прозвали «спецэффектами». Ничто из этого ожидаемо не повысило посещаемость кинотеатров, советское кино начало терять своих зрителей.

Мировоззрение персонажей медиатекстов периода «перестройки» постепенно теряло оптимизм, в сюжетах фильмов все чаще возникали шокирующие натуралистические сцены. Привычная череда лент с привычной иерархией ценностей (коммунистическая идейность, трудолюбие, честность, коллективизм, готовность прийти на помощь) осталась в прошлом. Зато всё чаще на экранах возникали картины, отражающие реальность или даже намеренно ступающие краски. Например, в фильмах «Асса» (1987), «Авария – дочь мента» (1989), «Игла» (1988) и «Человек из чёрной «Волги»» (1990) нашли отражения реальные факты бандитизма, бюрократии, неустроенности, насилия, токсикомании и прочего негатива, свойственного времени. Излюбленным жанром эпохи становится драма, комедия не то чтобы становится неуместна, но в разоблачительном «перестроечном» кинопотоке она зачастую становится черной. Однако не стоит забывать, что на протяжении всего существования советского кинематографа драма была самым популярным жанром у массовой аудитории. (1)

Эпоха «перестройки» как будто в ускоренном режиме еще раз прошла весь тот путь, которым двигалась культурная и творческая жизнь Советского союза. В начале периода особенно хорошо видно разделение между «официальной» культурой, объединяющей представителей номенклатуры и творческих деятелей и выбирающей идеологически правильные и жизнеутверждающие советы, и «неофициальной», которая начала формироваться в период «оттепели» и зачастую не вписывалась в систему советских ценностей. Эти две ветви существовали параллельно и были представлены практически во всех видах искусства и во времена «перестройки». К концу периода можно выделить ряд картин, продолжающих наследовать советскому жанровому кино предыдущих периодов, и четко определить фильмы, которые относятся к так казываемому «параллельному», андеграундному кино, но между ними лежит целое поле медиатекстов, не относящихся ни к одной, ни к другой ветви.

«Официальная» культура эпохи в меньшей мере описывает современные ей процессы, но зачастую лучше воспринимается зрителями. Особенно к концу 80-х, когда в обществе накопилась усталость от жестокого реализма, «чернухи» и ультранасилия на экране. Обращаясь к прошлому «официальное» кино не ставит себе задачи переосмыслить исторические события. Оно идеализирует своих персонажей и наделяет их «общечеловеческими» положительными чертами: добротой, самоотверженностью, преданностью идеалам. Яркие представители - «Человек с бульвара Капуцинов» (1987) А. Суриковой, «Гардемарины, вперед!» (1988) С. Дружининой. Относительно Второй мировой войны режиссеры продолжают придерживаться той линии, которую вела коммунистическая партия - исторические факты сухо копируются или приукрашиваются, главные герои идеализируются - «Говорит Москва» (1985), Ю. Григорьев, Р. Григорьева, «Битва за Москву» (1985) Ю. Озеров, «Утомлённое солнце...» (1988) Н. Орлов, Пак Сан Бок. Романтические комедии также продолжают наследовать лирический посыл привычного зрителю советского кино - «будь верен своей настоящей любви, несмотря на все соблазны». Именно так находят свое счастье герои фильмов

«Самая обаятельная и привлекательная» (1985) и «Где находится нофелет?» (1987) Г. Бежанова.

Особняком в этот период стоят протестные и ультраавангардные жанры, ставшие ответом на долгие годы цензуры и сознательно противопоставляющие себя всему «официальному» и нормальному, концентрирующиеся на двойственной экзистенциальной атмосфере, перверсиях, немотивированном насилии и смерти - параллельное кино, «exploitation film» и некрореализм. Первые советские хорроры рассказывали зрителю о вампирах, мутантах и маньяках («Семья вурдалаков» (1990), И. Шавлака и Г. Климова, «Люми» (1990) В. Брагина, киноальманах «Доминус» (1990) А. Хвана и М. Цурцумии, и др.) а эксплуатационные фильмы по уровню насилия, пыток и количеству обнаженных героев в кадре пытались перегнать американские боевики. Вышедшая в 1988 году драма «Воры в законе» Ю. Кары запомнилась зрителям сценами пыток утюгом, отпиливания героем собственной руки, чтобы спастись, и сбитой детской коляской во время автомобильной погони. Героями в некрореалистичных фильмах - уникальном явления позднего и постсоветского пространства - были люди на пороге смерти или уже мертвецы («Рыцари поднебесья!» (1990) и «Папа, умер Дед Мороз!» (1991) Е. Юфита, «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» (1990) М. Пежемского и др.), причём зачастую их образы отсылали к амплу ударников производства, героев труда, матросов или летчиков. С одной стороны, всё это, безусловно, представляло собой провокацию и эпатаж. С другой, бескомпромиссно развенчивало советский канон «социального бессмертия».

Один из ярчайших признаков культурной жизни страны в эпоху «перестройки» - бурное обсуждение и переосмысление различных проблемных моментов советской истории. В обществе не было единой точки зрения по многим событиям, что порождало бурные дискуссии в кино и на телевидении. В первую очередь перестроечное кино — ярчайший маркер времени. В этот период происходил слом сознания в масштабе целой страны, рост критики коммунистической идеологии и рождение независимых от государства инициатив. На фоне нестабильной повседневной жизни советских граждан всё это породило культурный взрыв. Вновь приобрела актуальность и подверглась переосмыслению идея гуманизма. Кризис тоталитарной системы, декларировавшей ценность гуманистической идеи, теперь выявил её внутреннюю противоречивость. Для творческих людей одним из первых способов найти ответы на возникшие вопросы, проложить мост от советского общества к российскому и сформировать новую культурную парадигму, которая уже не регулировалась, как было раньше,

идеологической

Моделью стало переосмысление прошлого. Снятие цензуры позволило посредством художественного кинематографа создать сложный образ исторического прошлого и в определенном смысле свести счеты с теми событиями, которые были прожиты советским обществом за предыдущие семьдесят лет. Режиссеры предлагали зрителям сюжеты, которые обращались к личным и семейным воспоминаниям, чтобы высказаться на сложные темы и подтолкнуть современников к переоценке ценностей.

Темы, еще несколько лет назад не прошедшие бы цензуру, теперь получило право на воплощение. Авторы сценариев больше не заботились о том, чтобы оставить героям надежду на светлое будущее, которое было неотделимым символом советского искусства. И хотя изображение искалеченных человеческих судеб, духовной нищеты и грязной жестокой реальности далеко не всегда нравилось зрительской аудитории, тенденция на заведомо пессимистичные сценарии сохранялась и после 1991 года, когда «перестройка» была признана официально завершённой.

В 1985 на экраны впервые выпустили многие «амнистированные» фильмы. Например картину «Агония» Элема Климова (1975), задуманную еще в 1966 году как «контрпропагандистское» высказывание по «царской» теме к 50-летию Октябрьской революции, комитет по кинематографии несколько раз возвращал режиссеру на доработку. В 1981 году его удалось продать за рубеж, но не отстоять показ в отечественном прокате. В результате чего историю о Григории Распутине, его влиянии на царскую семью и политику Российской империи в целом, смотрели зрители совершенно иначе заряженные идеологически. За год до этого возможность выпустить свой режиссерский дебют более чем пятнадцатилетней давности получил Алексей Герман. Картина о коллаборационисте, который во время Великой Отечественной войны сначала сотрудничал с фашистами, а потом добровольно сдался советским партизанам с целью искупить свою вину, вышла под названием «Проверка на дорогах» (в титрах год съёмки указан как 1985). Несмотря на то, что для создания достоверной картины партизанской жизни в качестве консультанта привлекли Героя Советского Союза В. И. Никифорова, при финальном просмотре члены кинокомиссии обвинили Германа и съемочную команду в дегероизации народного сопротивления врагу и нападках на эталонные образцы советского искусства (5). Зрители эпохи «перестройки» проголосовали за фильм «ногами». В первый год проката на него сходили 9 миллионов человек, которым оказалось интересна полифоническая картина мира, рассказывающая новые факты о давно известных исторических событиях.

Еще одна «амнистированная» картина стала поистине знаковой для всего игрового исторического кино эпохи «перестройки». В 1987 году на экраны вышел фильм «Покаяние» Тенгиза Абуладзе, раскрывающий тему политических репрессий и обвинений множества невиновных людей. Режиссер воспроизвел в фильме сцены, основанные на реальных событиях. Несмотря на то, что «Покаяние» снималось по заказу грузинского телевидения и сценарий для него не пришлось утверждать у московского кинокомитета, выход фильма на экраны задержался на несколько лет. По воспоминаниям секретаря ЦК КПСС А. Н. Яковлева, когда он получил от Э.Климова две кассеты с фильмом, то уже понимал, что «выпуск фильма будет подобен сигнальной ракете, которая ознаменует поворот политического курса» (7). Выход фильма фактически ознаменовал начало новой широкомасштабной антисталинской кампании в СССР.

Одними из первых мишеней волны нового, в каком-то смысле аналитического

исторического перестроечного кино стали бывшие раньше неприкосновенными партийные лидеры - В. Ленин, И. Сталин, Л.Берия, Л.Брежнев, К. Ворошилов, М. Калинин, М. Горбачев и многие другие. В большинстве своем картины переосмыслили специфические особенности жизни в тоталитарном государстве и место в нем обычного человека. Даже в разгар кампании по развенчанию культа личности Сталина в конце 1950-х годов его фигура и наследие не получили какой-то иной характеристики в кино, отличной от общепринятой и идеологически верной. На волне «гласности» ситуация изменилась, тема сталинских репрессий и его правления в целом вновь вернулась в общественный политический дискурс, начался новый этап «десталинизации».

Юрий Кара в 1989 году снял экранизацию рассказа Ф. Искандера «Пиры Валтасара» из книги «Сандро из Чегема». Главный герой, танцор из Народного ансамбля песни и пляски, в 1935 году встречает товарища Сталина и узнает в нём главаря бандитов, встреченного в детстве на Нижнечегемской дороге. Сталин в исполнении А. Петренко получился печально-ироничным и даже человечным, а большее время в фильме уделяется пиру, тостам, поведению его соратников. Однако в финале фильма Сандро узнает, что начали исчезать артисты, выступавшие с ним перед вождем в роковую ночь. Режиссер дает понять, что в бытность Генеральным секретарем ЦК ВКП(б) Сталин продолжает избавляться от своих нынешних соратников теми же методами, которые использовал в бытность главарем банды. Еще сильнее «вождь народов» демонизируется в ленте В.Огородникова «Бумажные глаза Пришвина» (1989). Здесь главный герой прямо сравнивает Сталина с Гитлером, находя методы их правления и сами их личности схожими до неразличения. Сразу два режиссера, Е. Евтушенко в полу-автобиографическом фильме «Похороны Сталина» (СССР, 1990) и И. Квирикадзе в фильме «Путешествие товарища Сталина в Африку» (СССР, 1991) обратились к последним дням жизни вождя в 1953 году. Евтушенко в своей картине впервые показывает исторические события, замалчиваемые официальной хроникой - колоссальные по затратам похороны, безумие, охватившее многих людей и давку на Трубной площади.

Через комедию в эпоху «перестройки» на экраны приходят сюжеты, которые в прежние годы были достоянием устного народного творчества и сатирической диссидентской публицистики. Чем-то средним между чиновниками из произведений Салтыкова-Щедрина и персонажами анекдотов предстают перед зрителями герои картины «Кооператив «Политбюро», или Будет долгим прощание» (1992) М. Пташук и одноименного фильма В. Титова «Анекдоты» (1990). В картине высмеивается образ и политический курс каждого из глав государства, которые встречаются в качестве пациентов в психиатрической больнице.

Стало возможным говорить и о репрессиях времен «Большого террора». В 1989 году А.Сиренко снимает фильм по повести одноименной Л. Чуковской «Софья Петровна», которая была написана ещё в конце 30-х годов. Главная героиня, вдова известного врача, в начале фильма относится к сталинскому режиму сочувственно. Когда арестовывают ее единственного сына, Софья Петровна продолжает верить, что это ошибка, которая быстро будет исправлена. Однако с каждым новым кабинетом, в котором она пытается добиться справедливости, героиня все больше понимает, что её окружают не искренние товарищи, а абсолютно равнодушные винтики системы. Постоянно повторяющаяся фраза: «Зря у нас не посадят», в конце концов сводит героиню с ума. Столкновение затверженных с детства идеалов и реальности переживают юные герои дипломного фильма Ю. Кары «Завтра была война». Мироззрение школьников, ещё детское и оттого как бы чистое, противостоит позиции взрослых, которые без раздумий смиряются с тем, что отец одной из школьниц, Леонид Люберецкий, арестован по подозрению

во вредительской деятельности, а значит, стал врагом народа. Неслучайно цветными в черно-белом фильме становятся только те сцены, в которых личное довлеет над общим, коммунистическим - разговоры Искры и Вики о счастье, отдых ребят, поход к директору, возвращение оправданного Люберецкого. Ещё более ярким это противостояние личности и системы, осуждённых несправедливо и несущих наказание за реальные уголовные преступления, становится в драме «Холодное лето пятьдесят третьего...» (1987) А. Прошкина. Главные герои - Лузга и Копалыч, политические ссыльные, несправедливо осужденные за шпионаж и измену родине, оба и сами будто пытаются забыть, кем были до лагерей. Так, герои знакомятся по-настоящему только оказываясь в плену у бандитов, рассказывают о своих прежних профессиях и статьях, по которым оказались в лагере. Тему примирения с историей собственной страны и семьи поднимает лента «Зеркало для героя» (1987) В. Хотиненко о своеобразном заикленном дне, в котором двое современных людей попадают в собственное детство, пришедшее на время сталинских репрессий.

В эпоху «перестройки» меняется оптика освещения Великой Отечественной войны. До 60-х и даже 70-х советское кино конструировало определенный миф о ней и формировало представление о Победе как главном смыслообразующем событии национальной истории, после «оттепели» постепенно начал формироваться запрос на картины, способствовавшие «демифологизации» войны и акцентирующие внимание зрителя на «цене», которую пришлось заплатить за победу. С начала «перестройки» по определению историка Л. Мазур, начался «недолгий период исторической рефлексии по поводу военного мифа» [Мазур, 2020].

Привлечению широкой зрительской аудитории в 80-е годы должны были способствовать эпические кинополотна, снятые советскими кинематографистами - «Битва за Москву» (1985), «Сталинград» (1989) Ю. Озерова. В них режиссеры подчеркивали масштаб событий и жертв, связанных с войной. Но действительно знаковым для периода становится двухсерийный фильм Э. Климова «Иди и смотри» (1985) с пугающей натуралистичностью показывающий кошмары войны глазами подростка. Во многих военных фильмах «перестройки» внимание уделяется противостоянию героев жестокой реальности: и ужасам войны и советской действительности. Среди таких картин «Знак беды» (1986) М. Пташука, «Перед рассветом» (1989) Я. Лапшина и др. Появляются фильмы, посвященные группам, само существование которых раньше замалчивали: штрафникам - «Имя» (1988) Б. Рыцарева, «Гу-га» (1989) В. Новака, более поздний, но тематически наследующий «Штрафбат» (2004) Н. Досталю, детям, не вписывающимся в парадигму юных пионеров-героев - «Птицам крылья не в тягость» (1989) Б. Горошко, «Ночевала тучка золотая» (1989) С. Мамилова, «Кукушкины дети» (1991) А. Мороза.

На экраны выходит целый пласт картин, осмысляющих травматичные последствия Афганской кампании, ставшей личной драмой для целого поколения молодых людей - «За всё заплачено» (1988) А. Салтыкова, «Афганский излом» (1991) В. Бортко, «Нога» (1991) Н. Тягунова и другие.

Человек эпохи Перестройки оказался в эпицентре крушения империи, которая казалась неизбежной, и Мифа об Октябре. Советский дискурс не справлялся с тем, чтобы затормозить или хотя бы объяснить гражданам этот процесс, и в весьма сжатые сроки его сменила онтологическая пустота. Описывая этот процесс, антрополог А.Юрчак высказывает мнение о том, что крах системы сформировал массовое ощущение эйфории и одновременно трагедии, что и стало контекстом, в котором формировалось последнее советское поколение. [Юрчак, 2014]

Как мы уже упоминали, наиболее симптоматичным жанром в этот период стала социальная драма, герои которой аккумулировали большинство проблем, с которыми столкнулся человек

перестройки. Киновед Д. Ткачев описывает негласный социальный запрос на появление нового типа персонажа так: «Когда большая (и пассивная) часть общества не воспринимает декларируемую обществом идеологию всерьез, возникает спрос на героя, всерьез (и активно) отвергающего эту идеологию» [Ткачев, www...]. И перестроечное кино действительно переосмыслило персонажей прошлых эпох. Как в фильмах 50-х годов, герой «перестройки» неразделим с эпохой и происходящими вокруг него историческими процессами. Но при формировании его образа учитывается и опыт «оттепельных» персонажей - эмоциональная глубина и богатый внутренний мир, порой выступающий суверенным пространством, в котором герой старается обособиться от окружающей его действительности. Зачастую главным действующим лицом фильма эпохи «Перестройки» становится молодой человек с проблемной самоидентификацией, находящийся в конфронтации со средой и оттого лишенный возможности на полноценную репрезентацию и не имеющий возможности найти свое предназначение. Стремительная девальвация ценностей экранного героя нередко оборачивается нигилизмом и отрицанием любых правовых и даже морально-этических норм.

Герой эпохи перестройки зачастую надевает маску шута, чтобы профанировать регламентированность пока ещё советского общества, и становится практически трикстером. Его протест, в отличие от протеста предшественников из «оттепельного» кино, не молчаливый, а, напротив, — вызывающий, зачастую перформативный, а порой и поддерживаемый «грязным» звучанием рок-музыки. Например, моральное и идеологическое противостояние заглавной героини фильма «Дорогая Елена Сергеевна» (1988) Э. Рязанова с учениками подчеркивается своеобразным музыкальным противопоставлением песен групп «Ария», «Родник», «АВИА» и вальса из другой картины Рязанова — «О бедном гусаре замолвите слово». Фильмы, привлекающие на главные роли музыкантов, такие, как «Взломщик» (1987) В. Огородникова, «Асса» (1987) С. Соловьёва, «Игла» (1988) Р. Нугманова и «Трагедия в стиле рок» (1988) С. Кулиша сразу позволяют зрителям считать бунтарство главного героя, приключения которого аранжируются рок-музыкой даже тогда, когда сюжет не связан с рок-сценой напрямую, как во «Взломщике». В ленте «Авария — дочь мента» (1989) Михаила Туманишвили, главная героиня тоже «металлистка», что определяет музыкальное решение картин. Что интересно, герой ленты «Меня зовут Арлекино» (1988) В. Рыбарева, напротив, противостоит различным группам неформалов, в том числе и рокерам. Однако он не является защитником старых идеалов, Арлекино сформирован своим временем и несёт в себе его черты, а выпестованное несколькими поколениями советских людей стремление избавляться от непохожих на них — возвращается к нему бумерангом и травмирует его еще больше.

Нередко антагонизм главного героя маркируется внешней составляющей: модной в определенных кругах и нелепой на общем фоне одежде, причёске, даже речи и манере поведения. Часто сама сцена смены образа показывает бунт героя. его состоянию сопротивления и ощущение инаковости из внутренних превращаются во внешние. Таня Зайцева из «Интердевочки» (1989) П. Тодоровского ведёт двойную жизнь - днём она медсестра, а ночью превращается в валютную проститутку в гостинице «Интурист». Авангардный макияж маркирует превращение мечтательной и простоватой Ануси в двойника известной певицы в картине «Кикс» (1991) С. Ливнева, а трости, бакенбарды и «пушкинские» крылатки в комедии Ю. Мамина «Бакенбарды» (1990) противопоставляют главных героев неформалам провинциального городка. Стоит отметить, что в ленте «Авария — дочь мента» (1989) М. Туманишвили тот же троп с переодеванием показывает надлом и внутреннее взросление героини. Бунт Валерии против отца-милиционера и школы выражен в ярком рокерском

макияже, а идти мстить обидчикам она отправляется в обыденном образе, что только усиливает напряжение сцены.

Типичные герои в типичных обстоятельствах — условно «нормальные» персонажи перестроечного кино, не выделяющиеся необычным внешним видом или девиантным поведением, — тоже разочаровываются в доставшейся им эпохе и манифестируют новые ценности «перестройки»: консьюмеризм, свободу слова, индивидуализм. В ранне перестроечной комедии взросления К.Шахназарова «Курьер» (1986) главный герой Иван с самого начала лишен каких бы-то ни было ценностей и жизненных устремлений, и даже романтическая любовь не становится спасительной. Его избранница Катя ждёт от Ивана решений и действий, к которым он не готов, кульминация фильма фактически становится неслучившаяся сцена секса героев. В итоге оба они публично декларируют потребительские ценности, как главную цель своей жизни. Герои Шахназарова ещё несут экзистенциальный груз в соответствии с которым совершают свои, хоть и непрезентабельные поступки. Во многих фильмах, последующих за «Курьером», любовная линия окончательно превратится в гонку персонажей за более удачным вариантом партнера и сведётся к драме или фарсу. Герои «Забытой мелодии для флейты» (1987) Э.Рязанова, «Мордашки» (1990) А. Разумовского и «Бабника» А. Эйрамджана (1990) без тени сомнения пользуются женщинами для своих целей и не несут практически никакого наказания, что было бы обязательным до «перестройки».

По мере эволюции кино перестройки главным соблазном становится не просто финансовое благополучие, а эмиграция, отъезд на Запад. Об отношениях с родиной и сложностях эмиграции, как фактических, так и морально-эмоциональных, повествуют «Зимние вишни» (1985 и 1990) И.Масленникова, «Интердевочка» (1989) П.Тодоровского, «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1989) С. Соловьева, «Такси-блюз» (1990) П. Лунгина, «Любовь» В. Тодоровского (1991) и многие другие.

К концу эпохи «перестройки» всё более явным становится кризис, назревающий в обществе и искусстве, происходит характерный для таких исторических моментов подъем популярности мистицизма и эсхатологии. Герои фантастического и мистического кино ищут ответы на свои вопросы не в историческом прошлом или за рубежом, а в ирреальном пространстве-времени - «Отче наш» (1989) Б. Ермолаева, «Письма мертвого человека» (1986) и «Посетитель музея» (1989) К. Лопушанского.

Одним из признаков эпохи стало такое самобытное явление как кооперативное кино. В мае 1988-го в силу вступил закон о кооперации, легализовавший предпринимательскую деятельность в СССР. Теперь кино стало товаром, который можно было произвести и продать в частном порядке. Зачастую новоиспеченные продюсеры были больше заинтересованы в том, как «отмыть» деньги, а не в качестве продукта. Первым советским коммерческим фильмом стала картина «За прекрасных дам!» (1989) режиссера Анатолия Эйрамджана, профинансирования киносьемочным кооперативом «Фора». Фильм о встрече подружек и последовавшем ограблении был снят всего за две недели в интерьере одной комнаты. Переход кинематографа на самоокупаемость с одной стороны подарил зрителю эпохи «перестройки» огромное количество картин снятых за несколько дней без бюджета и переполненных жанровыми клише, режиссерам и сценаристам которых пошлость казалась свободомыслием. А с другой, некоторые из этих картин стали культовыми, например, «Лох — победитель воды» (1991) А. Тигая и «В городе Сочи тёмные ночи» (1989) В. Пичула. К концу эпохи та часть кооперативов, которая действительно хотела снимать кино, преобразовалась в независимые кинокомпании, выступавшие заказчиками и дистрибьюторами для многих лент. Так, благодаря

«АСК-фильму» стало возможно производство совместного с Францией фильма П. Лунгина «Такси-блюз» (1990), а преобразованная из кинообъединения «Юность» студия «12А» выпустила не менее знаковый фильм «Облако — рай» (1990) Н. Достала.

Постепенно железный занавес начал рассыпаться, и советскому зрителю, раньше в массе своей практически не имевшему доступа к зарубежному кино, представилась возможность ознакомиться с современным ему американским кинематографом и начать навестывать мировую классику. В то время как отечественные ленты осмыслили непростой период в истории страны и усугубляли пессимистические настроения, зарубежные ленты, подбиравшиеся специально для массового проката, обслуживали аттрактивные и эскапистские потребности зрителей. Настоящая трагедия перестроечной киноиндустрии заключалась в разрушении связи между производством и прокатом. Несмотря на то, что набор зарубежных фильмов, которые добиралась до советских кинотеатров и редких еще видеомагнитофонов, поначалу носил довольно случайный характер, иностранное кино с лёгкостью выигрывало борьбу за посещаемость.

В 80-х зрители с удовольствием смотрели американского «Кинг-Конга» (1976) Д. Гиллермина, британский приключенческий фильм К. Коннора «Вожди Атлантиды» (1978), северокорейский исторический боевик «Хон Гиль Дон» (1986) К. Гирина, польскую фантастическую комедию «Новые амазонки» (1983) Ю. Махульского. К концу десятилетия становятся популярными драма «Крамер против Крамера» (1979) Р. Бентона, комедия «Тутси» (1982) С. Поллака, различные фильмы с Адриано Челентано, Луи де Фюнесом, Пьером Ришаром и не показанные до этого фильмы про Анжелику.

Заключение

Анализ медиатекстов и художественных концепций эпохи «перестройки» позволил выявить устойчивую закономерность формирования коллективных аксиологических установок эпохи в ответ на происходящие социокультурные события. Новые концепции, сюжеты и экранные герои аккумулируют в себе ценности, страхи и устремления конкретного периода. Благодаря созданной нами полифонической картине медиатекстов конец 1980-х – 90-х предстает не просто временем трансформации языка советского кинематографа в более или менее зрелые жанры кинематографа постсоветского времени, а коротким, но очень насыщенным периодом, создававшим собственные концепции. Опытные работники киноиндустрии и присоединившиеся к ним энтузиасты воспользовались возможностью избавиться от догм и запретов, появившейся после V Съезда Союза кинематографистов СССР, и создали ряд ярких высказываний о прошлом, настоящем и будущем через призму той эпохи, в которой они жили.

Перспективы дальнейшего исследования темы представляются в более детальном изучении источниковой базы и соотношении конкретных кинокартин с исторической и социокультурной конъюнктурой эпохи «перестройки».

Библиография

1. Федоров А. В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2021-2023. 1250 с.
2. Добротворский С. Н. Весна на улице Морг: программный текст Сергея Добротворского о некрореализме [Электронный ресурс]: Искусство кино : [интернет-версия журн.]. 2019. URL: <https://kinoart.ru/texts/vesna-na-ulitse-morg-programmnyy-tekst-sergeya-dobrotvorskogo-o-nekrorealizme> (дата обращения: 08.06.2021).
3. Аймермахер К., Бордюгов Г.А. Культура и власть // Культура и власть в условиях коммуникационной революции

- XX века. М.: АИРО-XX, 2002.
4. Танис К. А. Кино и зритель в эпоху Перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980-1990-е годы // Вестник Пермского университета. 2019. № 3. С. 26-33.
 5. Герман А. Ю. Изгоняющий дьявола // Искусство кино. 1998. Т. 6. С. 121-129.
 6. Рошин М.Ю. «Покаяние» Тенгиза Абуладзе: Грузинский фильм в советском контексте [Электронный ресурс] // Научное общество кавказоведов. 2013. URL: <https://web.archive.org/web/20150716081838/http://www.kavkazoved.info/news/2013/03/04/pokajanie-abuladze-gruzinskij-film-v-sovetskom-kontekste.html> (дата обращения: 15.04.2024).
 7. Новейшая история отечественного кино: 1986 - 2000. Ч. 2: Кино и контекст. Т. 4: 1986 - 1988. 119 с.
 8. Мазур Л. Н. Советская деревня в годы войны: эволюция образа в художественном кинематографе // Великая Отечественная война в исторической памяти народа: изучение, интерпретация, уроки прошлого. Сб.мат. Всеросс. науч.-практич.конф. с междунар.участием. Новосибирск: Изд-во «Параллель», 2020. С. 119-128.
 9. Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. М: Новое литературное обозрение, 2014. 661 с.
 10. Ткачев Д. Взрослеть [Электронный ресурс] // Журнал «Сеанс». 2010. URL: <https://seance.ru/articles/vzroslet/> (дата обращения 28.04.2024).
 11. Волков Е. В. Образы Сталинградской битвы в советском художественном кино // М.: Новый исторический вестник. 2015. № 2 (44). С. 128 – 151.
 12. Никонорова Т. Н. Фильм «Агония»: кинообраз российской верховной власти кануна революции // М.: Новый исторический вестник. 2011. № 11 (30). 8 с.
 13. Камшалов А. И. Героика подвига на экране: Военно-патриотическая тема в советском кинематографе. М.: Искусство, 1986. 224 с.
 14. Журкова Д. А. Дискотечные шуты и бунты в кинематографе Перестройки // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сборник статей II Международной научной конференции (24-25 ноября 2016 года). Казань: Изд-во Казан. ун-та. 2016. С. 260-268.
 15. Кудрявцев С. Бред с насилием и развратом: феномен советского «многокартинья» – от Эйрамджана до Лунгина [Электронный ресурс] // Искусство кино : [интернет-версия журн.]. 2020. URL: <https://kinoart.ru/texts/bred-s-nasiliem-i-razvratom-fenomen-sovetskogo-mnogokartinya-ot-eyramdzhana-do-lungina> (дата обращения 28.03.2024).
 16. Федоров А. Рекордсмены запрещенного советского кино (1951-1991) в зеркале кинокритики и зрительских мнений. // М.: ОД «Информация для всех». 2021. 120 с.
 17. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат : монография // Под ред. Фомина В.И. М.: Минкульт РФ, ВГИК. 2012. 2758 с.
 18. Косинова М.И. Управленческие аспекты в производстве и прокате отечественного кино эпохи перестройки. М.: Кнорус, 2020. 447 с.
 19. Якобидзе-Гитман А.С. Восстание фантазмов: сталинская эпоха в постсоветском кино. М.: НЛЮ, 2015. С. 261-262.

The formation of a screen picture of a new worldview. Artistic concepts of screen art, born in perestroika

Maksim A. Kozintsev

PhD in Art History,
Department of Art History,
Humanities Institute of Film and Television,
125040, 32A, Khoroshevsoye ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: mail@gitr.ru

Abstract

The analysis of media texts and artistic concepts of the period of "perestroika" revealed a stable pattern of formation of collective axiological attitudes in response to the socio-cultural events of that time. New ideas, plots, and characters on the screen reflect the values, fears, and aspirations of the

period. Thanks to the polyphonic picture of media texts created by us at the end of the 1980s - 90s, this period of time appears not only as a period of transformation of the language of Soviet cinema into more mature genres of post-Soviet cinema, but also as a short but intense era that formed its own concepts. Film industry professionals and new enthusiasts used the opportunity to free themselves from the dogmas and prohibitions that arose after the Fifth Congress of the USSR Union of Cinematographers, creating a number of vivid statements about the past, present and future through the prism of their time. The prospects for further study of this topic lie in a deeper analysis of sources and a comparison of specific films with the historical and socio-cultural situation of the era of "perestroika".

For citation

Kozintsev M.A. (2024) The formation of the screen picture of a new worldview: artistic concepts of screen art, born in perestroika [Formirovanie ekrannoi kartiny novogo mirovozzreniya: khudozhestvennye kontseptsii ekrannogo iskusstva, rozhdeniye v perestroiku]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 171-183.

Keywords

Perestroika, media text, cinematography, necrorealism, parallel cinema.

References

1. Fedorov A.V. The thousand and one highest-grossing Soviet film: opinions of film critics and viewers. Moscow: OD "Information for all", 2021-2023. 1250 p.
2. Dobrotvorskyy S. N. Spring on Morgue Street: Sergei Dobrotvorskyy's program text on necrorealism [Electronic resource]: The Art of Cinema : [online version of the journal]. 2019. URL: <https://kinoart.ru/texts/vesna-na-ulitse-morg-programmnyy-tekst-sergeya-dobrotvorskogo-o-nekrorealizme> (date of access: 06/08/2021).
3. Aimermacher K., Bordyugov G.A. Culture and power // Culture and power in the context of communication Revolutions of the XX century. Moscow: AIRO-XX, 2002.
4. Tanis K. A. Cinema and the audience in the era of Perestroika: changing the horizon of audience expectations in the 1980s and 1990s // Bulletin of Perm University. 2019. No. 3. pp. 26-33.
5. Herman A. Y. The Exorcist of the Devil // The Art of Cinema. 1998. Vol. 6. pp. 121-129.
6. Roshchin M.Y. "Repentance" by Tengiz Abuladze: A Georgian film in the Soviet context [Electronic resource] // Scientific Society of Caucasian Studies. 2013. URL: <https://web.archive.org/web/20150716081838/http://www.kavkazoved.info/news/2013/03/04/pokajanie-abuladze-gruzinskij-film-v-sovetskom-kontekste.html> (date of request: 04/15/2024).
7. The modern history of Russian cinema: 1986 - 2000. Part 2: Cinema and context. Vol. 4: 1986 - 1988. 119 p.
8. Mazur L. N. The Soviet village during the War: the evolution of an image in artistic cinema // The Great Patriotic War in the historical memory of the people: study, interpretation, lessons of the past. Sat.mat. All-Russian Scientific and Practical conference with international participation. Novosibirsk: Parallel Publishing House, 2020. pp. 119-128.
9. Yurchak A.V. It was forever, until it was over: the last Soviet generation. Moscow: New Literary Review, 2014. 661 p.
10. Tkachev D. Growing up [Electronic resource] // Session Magazine. 2010. URL: <https://seance.ru/articles/vzroslet/> (accessed 04/28/2024).
11. Volkov E. V. Images of the Battle of Stalingrad in Soviet art cinema // M.: New Historical Bulletin. 2015. No. 2 (44). pp. 128-151.
12. Nikonorova T. N. The film "Agony": a cinematic image of the Russian supreme power on the eve of the revolution // M.: New Historical Bulletin. 2011. No. 11 (30). 8 p.
13. Kamshalov A. I. Heroics of heroism on the screen: A military-patriotic theme in Soviet cinema. Moscow: Iskusstvo, 1986. 224 p.
14. Zhurkova D. A. Disco buffoons and riots in the cinema of Perestroika // Visual communication in socio-cultural dynamics: collection of articles of the II International Scientific Conference (November 24-25, 2016). Kazan: Kazan Publishing House. un-ta. 2016. pp. 260-268.
15. Kudryavtsev S. Nonsense with violence and debauchery: the phenomenon of the Soviet "multicart" – from Eyrnjan to Lungin [Electronic resource] // The Art of cinema : [online version of the journal]. 2020. URL:

<https://kinoart.ru/texts/bred-s-nasiliem-i-razvratom-fenomen-sovetskogo-mnogokartinya-ot-eyramdzhana-do-lungina> (accessed 28.03.2024).

16. Fedorov A. Record holders of banned Soviet cinema (1951-1991) in the mirror of film criticism and audience opinions.// Moscow: OD "Information for all". 2021. 120 p.
17. The history of the film industry in Russia: management, film production, rental : monograph // Edited by Fomina V.I. M.: Ministry of Culture of the Russian Federation, VGIK. 2012. 2758 p.
18. Kosinova M.I. Managerial aspects in the production and distribution of Russian cinema of the Perestroika era. Moscow: Knorus, 2020. 447 p.
19. Yakobidze-Gitman A.S. The Rise of Phantasms: the Stalinist era in post-Soviet cinema. Moscow: UFO, 2015. pp.261-262.

УДК 008**Трансформация образа «героя времени» в советском кинематографе второй половины XX века****Козинцев Максим Алексеевич**

Кандидат искусствоведения, аспирант,
кафедра искусствоведения,
Гуманитарный институт кино и телевидения,
125040, Российская Федерация, Москва, Хорошевское ш., 32А;
e-mail: mail@gitr.ru

Аннотация

Объектом исследования в данной статье является становление и изменение образа «героя времени» в отечественных кинокартинах. Рассматривается период с начала 1960-х годов до конца перестройки, то есть начала 1990-х годов. Автор проводит краткий анализ выдающихся кинокартин каждого десятилетия и на основе изменений в драматургии и жанрах выделяет ключевые характеристики героя. Для более точного понимания причин «деградации» образа героя времени на советском экране проводится анализ социальной и политической обстановки в мире, а также настроений в обществе. Благодаря сопоставлению фактов и исторических событий, грань изменения героя и его необратимого превращения в антигероя становится более видимой и осязаемой. Исследование проводилось с использованием методов наблюдения, сравнения, описания, а также группы общелогических методов. Анализ позволяет сделать вывод, что годы перестройки стали уникальным временем для советского кинематографа. Кино каждой эпохи создавалось в ответ на запросы общества, меняясь вслед за царившими настроениями. Эпоха сталинского кино считается самой «стерильной» из-за жесткой цензуры и большого количества картин, снимавшихся на заказ, герои которых были не ответом на запросы советских граждан, а идеалом, которому необходимо было следовать. В период «оттепели» этот идеальный герой наполнился личными чертами и надеждами советского человека. Исторические события и социально-политические изменения этого периода заставляли людей верить в скорое построение коммунизма, что вдохновляло режиссеров на творчество. Эпоха «застоя» стала самой длительной из рассматриваемых периодов. Реальный киногерой этого времени постепенно отделялся от коллектива, становился индивидуалистом, разочаровывался в своих надеждах и запутывался в жизни. В ответ на это появился фантастический герой, существующий в экранизациях фантастических и приключенческих романов. Центральной для исследования является эпоха перестройки, когда образ героя времени претерпел значительные изменения, отражая глубокие трансформации в обществе.

Для цитирования в научных исследованиях

Козинцев М.А. Трансформация образа «героя времени» в советском кинематографе второй половины XX века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 184-193.

Ключевые слова

Перестройка, кинематограф 80-х, эскапизм, социальная драма, конфликт поколений, СССР, экранный герой, общество 80-х, деградация героя времени, изменение общества.

Введение

В настоящей статье мы проследим трансформацию «героя времени» в советском кино от появления определённого клишированного тропа в 1960-х годах, до его деконструкции в эпоху «перестройки» на примере художественных кинопроизведений. Для анализа были выбраны картины, фокусирующиеся на реалистических, бытовых жанрах и сюжетах. Целью статьи является выявление ключевых исторических событий, прямо и косвенно повлиявших на процесс формирования запроса на развитие и трансформацию образов экранных персонажей. А также анализ процессов, происходивших в системе советской киноиндустрии.

Основное содержание

Особенный интерес вызывает вторая половина 1980-х годов, когда советские авторы были в значительной степени освобождены от государственной цензуры, и на экранах появились картины, отражающие эти перемены. Наш интерес не ограничивается выявлением типичных тропов, не использовавшихся ранее в языке советского кинематографа и ставших знаковыми для эпохи «перестройки», но в большей степени направлен на сложные процессы легитимизации личного в кинематографе и прослеживается развитие образа в связи с политическими и социально-культурными изменениями.

Тема исследования представляется актуальной, поскольку ввиду самой специфики кинопроизводства 80-х годов, в этот период было снято огромное количество картин, представляющий интерес для исторического и культурологического изучения, однако пока не освещенных в достаточной степени. Несмотря на то, что исследователи начали обращаться к исследованию истории киноиндустрии эпохи «перестройки» еще в конце 1990-х годов, многие темы еще не были подняты и структурированы. Подавляющее большинство исследований обращаются к конкретным темам и образам, а также обращаются к проблемам институциональных, художественных и идеологических практик кинопроцесса данного периода.

Особенно стоит выделить статьи группы авторов под руководством Д. Журковой и Е. Сальникова о смене вех в советском кино середины 1980-х - 1990-х [Журкова, 2022, 688], М. Безенковой об отражении особенностей времени в перестроечном кино [Безенкова, 2012, С. 44 – 54] и аналитическую работу М. Жабского о социокультурной драме в кинематографе 1969-2005 годов [Жабский, 2009, 776]. Однако самой трансформации характерного образа «героя времени» в связи с историческим процессом в интересующий нас период до сих пор было посвящено мало работ.

Чтобы лучше понять предпосылки, заложившие основы кино периода «застоя» и процессы, происходящие в нём, важно подробно рассмотреть, что происходило с культурой СССР с середины 50-х до середины 60-х годов.

В советском киноискусстве в результате «оттепели» в это время происходит радикальный разворот в сторону раскрытия и утверждения эмоционально-чувственного начала. На смену военной тематике и историческому кино приходит кино о простом человеке и его чувствах,

тревогах, потребностях в любви. Студенты, школьники, рабочие, учителя, работники театра и прочие новые для советского экрана герои все чаще появляются в кино. Возникает возможность для демонстрации чего-то личного и интимного на экране, такого как поцелуй, объятие двух возлюбленных или сокровенный разговор о чувствах. В 30-50-е годы XX века такие темы на экран не допускались, поскольку героем представлялся не отдельный человек, а, скорее, само общество и его проблемы, тоже общие для всех, а потому общественные – вынесенные на обсуждение и решение совместными усилиями. В период «оттепели» радости и проблемы, ранее обязательно озвучиваемые и подвергаемые товарищескому суду, стали личными и трансформировались в частные проявления внутренней жизни каждого отдельного человека. Вследствие чего произошла серьезная метаморфоза экранного героя времени. Изменения коснулись и оптики его восприятия. Новые герои, часто обычные люди, приходящие на главные роли в кинематографе, отражали настроение в обществе того периода.

И в эпоху «оттепели» все так же существовала масса табуированных тем, несмотря на это, кинематограф 60-х воспринимался современниками как очень свободный и открытый. Темы, нашедшие отражение на экране, «попали в точку» зрительского запроса.

Позднее, хотя мотив личных переживаний и чувств на экране, заданный «оттепелью», не продолжил развиваться, он не был и отменен. Многие темы и идеи, заложенные в кинематографе СССР 60-х, нашли свое продолжение на экране «застойного» периода. Но появилось и много новых идей, которые советские режиссеры умело воплощали на киноплощадке.

Происходит расцвет и переосмысление военных фильмов. В СССР 70-х годов уже выросло поколение, не заставшее войну и не ассоциирующее себя с ней, но хорошо помнившее её последствия. Воевавшее поколение ещё живо и испытывает смутную ностальгию по тем героическим временам, когда существовала четкая и понятная система координат «свой» - «чужой», «хорошо» - «плохо». Создаются как масштабные киноэпопеи, например, эпос Юрия Озерова из пяти фильмов о главных битвах Великой Отечественной «Освобождение», начатый в 1971 году, и «Они сражались за родину» Сергея Бондарчука. Так и камерные фильмы о личных переживаниях отдельных людей. Направление, которое задало кино «оттепели». Такие фильмы сильно отличаются от военного кино прошлых лет с точки зрения драматургии. Эпос и масштабность войны в них уходят с первого плана, главным действующим лицом становится простой человек. Будь то солдат, женщина, ждущая любимого с войны, сын полка или же генерал армии. Личный опыт переживания великой войны и пути к подвигу великой победы нашли свое отражение на киноэкране СССР эпохи «застоя». Появляются такие киноленты как «...А зори здесь тихие» Станислава Ростоцкого, «В бой идут одни старики» Леонида Быкова, «Двадцать дней без войны» Алексея Германа и многие другие.

Стабильные 70-е дарят советским гражданам новых героев, больше комедийных картин и выход на широкие экраны авторского кино. На весь Советский союз гремят новые кинокомедии. Режиссеры Эльдар Рязанов, Георгий Данелия, Леонид Гайдай являют миру новые, самобытные кинофильмы, которые сейчас отнесли бы к жанру «драмеди». Героями кинокомедий «застоя» зачастую являются простые советские граждане, попавшие в достаточно необычные обстоятельства. Воспитатель в детском саду, который становится агентом под прикрытием, засланным в банду преступников – герой Евгения Леонова из кинофильма «Джентльмены Удачи». Простой студент Шурик, попадающий в водоворот захватывающих событий, в фильме «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» и увеличивающий градус приключений в следующей картине «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика». И обычный

советский человек Женя Лукашин, который в канун Нового года волей случая оказывается в Ленинграде и меняет свою жизнь в «Иронии судьбы, или с легким паром!». Простые, веселые, захватывающие и местами драматические приключения этих и многих других героев советской комедии 70-х собирали огромное количество зрителей по всей стране и быстро стали культовыми. Простота героев, их близость к простому человеку и добрый искренний юмор стали определяющими составляющими успешной советской комедии.

Также бурно развивается авторское кино, в советской культуре зажигается звезда Андрея Тарковского. «Солярис», «Зеркало», «Сталкер» производят настоящий фурор и становятся культовыми. Данные фильмы нетипичны для советского экрана как со стороны драматургии, так и со стороны композиции. Тарковский говорит со зрителем о большом количестве вещей, достаточно сложным языком. Его картины глубоко философичны, наполнены символизмом и метафорами [Тарковский, 2021, 117]. Появление таких картин в советском прокате стало чем-то по-настоящему новым для зрителя.

Стоит отметить, что ситуация меняется под конец «застоя», на стыке 70-х и 80-х. На экране появляются такие фильмы, как «Осенний марафон» Георгия Данелии, где в центре сюжета мужчина, который не может определиться между женой и любовницей. Эта картина стала одной из первых, затронувших ранее запретные и табуированные темы. По ходу повествования мы не просто наблюдаем сложную ситуацию в личной жизни советского гражданина, но и на протяжении всего фильма рефлекслируем вместе с ним над моральным выбором между женой, с которой есть совместное имущество и уже взрослые дети, и молодой любовницей, которая искренне влюблена в него. Обе женщины хорошо знают о существовании друг друга и по-своему ведут борьбу за мужчину. А герой на протяжении всей картины не может принять волевое решение. Даже в финале, когда уже кажется, что все решено, он запускает спираль по новой и все остается на своих местах, там же, где и в начале картины.

Образ нерешительного гражданина, имеющего сложную и противоречивую личную жизнь был в новинку для советского экрана, во времена «оттепели» заполненного образами честных и горящих своим делом студентов, ученых и рабочих. Во времена «застоя» появились новые образы — нерешительные, интеллигентные, запутавшиеся в себе инженеры и конторские служащие (Виктор Зиллов из «Отпуска в сентябре», Новосельцев из «Служебного романа») и погруженные с головой в работу, жесткие начальницы больших предприятий (Калугина из того же «Романа», Катерина из «Москва слезам не верит»). И те, и другие — дети своего времени. Их измены, общее недовольство жизнью, либо болезненная заикленность на работе, это формы эскапизма, побега из неуютной реальности. Эти фильмы и герои легли в основу будущей культурной трансформации кино в СССР эпохи «перестройки», о чем следует поговорить подробнее. Историки кино отмечают, что «конец 70-х и начало 80-х гг., — прошли под знаком конфликтного противостояния двух взаимоисключающих концепций развития кино» [Головской, 2004, с. 83—84], на коммерциализацию и на политизацию. Цензура еще довлела над картинами, которые выходили на экраны кинотеатров, финансы картин зависели от одобренного бюджета, который с каждым годом сокращался. Все это привело к тому, что возможности кинорежиссеров сокращались, а коммерческое телевидение уверенно набирало обороты. Начал формироваться авторский запрос на новую схему кинопроизводства.

Прежде, чем мы произведем анализ трансформации экранного героя, необходимо более подробно изучить те общественно-политические явления 80-х годов, которые и стали катализатором как самой «перестройки», так и трансформации советского общества и культуры.

В 1979 году случилась ещё одна война, сильно повлиявшая на граждан советского союза.

СССР ввел в Афганистан свой военный контингент и начал военные действия на территории этого государства. Война продлилась десять лет, только официально забрала жизни почти 16 тысяч советских солдат, стала одной из причин постепенно нарастающего финансового кризиса, и покалечила огромное количество судеб. Многие, вернувшись с той войны, не найдя себе места в обществе, начинали заниматься противозаконным бизнесом и бандитизмом, тем самым повышая криминальную обстановку в стране. Именно эта долгая и страшная война стала одним из самых ярких катализаторов политики гласности и других событий «перестройки». Она стала причиной рождения новых героев как в жизни, так и на экране, отражавших страх многих семей за своих близких на фронте и ухудшающуюся финансовую ситуацию.

Еще одним важным событием является Олимпиада 1980 года, которая была проведена в Москве. Несмотря на протест ряда западных стран и массовый отказ от участия (реакция на начало военных действий в Афганистане), Олимпиада состоялась. На улицах Москвы одновременно оказалось колоссальное количество туристов, каждый шаг которых не могли контролировать советские власти. Но главным итогом Олимпиады для культурной жизни Союза стал открывшийся вместе с ней информационный поток. Общение с иностранцами и копии популярных за рубежом фильмов, книг и журналов, которые удалось провезти, позволили советскому человеку посмотреть на западную культуру без призм цензуры.

К важным общественно-политическим событиям, повлиявшим на имидж СССР на международной арене и изменение настроений внутри страны, можно отнести инцидент с корейским Боингом в 1983-м и аварию на ЧАЭС в 1986 году. И уничтожение гражданского судна, не отвечавшего на запросы советских истребителей, и ядерная катастрофа заставили весь мир вновь заговорить об опасности нового глобального военного конфликта, в особенности ядерного.

Решением Верховного Совета 11 марта 1985 года новым генеральным секретарем ЦК КПСС становится Михаил Горбачев. С этим именем связано огромное количество событий конца двадцатого века и, в частности, репрезентация СССР и варшавского блока в Европе. Но в масштабе нашей статьи личность Горбачева интересна в первую очередь тем политическим курсом, который он избрал придя к власти: начало политики «перестройки», гласность, свобода СМИ, а также курс на окончание холодной войны. Это сыграло важнейшую роль в изменении советского общества тех лет [Макаркин, 2014, 112]. Во многом благодаря данным событиям и произошли те изменения с героями советского киноэкрана, которые мы разберем далее.

Появление понятия гласности и реализация нового курса правительства непосредственно повлияли на процесс трансформации общества и тот путь, по которому этот процесс пошел. Одним из знаковых событий в культуре, с которого можно по праву начинать отсчет «нового» кинематографа 80-х, является пятый съезд кинематографистов СССР в мае 1986 года. Талантливый и сравнительно молодой режиссер Элем Климов становится во главе союза кинематографистов и обещает в кратчайшие сроки произвести массовые реформы в культуре СССР. В первом интервью на новом посту он заявляет о необходимости более народного кино, более драматического, раскрывающего проблемы, волнующие обычного советского гражданина. Также итогом пятого съезда стал почти полный демонтаж цензурного аппарата и создание более свободного кинематографа.

На киноэкране во второй половине восьмидесятых стали появляться фильмы на ранее жестко табуированные темы, содержательная часть которых стремилась все ближе к сюжетам времени. Отсутствие цензурного аппарата позволило показывать в фильмах немислимые раньше темы: бандитизм, проституцию, дедовщину, наркоманию, произвол властей. Образы наготы и полового акта стали неотъемлемым маркером эпохи, зачастую используясь как

элемент художественного сообщения, позволяющий противопоставить интимность и публичность, нравственность и безнравственность. Я. Садовский, анализируя использование в советском кино наготы, кодифицирующей значения, связанные со сферой общественного или социального, отмечает: «кино перестройки (тут стоит оговориться: художественное кино) — испытательная площадка возможностей накладывать на образы наготы неизвестные донные семиотические функции» [Садовский, 2016, 99].

Частые герои перестроечного кино — дети погрязших в рутине персонажей предыдущего периода. Они выходят во взрослую жизнь в эпоху гласности и свободы, отчаянно пытаются не повторить жизненные сценарии своих родителей, но зачастую оказываются не готовы к столкновению с реальностью. Кинофильм «Авария, дочь мента» Михаила Туманишвили уже в названии срывает табу с темы негативного отношения к правоохранительным органам, задавая общий настрой фильма. В центре сюжета — «оторва», дочь милиционера, которая взрослеет в нестабильное время. Яркий образ юной бунтарки, столкнувшейся с жестокостью, сексуальным насилием и смертью, разрушается на глазах. Тот же конфликт отцов и детей через взросление и сепарацию довольно юной девушки показывает Василий Пичул в фильме «Маленькая Вера». Доведенный до точки кипения, конфликт не разрешается мирно, что было бы типично для более ранних периодов советского кинематографа, а приводит к трагическому финалу для всех участников истории. Борьба с обществом и короткое ощущение превосходства над ним в итоге становится разрушительной и для ярких характерных героинь фильмов «Интердевочка» Петра Тодоровского и «Куколка» Исаака Фридберга. Ни «валютной» проститутке, ни гимнастке с международными победами не удаётся найти своё место, и их истории завершаются частными трагедиями. Говоря о несостоятельности героев нового типажа в противостоянии с обществом, стоит отметить картину Павла Лунгина «Такси-Блюз». Гротескные типажные образы таксиста «старой закалки» и блюзмена однозначно противопоставлены друг другу [Лунгин, Трусевич, Клемешев, 2021]. Ужиться герои не смогут, однако сцена перед титрами, описывающая, как сложилась их дальнейшая судьба, дает каждому своеобразный счастливый финал.

Чтобы определить, какие процессы происходят с главным героем и то, как его образ меняется по сравнению с героями «оттепели» и «застоя», рассмотрим уже упомянутые нами кинокартины. Героиня «Аварии» — девушка, которая «панкует» и выражает открытый протест старшим. Однако этот протест в значительной степени детерминируется ее внешним видом и принадлежностью к молодежной субкультуре. Моральные ориентиры советского времени Авария считает устаревшими, ей хочется приключений, но под образом панка она ещё ребёнок, ей хочется чтобы за нее волновались, чтобы ее понимали. Отец занят, они с дочерью давно не понимают друг друга, и острое желание быть принятой хоть кем-то приводит девушку к трагедии. Она подвергается сексуальному насилию, пытается покончить с собой, из-за чего ее отец совершает массовое убийство виновников. Фильм не оставляет для героини шанса на счастливый исход. Единственный человек, который старался ее понять и найти общий язык — отец, будет расстрелян или получит пожизненный срок. Вера из фильма «Маленькая Вера» заводит роман с молодым человеком без целей в жизни, чем сильно нервирует своего отца — человека старого порядка. Они не могут принять друг друга, из-за чего жених Веры бьет ее отца ножом, она сама совершает попытку суицида, а последовавший сердечный приступ отца, вероятно, становится смертельным. И вновь знакомый мотив: героиня противопоставляет себя старому обществу, выражая это в противостоянии отцу, совершает поступки за гранью принятой морали, и оказывается в трагическом разломе. И хотя героиня остается в живых, на нее невыносимо давит груз произошедшего. В «Интердевочке» возмездие не остается за кадром, а составляет основной сюжет второй части фильма. Главная героиня, Таня, и сама понимает

моральную неоднозначность своей двойной жизни, не пытается бравировать ей перед матерью, а скрывает свой нелегальный заработок. Но столь желанный отъезд за границу становится для нее не наградой, а пиковым этапом сюжетной цепи. Визуально провокативная кинокартина Тодоровского не борется с привычным дискурсом. Печальная судьба скорее Тани рифмуется с судьбой Сонечки Мармеладовой, выведенной в экранизации 1969 года. Герои-мужчины в этот период пытаются справиться с изменившимися реалиями жизни по-своему, порой куда более бескомпромиссно. Даже такие интеллигенты, как главный герой фильма «Лох — победитель воды» Аркадия Тигая, сталкиваясь с жестокой реальностью и тем, что помощи ждать неоткуда, решает самостоятельно отомстить за смерть друга от рук бандитов и собирает электрическое оружие мести. Л. Тульчинский отмечает, что для периода: «Характерно также и оправдание своевольного насилия: как власти («Андрей Рублев», «Хрусталеv, машину!»), «Иван Грозный»), так и личности («Лох-победитель воды», «Брат», фильмы про военное братство в Афганистане, Чечне) при кризисе или вакууме власти» [Тульчинский, 2014].

На смену героям эпохи «застоя», которые были напуганы завтрашним днём и отсутствием смысла жизни, пришли кардинально отличающиеся персонажи — яркие, смелые, готовые самостоятельно найти смысл жизни и построить своё будущее. Однако проактивность жизненной позиции герои наследуют не у своих предшественников их кино 40 – 50-х годов, а в изменившемся обществе. Их моральные ориентиры и методы достижения целей вызывают у зрителя узнавание, но не сочувствие. Зритель становится лишь свидетелем трагедии, которую из фильма в фильм можно смело примерить на общественно-политическую ситуацию в стране. Герои зачастую ведут себя аморально, нарушая табу, не испытывают пиетета к старшему поколению и без раздумий провоцируют конфликт, в котором желают победить любой ценой. Общим местом становится финальная безысходность, что ярко иллюстрируют финалы выделенных выше работ. Герой зачастую остается ни с чем, а его путь приводит к боли и несчастью не только его самого, но и окружающих. Таковым виделось будущее советского общества деятелям культуры конца 80-х, и небезосновательно. Можно трактовать такие сюжеты, как предвосхищение «лихих» девяностых.

Симптоматично, что фильмы со столь противоречивыми и даже неприятными героями становились сверхпопулярны. Ценности героев перестроечного кино изменились в ответ на изменение общественного порядка и настроения. На первый план вышла борьба старого и нового порядка. Эта проблема особенно беспокоила молодежь и людей среднего возраста, вследствие чего и рождался запрос общества на большое количество фильмов с данным сюжетом. «Перестройки» открыла путь на экраны дерзкому, вызывающему кино, до предела заостряющему проблему морали и ценности человеческого достоинства. Ни до, ни после этого исторического периода не было такого резкого всплеска картин, нарушающих существующие табу и всю систему запретов на экране. «Лихие девяностые», наступившие за коротким периодом «перестройки», подхватили и расширили поднятые им темы. Однако такого яркого изменения культуры в ответ на изменение общества в это десятилетие уже не произошло.

Заключение

Годы «перестройки» были по-настоящему уникальным временем. Кино каждой эпохи создавалось в ответ на запросы общества, меняясь вслед за царившими настроениями. Эпоха сталинского кино считается самой «стерильной» из-за жесткой цензуры и огромного количества картин, снимавшихся на заказ, герои которых были не ответом на запрос советских граждан, а идеалом, которому необходимо неуклонно следовать. Во времена «оттепели» этот идеальный

герой наполнился личными чертами и надеждами советского человека. Происходящие исторические события и социально-политические изменения этого периода заставляли людей верить, что вскоре будет построен коммунизм и СССР станет частью большой семьи народов. Всё это побуждало режиссёров мечтать и творить. На смену «оттепели» пришел «застой», самая длинная из рассматриваемых нами эпох. Реальный киногерой эпохи «застоя» постепенно все больше отделялся от коллектива, становился индивидуалистом, разочаровывался в своих надеждах, терял искренний запал и запутывался в жизни. Свообразным ответом стало появление фантастического героя, существующего в экранизациях фантастики, приключенческих романов, о котором мы, однако, не говорим в данной статье. Последняя, и центральная для нас, эпоха – «перестройка». Киногерой этого периода жил в то же самое время и место, что его зрители. На экране возникли два образа, старого и молодого поколения, представители которых были одновременно уникальными личностями и типичными представителями современного им общества. Герои этого периода скорее анти-идеалы.

Советское общество на протяжении долгих десятилетий было ограничено рядом табу и запретов. Мы не будем рассуждать о том, вред или пользу принесли эти запреты, но отметим тот факт, что при резком общественно-политическом изменении в стране, культура этой страны ответит также резко и ярко. При смене эпох закономерно меняется и образ героя на экране, иногда ярко, иногда почти незаметно. Примеры тому и «личное» кино «оттепели», и «лихое» кино девяностых, и «свободное» кино о любви начала 00-х годов. Каждое время рождает свою культуру. И экран всегда, так или иначе, реагирует на изменения в обществе. Реакция перестроечного кинематографа по праву может считаться самой яркой. Отчасти из-за бума принципиально нового кино, зачастую не ищущего свой стиль, а честно фиксирующего то, что происходило в тот момент. Отчасти из-за того, что фильмы такого короткого периода фиксировали не просто перерождение, а финал предыдущих эпох.

Библиография

1. Журкова Д. А. Смена веж: отечественное кино середины 1980-х-1990-х / Министерство культуры РФ, Государственный институт искусствознания. — Москва: Канон-плюс, 2022.
2. Безенкова М. В. Сущностные особенности отражения времени в перестроечном кино // Вестник ВГИК. — 2012. — № 11. — С. 44–54.
3. Жабский М. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969-2005 гг.). — М.: Канон+, 2009.
4. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. — Репр. — Санкт-Петербург: Красный матрос, 2021.
5. Головской В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. — М.: Материк, 2004.
6. Макаркин Н. М. С. Горбачев и перестройка. Попытка объективного анализа. — М.: Либроком, 2014.
7. Садовский Я. Обнаженное тело и его функция в конструировании образов социальной реальности в перестроечном кинематографе // Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований. — 2016. — № 6. — С. 91–99.
8. Лунгин П., Трусевич Е., Клемешев П. «Когда рожок оттаял, полились звуки музыки...»: Павел Лунгин о создании фильма «Такси-блюз» // Наука телевидения. — 2021. — № 17.3.
9. Тульчинский Г. Кинонарратив насилия в формировании гражданской идентичности // Наука телевидения. — 2014. — № 11.
10. Стенограмма V съезда кинематографистов СССР «Об идейно-творческих задачах советского киноискусства в свете решений XXV съезда КПСС». — 1986.
11. Зоркая Н. История отечественного кино: XX век. — 1-е изд. — М.: Лабиринт, 2014.
12. Бельский И. История кино: 2-е изд. — М.: Альпина Паблишер, 2019.
13. Толстых В. Россия эпохи перемен. — Москва: РОССПЭН, 2012.
14. Горбачев М. Наши общие проблемы вместе и решать. — М.: Политиздат, 1990.
15. Чухрай Г. Про советское кино: к 100-летию со дня рождения. — Москва: Родина, 2021.
16. Амиранова Е., Поюровский Б. Олег Янковский глазами друзей. — Москва: Время, 2013.
17. Маковейчук И. Перестройка и гласность: роль средств массовой информатики и пропаганды в перестройке

- жизни совестного общества. — Киев: О-во «Знание» УССР, 1988.
18. Ключева Л. «Я - фильм» или «фильм - погружение» как особый тип постмодернистского путешествия. Стратегия языка // Вестник ВГИК. — 2010. — № 3-4.
19. Ромм М. Беседы о кино и кинорежиссуре. — Москва: Академический Проект: Культура, 2016.
20. Хренов Н. Публика в истории культуры: феномен публики в ракурсе психологии масс. — Москва: Аграф, 2007.

Transformation of the "Hero of the Time" Image in Soviet Cinema of the Second Half of the 20th Century

Maksim A. Kozintsev

PhD in Art History,
Department of Art History,
Humanities Institute of Film and Television,
125040, 32A, Khoroshevsoye ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: mail@gitr.ru

Abstract

The object of this study is the formation and transformation of the "hero of the time" image in domestic films. The period from the early 1960s to the end of perestroika, i.e., the early 1990s, is examined. The author provides a brief analysis of outstanding films from each decade and identifies the key characteristics of the hero based on changes in dramaturgy and genres. To better understand the reasons for the "degradation" of the hero of the time on the Soviet screen, an analysis of the social and political situation in the world, as well as public sentiment, is conducted. By comparing facts and historical events, the line of change in the hero and his irreversible transformation into an antihero becomes more visible and tangible. The research was conducted using methods of observation, comparison, description, as well as a group of general logical methods. The analysis allows us to conclude that the years of perestroika were a unique time for Soviet cinema. The cinema of each era was created in response to the demands of society, changing along with the prevailing sentiments. The era of Stalinist cinema is considered the most "sterile" due to strict censorship and a large number of films made to order, whose heroes were not a response to the demands of Soviet citizens but an ideal to be followed. During the "Thaw" period, this ideal hero was filled with the personal traits and hopes of the Soviet person. Historical events and socio-political changes of this period made people believe in the imminent construction of communism, which inspired directors to create. The era of "stagnation" was the longest of the periods under consideration. The real film hero of this time gradually separated from the collective, became an individualist, disillusioned with his hopes, and confused in life. In response to this, a fantastic hero emerged, existing in adaptations of science fiction and adventure novels. The central focus of the study is the era of perestroika, when the image of the hero of the time underwent significant changes, reflecting profound transformations in society.

For citation

Kozintsev M.A. (2024) Transformatsiya obraza «geroya vremeni» v sovetskom kinematografe vtoroy poloviny XX veka [Transformation of the "Hero of the Time" Image in Soviet Cinema of the Second Half of the 20th Century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 184-193.

Keywords

Perestroika, cinema of the 80s, escapism, social drama, generational conflict, USSR, screen hero, society of the 80s, degradation of the hero of time, changing society.

References

1. Zhurkova D.A. (2022) Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980-kh–1990-kh [The turning point: domestic cinema of the mid-1980s to 1990s]. Ministerstvo kultury RF, Gosudarstvennyy institut iskusstvovedeniya [Ministry of Culture of the Russian Federation, State Institute of Art Studies]. Moscow: Canon-plus.
2. Bezenkova M.V. (2012) Sushchnostnye osobennosti otrazheniya vremeni v perestroechnom kino [Essential features of time reflection in perestroika cinema]. Vestnik VGIK [Bulletin of VGIK], 11, pp. 44–54.
3. Zhabskiy M. (2009) Sotsikulturnaya drama kinematografa. Analiticheskaya letopis' (1969-2005 gg.) [Sociocultural drama of cinema. Analytical chronicle (1969-2005)]. Moscow: Canon+.
4. Tarkovskiy A. (2021) Lektsii po kinorezhissure [Lectures on film directing]. Repr. Saint Petersburg: Krasnyy matros.
5. Golovskoy V. (2004) Kinematograf 70-kh. Mezhdru otpepelyu i glasnost'yu [Cinema of the 70s. Between thaw and openness]. Moscow: Materik.
6. Makarkin N.M. (2014) Gorbachev i perestroika. Popytka ob'ektivnogo analiza [Gorbachev and perestroika. An attempt at objective analysis]. Moscow: Librokou.
7. Sadovskiy Ya. (2016) Obnazhennoe telo i ego funktsiya v konstruirovaniy obrazov sotsial'noy real'nosti v perestroechnom kinematografe [The naked body and its function in constructing images of social reality in perestroika cinema]. Labirint: zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy [Labyrinth: Journal of Social and Humanitarian Studies], 6, pp. 91–99.
8. Lun gin P., Trusevich E., Klemyshev P. (2021) "Kogda rozhok ottaya, polilis' zvuki muzyki...": Pavel Lun gin o sozdaniy fil'ma "Taksi-blyuz" ["When the horn thawed, the sounds of music flowed...": Pavel Lun gin on creating the film "Taxi Blues"]. Nauka televideniya [Science of Television], 17.3.
9. Tul'chinskiy G. (2014) Kinonarrativ nasiliya v formirovaniy grazhdanskoj identichnosti [The cinematic narrative of violence in the formation of civil identity]. Nauka televideniya [Science of Television], 11.
10. Stenogramma V s'yedza kinematografistov SSSR "Ob ideyno-tvorcheskikh zadachakh sovetskogo kinoiskusstva v svete resheniy XXV s'yedza KPSS" [Transcript of the V Congress of Cinematographers of the USSR "On the ideological and creative tasks of Soviet cinema in light of the decisions of the XXV Congress of the CPSU"]. (1986).
11. Zorkaya N. (2014) Istoriya otechestvennogo kino: XX vek [History of domestic cinema: The 20th century]. 1-e izd. Moscow: Labirint.
12. Belen'kiy I. (2019) Istoriya kino: 2-e izd. [History of cinema: 2nd ed.]. Moscow: Alpina Publisher.
13. Tolstykh V. (2012) Rossiya epokhi peremen [Russia in the era of change]. Moscow: ROSSPEN.
14. Gorbachev M. (1990) Nashi obshchie problemy vmeste i reshat' [Our common problems to solve together]. Moscow: Politizdat.
15. Chukhrai G. (2021) Pro sovetskoe kino: k 100-letiyu so dnya rozhdeniya [About Soviet cinema: to the centenary of its birth]. Moscow: Rodina.
16. Amirkhanova E., Poyurovskiy B. (2013) Oleg Yankovskiy glazami druzey [Oleg Yankovskiy through the eyes of friends]. Moscow: Vremya.
17. Makoveychuk I. (1988) Perestroika i glasnost': rol' sredstv massovoy informatsii i propagandy v perestroike zhizni sovetskogo obshchestva [Perestroika and openness: the role of mass media and propaganda in the restructuring of Soviet society]. Kyiv: O-vo "Znanie" URSR.
18. Klyueva L. (2010) "Ya - film" ili "film - pogruzhenie" kak osobyby tip postmodernistskogo puteshestviya. Strategiya yazyka ["I - film" or "film - immersion" as a special type of postmodern journey. Language strategy]. Vestnik VGIK [Bulletin of VGIK], 3-4.
19. Romm M. (2016) Besedy o kino i kinorezhissure [Conversations about cinema and film directing]. Moscow: Akademicheskij Proyekt: Kul'tura.
20. Khrenov N. (2007) Publika v istorii kul'tury: fenomen publiki v rakurse psikhologii mass [The audience in the history of culture: the phenomenon of the audience in the context of mass psychology]. Moscow: Agraf.

УДК 304.5

Конкордат мистиков Советской России

Избаков Юрий Сергеевич

Соискатель,
Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия им. Д.С. Лихачёва,
119072, Российская Федерация, Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22/3;
e-mail: strax5@listl.ru

Аннотация

Конкордат между ленинградскими парамасонами и московскими розенкрейцерами в 1925 г. – уникальная форма сотрудничества оккультных организаций в Советской России. Это новый уровень самоорганизации сообщества оккультистов. Следы заключения конкордата обнаруживаются в уголовных делах, которые вело ОГПУ, а затем НКВД в отношении лидеров оккультных организаций. Ввиду разгрома ленинградского оккультного подполья сыграл важную роль в другом уголовном деле – «деле Мракобесов» (1940-1941), позволив лидерам оккультистов избежать смертной казни за шпионаж. В заключении показано, что заключение конкордата между советскими мистиками все-таки имело место, но ввиду прекращения деятельности ленинградской ложи «Астрея» вследствие осуждения и высылки ее активных членов конкордат не оказал заметного влияния на культуру оккультных обществ Советской России. Признание заключения конкордата между оккультистами Ленинграда и Москвы соответствовало интересам подследственных, но независимые упоминания о нем и подтверждение своих показаний на суде говорят о реальности его заключения. Однако конкордат сыграл ключевую роль при оправдании бывших лидеров оккультных обществ в шпионаже – преступлении, караемом смертной казнью. Будучи глубоко погруженными в тематику масонства, его символики и ритуалов, фигуранты дела смогли наладить скрытый канал согласования позиций в сложных условиях уголовного преследования.

Для цитирования в научных исследованиях

Избаков Ю.С. Конкордат мистиков Советской России // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 194-202.

Ключевые слова

Эзотерические общества, тайные организации, ОГПУ, Астромов-Кириченко, Белюстин, парамасоны, орден розенкрейцеров, очная ставка, дилемма бандита.

Введение

Для исследователя процессов возникновения тайных обществ случай с заключением конкордата между мистиками в Советской России представляет особый интерес.

Конкордат между оккультными организациями разной направленности – это новый уровень их самоорганизации. Это означает сглаживание острых идеологических разногласий между разными оккультными течениями. Такое возможно, если организации сталкиваются с очевидной внешней угрозой, которая угрожает общим интересам. Примером служит поведение маргинальных сект в современной России, которые объединяются защищаясь от законодательных новелл в области миссионерской деятельности.

Через обстоятельства заключения конкордата возможно понять, насколько его участники были вовлечены в деятельность своих обществ, что представляла собой культура тайных организаций в тот период.

Преследования мистиков в Советской России

Советская власть уже к 1924 г. обратила внимание на деятельность оккультных обществ. Социальный состав (в основном из представителей бывших привилегированных сословий, «бывших людей»), отсутствие регистрации в органах власти (нелегальный статус), методы проведения собраний (завеса таинственности, скрытность), наличие в рядах анархистов, эсеров и других представителей партий, запрещенных советской властью, неизбежно делало такие организации объектом преследования со стороны органов государственной безопасности [Брачев, 1991].

По-началу их преследовали по 120-й статье УК РСФСР 1922 г. за совершение обманных действий с целью возбуждения суеверия в массах населения с последующей перекалфикацией на деятельность контрреволюционных организаций (статьи 57–70 УК РСФСР 1922 г.), а с принятием редакции УК РСФСР 1926 г. и последующими дополнениями 1927 г. членов оккультных обществ привлекали за контрреволюционную деятельность, антисоветскую пропаганду и шпионаж (статьи 58⁶, 58¹⁰, 58¹¹ УК РСФСР 1926 г.).

Советское государство воспринимало организации оккультистов как угрозу. Приведем фрагмент из заключения по «делу ленинградских масонов» 1926 года [Архив Управления ФСБ России по Ленинградской области, № 12517.] : «означенные лица, объединенные общим стимулом наживы на наивности, мистичности, религиозности граждан, представляют в то же время серьезную опасность в борьбе с Соввластью на идеологическом фронте, своими действиями внедряют суеверия в массах населения, разврат, разлагают соваппарат, вследствие необычайной конспиративности постоянно представляют опасность удара с тыла» [цитируется по Никитин, Эзотерическое, 2005, С. 185].

По этому делу были осуждены и высланы лидеры и активные участники ряда оккультных обществ Ленинграда: Б.В. Астромов-Кириченко (масонская ложа «Астрея»), Г.О. Мёбес и М.А. Нестерова (лидеры «Ордена мартинистов») и другие. Также за невыполнение обязанностей секретного сотрудника ОГПУ был осужден «мастер стула» московской масонской ложи «Гармония» (филиал ложи «Астрея») С.В. Полисадов [Серков, 1997].

Деятельность ленинградских масонов на этом пресеклась, московские же масоны ложи «Гармония», потеряв лидера, сумели самоорганизоваться и продолжили работу под руководством П.М. Кейзера-Ясмана [Центральный государственный архив города Москвы.

Ф.418. Оп.330. Д.2485. 1916 г.]. Эта ложа была фактически ликвидирована в рамках дела «Русского Национального Союза» генерала А.А.Брусилова [Центральный архив ФСБ России (далее – ЦА ФСБ РФ), Р-40164.]. П.М. Кейзер-Ясман и двое других активных члена ложи были расстреляны в 1930 году.

Московский «Орден розенкрейцеров-орионийцев» был разгромлен в 1933 г. [ЦА ФСБ РФ, Р-34587, Р-35656]. Лидер организации – авторитетный мистик В.В.Белюстин – был завербован и выполнял задания ОГПУ (после 1934 г. – НКВД) в отношении мистического подполья вплоть до ареста в 1940 г. [Никитин, Розенкрейцеры, 212–323].

Весной 1940 г. НКВД в рамках борьбы с басмачеством нацелилось на ученых-востоковедов из Академии Наук СССР. Это дело, получившее название дела «Мракобесов», представляет собой не единое производство, а ряд дел в отношении лидеров оккультных организаций: Белюстина [ЦА ФСБ РФ, Р-23618 (преж. 1177, 980568)], Астромова-Кириченко [ЦА ФСБ РФ, Н-15197], Полисадова [ЦА ФСБ РФ, Р-39775 1941 г. (преж. 1291, 903710, Н-15436)] и других, которые, по задумке НКВД, должны были показать существование мистического ордена исмаилитов «Азиатские Братья», действующего в интересах английской разведки в советской Средней Азии [Никитин, Эзотерическое, С. 291–503].

Мотивы заключения конкордата

Все фигуранты дела «Мракобесов» к 1940 г. уже имели судимости за контрреволюционную деятельность, опыт пребывания в лагерях и ссылки. Из материалов дела видно, что никто из них уже не испытывал иллюзий по поводу возможного сосуществования оккультных организаций и советской власти.

Астромов-Кириченко и Белюстин в числе прочего заявили о заключении в 1925 году конкордата (соглашения о сотрудничестве) между ленинградской ложей «Астрея» и московским «Орденом розенкрейцеров-орионийцев». Первое упоминание о конкордате в показаниях Астромова-Кириченко 23.08.1940 [ЦА ФСБ РФ, Н-15197, т.1, л. 180.], у Белюстина 29.11.1940 [ЦА ФСБ РФ, Р-23618, т.1, л.309–330].

Текст соглашения не сохранился. Подследственные одинаково показали, что оно было составлено в единственном экземпляре, который Белюстин увез в Москву, а в дальнейшем, опасаясь преследования со стороны ОГПУ сжег. Относительно условий конкордата, показания очень сильно различались.

Астромов-Кириченко утверждал, что целью конкордата был обмен материалами по тематике оккультизма. Из материалов уголовных дел видно, что оккультные общества испытывали дефицит печатных изданий. Основной массив оккультной литературы составляли дореволюционные издания. Также предметом конкордата было идейное руководство Белюстина московской ложей «Гармония», так как, судя по имеющейся в «деле ленинградских масонов» переписке, Астромов-Кириченко не был удовлетворен организаторскими способностями Полисадова. В «деле ленинградских масонов» сохранилась переписка Астромова-Кириченко с Полисадовым, из которой видно, что Астромов-Кириченко постоянно дает наставления как Полисадову следует вести себя с потенциальными членами, в советских органах, при проведении ритуалов. [Архив Управления ФСБ России по Ленинградской области, № 12517, л. 570–577об, 581–585об, 590–594об, 609–610об].

Белюстин же утверждал, что целью конкордата было объединение с целью борьбы с советской властью: «Я лично Астромову-Кириченко тогда ответил, что принципиально вполне

разделяю его точку зрения на создание конкордатов между отдельными орденами, так как это действительно способствует усилению связи между сочленами таких организаций, способствует усилению в антисоветской деятельности этих организаций. Как я, так и Астромов-Кириченко это рассматривали как расширение базиса антисоветской деятельности мистических организаций» (из протокола очной ставки 19.12.1940). [ЦА ФСБ РФ, Р-23618, т.1, л.340–374]/

Можно предположить наличие скрытых мотивов сотрудничества этих лиц. Астромов-Кириченко, обладая авантюрным характером, мечтал о легализации масонства в СССР под своим руководством. Его отношение к масонским символам и традициям, астрологии и каббале говорит о том, что он слишком вжился в придуманный им образ великого масонского лидера. Между тем, в свою ложу «Астрея» он смог привлечь всего около десяти человек. Большинство из которых считали его позером и пустышкой. Для соблюдения минимальных требований к числу участников лож, он был вынужден прибегнуть к созданию мифических персонажей – неких мастеров, которых остальным знать не следует. Документы от их имени он подписывал сам.

Стремление к признанию во всесоюзном масштабе, входило в противоречие с крайне немногочисленным составом собственной организации. Астромов-Кириченко был заинтересован в любом расширении своей деятельности.

Аналогичные трудности в то время испытывал Белюстин. Из показаний Полисадова видно, что Белюстин делал ему предложение перейти к нему в орден розенкрейцеров.

Судя по упомянутой выше переписке Астромова-Кириченко с Полисадовым, для них ОГПУ было элементом игры в тайные общества. Применение концепции Йохана Хейзинги культуры как игры [Хейзинга, 1938] открывает пути познания предпосылок возникновения тайных обществ в Советской России. Через элементы игры возможно отыскание условий существования тайных обществ в конкретный исторический период и обстоятельств способствовавших их появлению. Они обращались к властям с целью легализации своей деятельности, в качестве ответной услуги предлагаю полный контроль за деятельностью советских оккультистов. Стоит упомянуть, что Астромов-Кириченко, также был секретным сотрудником ОГПУ с мая 1925 года.

О существовании конкордата в своих показаниях не упоминает П.М. Кейзер-Ясман, хотя в его ситуации пойти на сотрудничество в этом вопросе было шансом на спасение. Возможно, Полисадов не успел поставить его в известность о существовании такого соглашения.

Опасная игра оккультистов с НКВД

Конкордат между советскими мистиками не оказал существенного влияния на культуру тайных обществ Москвы и Ленинграда. В рамках этого соглашения Полисадов всего лишь несколько раз встречался с Белюстиным в Москве. Однако из материалов дела «Мракобесов» можно предположить, что конкордат сыграл в их судьбе важную роль, позволив избежать смертной казни.

Наиболее тяжким обвинением в деле был шпионаж (статья 58⁶ УК РСФСР 1926 года), за который была предусмотрена смертная казнь. Белюстин, будучи активным секретным сотрудником ОГПУ и НКВД, хорошо разбирался в вопросах наказания за контрреволюционную деятельность. Астромов-Кириченко и Полисадов ценности как осведомители не представляли, но имели юридическое образование, а Астромов-Кириченко имел опыт работы в коллегии обвинителей, а затем в коллегии защитников в первые годы советской власти.

Подследственные (в первую очередь Астромов-Кириченко и Белюстин, как наиболее активные участники) попали в сложную ситуацию. Белюстин, арестованный в апреле 1940 года, под давлением следствия начал давать признательные показания, оговаривая себя и других в шпионаже в пользу английской разведки. Астромов-Кириченко был арестован июле 1940 года в Гудаутах и этапирован в Москву.

Если хотя бы один из них малодушно рассчитывая на снисхождение подтвердил признался в шпионаже в пользу английской разведки, с большой долей вероятности к смертной казни бы приговорили обоих, так как доказательства вины обоих были бы в наличии, а проявлять снисхождение к врагам советской власти не было оснований, хотя подсудимые могли бы надеяться.

Эта ситуация является практическим примером математической задачи из теории игр, которая называется «дилемма бандита» [Prisoner's Dilemma, www]. Суть ее сводится к тому, что действуя независимо каждый в собственном интересе, подследственные получают общий неоптимальный результат. Задача сформулирована американскими математиками Мериллом Фладом и Мелвином Дрешером в 1950 году, однако мы видим, что советские оккультисты столкнулись с ней раньше (рисунок 1).

		В.В.Белюстин	
		отказ	признание
Б.В. Астромов-Кириченко	отказ	1	2
	признание	3	4

смертная казнь за шпионаж
 10 лет ИТЛ за контрреволюционную деятельность и антисоветскую пропаганду

Рисунок 1 – Схема стратегий в игре оккультистов с НКВД

Единственный вариант, который бы устроил бы и Астромова-Кириченко, и Белюстина, – это скоординированный отказ от изобличающих показаний (область 1 на рисунке 1).

Будучи неглупыми и образованными людьми, подследственные смогли просчитать ситуацию и избрали стратегию ложного признания вины с последующим доведением его до абсурда, то есть сообщения следователям таких фактов о своей, якобы, преступной деятельности, которые возможно было опровергнуть объективными данными.

Но им требовалось согласовать свои позиции, чтобы быть уверенными, что другой тоже откажется от показаний в нужный момент. Белюстин и Астромов-Кириченко на очных ставках показали свои намерения посредством обмена непонятными для следователей отсылками, но вполне понятными друг другу.

Материалы дела показывают, что следственные действия в отношении них велись довольно интенсивно. Некоторые допросы шли по несколько дней. Однако у подследственных были довольно длительные периоды, когда они могли обдумать ситуацию.

Первый о конкордате упоминает Астромов-Кириченко в показаниях 23.08.1940. Он понимал, что сотрудник НКВД, получив такую информацию, будет использовать ее во время допроса Белюстина, демонстрируя осведомленность органов следствия, с целью получения от Белюстина признательных показаний.

Астромов-Кириченко по задаваемым ему вопросам понял, что НКВД еще не было известно о конкордате, а значит, это было обстоятельство, которое известно только ему, Полисаодову и Белюстину. А значит послание, которое было передано через не подозревавшего сотрудника НКВД можно трактовать как предложение обсудить обстоятельства, которые известны только ему и Белюстину.

Тема конкордата стала стержнем, несущей частой, на которой построилось их общение. В протоколе очной ставки проводившейся с 19 по 21.12.1940 обнаруживаются следы скрытого общения [ЦА ФСБ РФ, Р-23618, т.1, л. 340–374.]. Всю интеллектуальную игру расшифровать вряд ли возможно, но ее ключевые моменты понятны.

Белюстин дает показания об антисоветской направленности конкордата, приведенные выше в настоящей статье, добавляя: «Напоминаю Астромову-Кириченко, что при подписании конкордата мы друг с другом обменялись перстнями» [цитируется по Никитин, Эзотерическое, С. 362]. Это излишние слова по отношению к контексту проведения конкретного следственного действия. Очень вероятно, что имеет место отсылка к невероятному событию, которую оппонент должен был воспринять как сигнал. Масон 33 степени, коим считал себя Астромов-Кириченко, вряд ли бы отдал свой перстень розенкрейцеру.

При этом существенно, что Белюстин искажает время заключения конкордата, настаивая на том, что он был заключен в январе 1926 г. Это очевидная ложь, так как из «дела ленинградских масонов» известно, что Астромов-Кириченко, осознав, что советская власть не пойдет на легализацию масонства, в декабре 1925 г. закрыл все свои масонские ложи, включая великую (главную) ложу «Астрея», о чем представил в ленинградское ОГПУ соответствующий протокол.

Замаскированное послание Белюстина можно трактовать следующим образом: «Я *оговариваю тебя*. Ложь», – сообщение заведомо ложного факта с добавлением указания на несуществующее событие.

Очная ставка прерывается. На другой день, 20.12.1940 Белюстин продолжает тему антисоветской направленности конкордата, добавляя: «Хочу Астромову-Кириченко напомнить, что в связи с обсуждением о налаживании заграничных связей я ему указал Брюхатова Дмитрия Андреевича, который имел большие мистические связи с заграницей, так и по линии английской разведки, то Астромов мне ответил, что от Брюхатова знает и с ним встречался, и ему известно, что Брюхатов состоит членом масонского «треугольника», который являлся руководителем масонской ложи» [цитируется по Никитин, Эзотерическое, С. 363]. Такое неуместное упоминание треугольной ложи как временного объединения масонов, Белюстин чуть позже дополняет заявлением: «Вновь вынужден заявить, что Астромов-Кириченко лжет. Вынужден напомнить ему, что в процессе вербовки меня для шпионажа было сообщено мне о высокой степени посвящения по масонской линии Ломбарта, имевшего 18-ю степень Шотландского ритуала, тем самым приобщавшего его к розенкрейцерам» [цитируется по Никитин, Эзотерическое, С. 364]. 18-я степень (градус) по Древнему и принятому шотландский уставу действительно называется «рыцарь розы и креста», однако применительно к московскому «Ордену розенкрейцеров-орионийцев» Белюстина это не совсем некорректное сравнение. Астромов-Кириченко как знаток масонской символики не мог этого не заметить. В показаниях

Белюстина имеются и другие осторожные отсылки к масонской символике. Вероятно, он опасался, что следователи НКВД могли обладать некоторыми знаниями в этой области.

В этих заявлениях Белюстина очевидно стремление привлечь внимание Астромова-Кириченко и передать сообщение, которое можно выразить следующими словами: «Я *оговариваю себя и тебя. Ложь. Ложь*».

Такими образом Белюстин, выступая основным источником признательных показаний в этом деле, дал понять главному соучастнику, что он откажется по этих показаний на суде. В терминах теории игр это означает отказ от стратегий, обозначенных областями 2 и 4 на рисунке 1.

В материалах дела обращает на себя внимание протокол тройной очной ставки между Белюстиным, Астромовым-Кириченко и Полисадовым [ЦА ФСБ РФ, Р-23618, т.1, л. 399–419.], на которой подследственные не смогли дать согласованные показания относительно времени заключения конкордата.

В судебных заседаниях Астрома-Кириченко и Белюстин от признательных показаний в шпионаже отказались. Военная коллегия Верховного Суда СССР оправдала их в части обвинения в шпионаже [ЦА ФСБ РФ, Р-23618, т.1, л. 444–445, ЦА ФСБ РФ, Н-15197, т.1, л. 342]. Показания о заключении конкордата подследственные подтвердили.

Заключение

Вероятно, заключение конкордата между советскими мистиками все-таки имело место, но ввиду прекращения деятельности ленинградской ложи «Астрея» вследствие осуждения и высылки ее активных членов конкордат не оказал заметного влияния на культуру оккультных обществ Советской России.

Признание заключения конкордата между оккультистами Ленинграда и Москвы соответствовало интересам подследственных, но независимые упоминания о нем и подтверждение своих показаний на суде говорят о реальности его заключения.

Однако конкордат сыграл ключевую роль при оправдании бывших лидеров оккультных обществ в шпионаже – преступлении, караемом смертной казнью. Будучи глубоко погруженными в тематику масонства, его символики и ритуалов, фигуранты дела смогли наладить скрытый канал согласования позиций в сложных условиях уголовного преследования.

Библиография

1. Брачев, В.С. Ленинградские масоны и ОГПУ (протоколы допросов, вещественные доказательства) // Русское прошлое. Историко-документальный альманах, кн. 1. Ленинград, 1991, С. 252–279.
2. Никитин, А.Л. Розенкрейцеры в советской России. Документы 1922–1937 гг. Москва: Минувшее, 2004, 464 стр.
3. Никитин, А.Л. Эзотерическое масонство в советской России. Документы 1923–1941 гг. Москва: Минувшее, 2005, 536 с.
4. РСФСР. Законы. Уголовный кодекс Российской Социалистической Федеративной Советской Республики : Приказ Революционного Военного Совета Республики 1922 г. № 1551. Москва: Издание Военной коллегии Верховного трибунала ВЦИК, 1922, 15, 26 с.
5. РСФСР. Законы. Уголовный кодекс РСФСР редакции 1926 года, с изменениями и дополнениями до 1 июля 1927 года (Постановления ВЦИК СНК РСФСР от от 6 июня 1927 года). Москва: Юридич. изд-во Н.К.Ю. Р.С.Ф.С.Р., 1927 (тип. «Рабочей газеты»), 136 с.
6. Серков, А.И. История русского масонства. 1845–1945. Санкт-Петербург: Изд-во им. Н.И. Новикова, 1997, 477 с.
7. Хейзинга, Й. Человек играющий = Homo ludens. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры / сост., предисл. и пер. Д.В. Сильвестрова; коммент., указ. Д.Э. Харитоновича. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011, 409 с.

8. Prisoner's Dilemma [Электронный ресурс] // Stanford Encyclopedia of Philosophy: сайт. – URL: <https://plato.stanford.edu/entries/prisoner-dilemma/> (дата обращения: 10.01.2025)

Concordat between mystics in soviet Russia

Yurii S. Izbakov

Applicant,
Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachev,
119072, 18-20-22/3 Bersenevskaya Embankment, Moscow, Russian Federation;
e-mail: strax5@listl.ru

Abstract

The Concordat between the Leningrad Paramasons and the Moscow Rosicrucians in 1925 is a unique form of cooperation between occult organizations in Soviet Russia. This is a new level of self-organization of the occult community. Traces of the concordat's conclusion are found in criminal cases conducted by the OGPU and then the NKVD against leaders of occult organizations. Due to the defeat of the Leningrad occult underground, he played an important role in another criminal case, the Obscurantism case (1940-1941), allowing the leaders of the occultists to avoid the death penalty for espionage. The conclusion shows that the conclusion of a concordat between Soviet mystics did take place, but due to the termination of the activities of the Leningrad lodge "Astraea" due to the condemnation and expulsion of its active members, the concordat did not have a noticeable impact on the culture of occult societies in Soviet Russia. The recognition of the conclusion of the concordat between the occultists of Leningrad and Moscow corresponded to the interests of the defendants, but independent mentions of him and confirmation of his testimony at the trial speak about the reality of his imprisonment. However, the Concordat played a key role in the acquittal of former leaders of occult societies for espionage, a crime punishable by death. Being deeply immersed in the subject of Freemasonry, its symbols and rituals, the defendants in the case were able to establish a hidden channel for coordinating positions in difficult conditions of criminal prosecution.

For citation

Izbakov Yu.S. (2024) Konkordat mistikov Sovetskoi Rossii [Concordat between mystics in soviet Russia]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 194-202.

Keywords

Esoteric societies, secret organizations, OGPU, Astromov-Kirichenko, Belyustin, paramasons, rosicrucians, Prisoner's Dilemma.

References

1. Brachev V.S. (1991) Leningrad Masons and the OGPU (interrogation protocols, material evidence) [Leningradskie masonry i OGPU (protokoly doprosov, veshchestvennye dokazatel'stva)]. In: *Russkoe proshloe. Istoriko-dokumental'nyi al'manakh* [Russian Past. Historical and Documentary Almanac] vol.1. Leningrad, pp. 252–279.
2. Nikitin, A.L. Rosicrucians in Soviet Russia. Documents 1922–1937 [Rozenkreitsery v sovetskoi Rossii. Dokumenty 1922–1937 gg.]. Moscow: Minuvshe, 2004, 464 p..

3. Nikitin, A.L. Esoteric Freemasonry in Soviet Russia. Documents 1923–1941 [Ezotericheskoe masonstvo v sovetskoi Rossii. Dokumenty 1923–1941 gg.]. Moscow: Minuvshee, 2005, 536 p.
4. RSFSR Laws Criminal Code of the Russian Socialist Federative Soviet Republic: Order of the Revolutionary Military Council of the Republic, 1922, No. 1551 [Ugolovnyi kodeks Rossiiskoi Sotsialisticheskoi Federativnoi Sovetskoi Respubliki : Prikaz Revolyutsionnogo Voennogo Soveta Respubliki 1922 g. № 1551]. Moscow: Publication of the Military Collegium of the Supreme Tribunal of the All-Russian Central Executive Committee, 1922, 26 p.
5. RSFSR Laws Criminal Code of the RSFSR, 1926 edition: With amendments and additions up to July 1, 1927 (Resolutions of the All-Russian Central Executive Committee of the Council of People's Commissars of the RSFSR of June 6, 1927) [Ugolovnyi kodeks RSFSR redaktsii 1926 goda : S izmeneniyami i dopolneniyami ot 1 iyulya 1927 goda (Postanovleniya VTsIK SNK RSFSR ot ot 6 iyunya 1927 goda)] – Moscow: Legal Publishing House of the P.C.J. RSFSR, 1927, 136 p.
6. Serkov, A.I. History of Russian Freemasonry. 1845–1945 [Istoriya russkogo masonstva. 1845–1945]. St. Petersburg: Publishing house named after N.I. Novikova, 1997, 477 p.
7. Huizinga, Johan (1938). Homo Ludens: Proeve Ener Bepaling Van Het Spelelement Der Cultuur. Groningen, Wolters-Noordhoff cop. 1985. Original Dutch edition. 209 p.
8. Stanford Encyclopedia of Philosophy: Prisoner's Dilemma. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/prisoner-dilemma/> (access date: 01/10/2025).

УДК 008**Образ уральского купца второй половины XIX века в русском
изобразительном искусстве****Чуланкина Алёна Дмитриевна**

Аспирант,
Гуманитарный университет,
620144, Российская Федерация, Екатеринбург, ул. Железнодорожников, 3;
e-mail: adchulankina@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена исследованию визуальной репрезентации образа уральского купца второй половины XIX века в русском изобразительном искусстве. Автор анализирует портретную живопись того периода, рассматривая работы таких выдающихся художников, как И.Н. Крамской, В.П. Худояров, И.Е. Репин, В. Серов и В.Г. Перов. В исследовании применяются аксиологический и семиотический подходы, что позволяет раскрыть культурный код эпохи через призму купеческих портретов. Особое внимание уделяется сравнению портретов уральских купцов с изображениями их коллег из центральных регионов России, что помогает выявить как общие тенденции, так и уникальные региональные особенности в репрезентации этого сословия. Автор также проводит параллели между визуальными образами и литературными описаниями купечества, а также историческими документами, что обеспечивает комплексный подход к изучению темы. В статье подчеркивается, что портреты уральских купцов не только отражали их социальный статус и материальное благополучие, но и передавали особенности их характера, мировоззрения и роли в общественной жизни региона. Исследование вносит вклад в понимание культурного и исторического контекста эпохи, а также демонстрирует, как изобразительное искусство становится важным источником для изучения социальной истории России XIX века.

Для цитирования в научных исследованиях

Чуланкина А.Д. Образ уральского купца второй половины XIX века в русском изобразительном искусстве // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 203-213.

Ключевые слова

Уральское купечество, портретная живопись, русское изобразительное искусство, XIX век, визуальная репрезентация, культурный код, аксиология, семиотика.

Введение

Образ уральского купечества представляет собой уникальный культурный феномен, так как его можно рассмотреть через призму различных методологических подходов. С позиции феноменологического подхода, уральское купечество являет собой особое явление, сформированное под влиянием географических, экономических и религиозных факторов региона. В отличие от столичных предпринимателей, уральские купцы воплощали черты, присущие суровому краю: основательность, практичность и глубокую связь с местными традициями. Ценности мира купечества привлекательны своей многогранностью и самобытностью, они значимы потому, что отражают уникальный синтез промышленной культуры региона с традиционными устоями и прогрессивными веяниями. Аксиологический подход позволяет увидеть систему ценностей, где предприимчивость соседствует с меценатством, а деловая хватка – с приверженностью старообрядческим традициям. Закрепление образа купечества в произведениях разных видов искусства происходит через сложную систему художественных средств и приемов. В живописи это проявляется через детали интерьера, особенности костюма, характерные позы и выражения лиц. В литературе создается более многоплановый образ, раскрывающий внутренний мир купечества. Семиотический подход раскрывает систему знаков, через которую транслировался образ купца: от внешних атрибутов (окладистая борода, добротный сюртук, массивные украшения) до более глубоких символов социального статуса и культурной принадлежности. Герменевтический метод особенно важен при анализе художественных произведений, где образ купца раскрывается через интерпретацию текстов культуры. Писатели и художники, используя различные художественные средства, улавливали и передавали не только внешние черты, но и внутреннюю суть купеческого сословия. Благодаря герменевтическому подходу можно проследить, как через художественное осмысление формировался многослойный образ уральского купечества – от «темного царства» до просвещенного мецената. Акцентируем на каждом из подходов более подробное внимание.

Основное содержание

Исследования, касающиеся творчества таких мастеров, как Алексей Корзухин, Леонард Туржанский, Алексей Денисов-Уральский и Иван Слюсарев показывают, как формировался уникальный художественный язык, отражающий специфику уральского региона [Зайцев, 2002]. Эти работы предоставляют важный контекст для понимания того, как закреплялся образ уральских купцов в изобразительном искусстве уральского региона.

Второе направление исследований сфокусировано на социокультурном аспекте жизни уральского купечества. Работы в этой области раскрывают особенности быта, ценностей и мировоззрения купцов [Банникова, 2009]. Такие исследования помогают понять, как социальный статус и культурные особенности купечества влияли на их визуальную репрезентацию в искусстве.

Последнее и наиболее релевантное для данной темы направление представлено работами, непосредственно анализирующими портретную живопись уральских купцов. Исследования, посвященные творчеству Ивана Николаевича Крамского, Василия Худоярова, Ильи Репина, Валентина Серова и Василия Перова раскрывают художественные особенности и культурное значение купеческих портретов [Банникова, 2009], [Павловский, 1953], [Серебренников, 1959].

Эти работы предоставляют богатый материал для анализа визуальных образов уральских купцов в контексте развития русского изобразительного искусства.

Размышляя о художниках первой половины XIX века, можно увидеть временную и культурную дистанцию. Однако, погружаясь в их биографии и творчество, становится понятным, насколько важен был индивидуальный путь каждого из этих первопроходцев. Ведь они творили в эпоху становления уральской художественной школы, закладывая ее основы.

Такие мастера, как Алексей Корзухин, Леонард Туржанский, Алексей Денисов-Уральский и Иван Слюсарев совершили настоящий прорыв. Они не просто копировали столичные образцы, а искали собственный язык, отражающий уникальность уральского края. В своей работе Г.Б. Зайцев анализирует творчество уральских художников и выделяет "подлинную уральскую ноту" [Зайцев, 2002]. В творчестве Алексея Корзухина – глубокое проникновение в жизнь уральского края через реалистичное изображение повседневности местных жителей и природных ландшафтов. Леонард Туржанский, в свою очередь, сумел запечатлеть неповторимый характер уральской природы, используя самобытную цветовую гамму, присущую именно этому региону [Голынец, 1982]. Особое место в исследовании Г.Б. Зайцева занимает анализ работ Алексея Денисова-Уральского, чье творчество неразрывно связано с горнозаводской тематикой и изображением уральских самоцветов. Художник мастерски передавал характерные черты местного ландшафта, создавая узнаваемые образы родного края. Иван Слюсарев, согласно исследованию, внес значительный вклад в отображение городской среды Урала, уделяя особое внимание архитектурным особенностям и промышленному облику региона. В его работах отчетливо прослеживается индустриальный характер уральских городов того времени. Г.Б. Зайцев отмечал, что объединяющим элементом творчества этих художников стало их стремление к достоверному отображению уникального облика Урала, его природы, быта и промышленного развития [Зайцев, 2002].

Внешний облик купца был своего рода визитной карточкой, а также отражал его образ жизни и ценности: крепкое телосложение и обветренное лицо говорили о тесной связи с промышленным производством и суровой природой Урала; окладистая борода не только служила данью моде, но и символизировала приверженность старообрядческим традициям, глубоко укоренившимся в регионе. По одежде сразу можно было определить статус и достаток человека: летом носили добротные поддевки или сюртуки, обязательно с жилетом и галстуком; зимой – полушубки или шубы, покрытые сукном. Все это дополнялось характерными деталями вроде сапог со скрипом или пышной бороды. Одежда уральского купца была не просто функциональной, но и несла важную социальную нагрузку. Преобладание темных, сдержанных тонов в гардеробе объяснялось как практическими соображениями, так и влиянием старообрядческой культуры, избегавшей излишней яркости. Длиннополые сюртуки, добротные жилеты и меховые шапки не только защищали от сурового климата, но и служили визуальным маркером социального статуса. Банникова Е.В. отмечала, что уральское купечество отличалось особым типом предпринимательского поведения, связанным с промышленным характером региона. В облике уральского купца сочетались черты традиционного торговца и промышленника [Банникова, 2009].

Ценностные ориентиры уральского купечества во многом определялись старообрядческим мировоззрением. Честность в делах, трудолюбие и бережливость считались не просто добродетелями, но основой жизненного уклада. При этом многие купцы активно занимались благотворительностью, поддерживая местные храмы, школы и культурные учреждения, что отражало их глубокую связь с родным краем и осознание социальной ответственности.

При этом нельзя сказать, что купцы были лишь бездушными дельцами, гонящимися за наживой. Многие из них становились меценатами, жертвовали на благотворительность и культуру. Мазалова отметила, что стремление к прибыли часто толкало и на сомнительные с точки зрения закона сделки [Мазалова, 2015].

Во второй половине XIX века Урал переживал период бурного экономического роста, во многом благодаря деятельности местных предпринимателей. Особое внимание уделялось духовной жизни общества. По инициативе и на средства купечества возводились величественные храмы, которые до сих пор украшают уральские города. Немало усилий прилагалось и для поддержания существующих церквей – на пожертвования торговых людей проводились реставрационные работы, приобреталась церковная утварь. Не менее важным направлением благотворительности стало развитие образования. Купцы понимали значение грамотности для будущего процветания края и щедро вкладывались в строительство школ и училищ. О развитии образования среди купечества Банникова отмечала, что данное сословие открывали училища и поддерживали учебные заведения [Банникова, 2009]. К середине XIX века среди уральского купечества возросло понимание важности образования. Заботились предприниматели и о здоровье земляков. На их средства возводились больницы, закупалось современное медицинское оборудование.

Уральские писатели часто изображали купцов как колоритных персонажей. В их произведениях купцы представлены людьми предприимчивыми, энергичными, иногда жестокими в погоне за прибылью, но также способными на широкие жесты и благотворительность.

Д.Н. Мамин-Сибиряк, как и А.П. Чехов, обращается к образу купечества в период значительных социальных трансформаций, когда это сословие переживало существенные изменения, эволюционируя от «темного царства» к новому типу предпринимателей-меценатов. В его произведениях, особенно в романе «Приваловские миллионы», создается многогранный образ купечества, где автор избегает однозначных оценок и упрощенных характеристик. Особенность подхода Д.Н. Мамина-Сибиряка заключается в том, что он показывает уральское купечество через призму их быта, привычек, особенностей речи и материального окружения. Показательно описание дома Хионии Алексеевны с его «каменными массивными воротами» и «широким двором, усыпанным мелким желтым песочком», где каждая деталь интерьера («дорогая мягкая мебель, ковры, бронза, шелковые драпировки») становится знаком социального статуса и культурных претензий владельцев. Писатель уделяет особое внимание тому, как купечество стремится соответствовать «указаниям моды последних дней», что отражает процесс европеизации и модернизации этого сословия. При этом Д.Н. Мамин-Сибиряк показывает противоречивость этого процесса: за внешним лоском часто скрывается приверженность старым традициям и патриархальным ценностям. В отличие от многих современников, Д.Н. Мамин-Сибиряк создает более сложный и неоднозначный образ купечества, показывая разные типы – от безжалостных эксплуататоров до благородных меценатов. Это связано с глубоким пониманием специфики уральского региона, где купечество играло особую роль в развитии промышленности и культуры. Важно отметить, что в произведениях Д.Н. Мамина-Сибиряка купечество показано в тесной связи с промышленным развитием Урала, что отличает его подход от чеховского, более сфокусированного на общероссийских тенденциях. Писатель скрупулезно описывает не только быт, но и деловую сторону жизни купцов, их роль в развитии региона, что создает уникальный социально-исторический портрет уральского предпринимательства конца XIX века. Таким образом,

обращение Д.Н. Мамина-Сибиряка к теме купечества отражает его стремление запечатлеть важный этап в развитии российского общества через призму регионального опыта, показать сложность и неоднозначность процессов модернизации на примере конкретного сословия в конкретном регионе.

П.П. Бажов в своих сказах тоже нередко упоминал купцов, хотя они не были главными героями. Он показывал их взаимодействие с простым народом, часто в контексте покупки драгоценных камней у мастеров. В сказах П.П. Бажова «Малахитовая шкатулка» купцы представлены как антагонисты по отношению к мастеровым людям. Писатель создает образ купечества через призму народного восприятия: они показаны как хитрые, жадные до наживы люди, часто обманывающие простых рабочих. В сказе «Хрупкая веточка» купец пытается обмануть мастера Митюху, занижая стоимость его работы. В «Каменном цветке» купец предстает как персонаж, не способный оценить истинную художественную ценность изделий, руководствуясь лишь коммерческой выгодой.

При переходе от вербального к визуальному образу купца происходит интересная трансформация. В живописи, в отличие от литературного образа, акцент делается на внешних атрибутах купеческого сословия – добротной одежде, степенности, символах достатка. Если в сказах Бажова купец – это прежде всего носитель определенных моральных качеств (чаще отрицательных), то в живописи образ становится более нейтральным, документальным.

Портретная живопись уральских купцов второй половины XIX века представляет собой уникальный пласт культурного наследия региона. Казаринова писала, что художники того времени, такие как И.Н. Крамской, В.П. Худояров, И.Е. Репин, В. Серов, В.Г. Перов не просто запечатлевали внешний облик своих заказчиков, но и создавали многогранные образы, отражающие дух эпохи и характер уральского предпринимательства [Казаринова, 1987].

И.Н. Крамской подходил к изображению купцов с позиции глубокого психологического анализа, стремясь раскрыть в своих моделях интеллектуальное начало и внутреннюю культуру. В его портретах купцы предстают людьми думающими, склонными к самоанализу, что особенно заметно в тонкой проработке взглядов и выражений лиц портретируемых. И. Репин привносил в купеческие портреты социальную остроту и драматизм. Художник часто подчеркивал противоречивость натуры своих моделей, показывая одновременно их деловую хватку и внутренние сомнения, материальный достаток и духовные искания. В. Серов акцентировал внимание на европеизированности нового поколения купцов-меценатов. В его работах они предстают утонченными ценителями искусства, чей облик далек от традиционных представлений о купеческом сословии. В. Перов создавал портреты, в которых купцы представляли во всей полноте своего социального статуса. Павловский, который изучал творчество Денисова-Уральского, подчеркивал, что тот мастерски передавал характерные черты этого сословия - деловую хватку, житейскую мудрость, патриархальность, что особенно ярко проявлялось в выразительных взглядах и позах портретируемых [Павловский, 1953]. В.П. Худояров, известный своим мастерством в различных жанрах, в купеческих портретах умело сочетал реалистичность с элементами художественного обобщения. Его работы не только отражали индивидуальность портретируемых, но и создавали собирательный образ уральского купечества. Н.Н. Серебрянников отмечал, что в изобразительном искусстве Урала купечество представлено как особая социальная группа, тесно связанная с промышленным развитием края [Серебрянников, 1959]. Таким образом, портреты уральских купцов отражают их роль в развитии региона.

Эти портреты выполняли множество функций: от документирования облика влиятельных

людей своего времени до утверждения социального статуса заказчиков. Они становились семейными реликвиями, передававшимися из поколения в поколение, и одновременно служили своеобразной рекламой деловой репутации. Первоначально формировался вербальный образ через деловые документы и мемуары. Живописные портреты появились позже, дополняя и конкретизируя этот образ.

В работах художников отразились не только внешние атрибуты купеческого сословия – дорогие костюмы, массивные украшения, уверенные позы, но и внутренний мир этих людей. Через портреты мы можем увидеть, как менялось самосознание уральского купечества, как оно воспринимало себя в контексте российского общества того времени. Создание таких портретов было также формой меценатства. Казаринова в след за другими исследователями отмечала, что купцы, заказывая свои изображения, поддерживали местных художников, способствуя развитию культурной жизни Урала [Казаринова, 1987].

Анализ портретов уральских и центральных купцов второй половины XIX века через призму аксиологического и семиотического подходов раскрывает глубинные пласты культурного кода эпохи. Работы таких мастеров, как И.Н. Крамской, В.П. Худояров, И.Е. Репин, В. Серов, В.Г. Перов не просто запечатлевают внешность портретируемых, но и транслируют систему ценностей того времени.

В истории уральской портретной живописи особое место занимает работа тагильского художника В.П. Худоярова, запечатлевшего образ купца Степана Петровича Елисеева 1877 г. Этот портрет является ярким примером провинциального искусства второй половины XIX века и отражает характерные черты купеческого сословия того времени. В.П. Худояров виртуозно передал не только внешний облик представителя торгового сословия, но и сумел раскрыть его внутренний мир. В выражении лица купца Елисеева читается уверенность человека, достигшего прочного положения в обществе. Художник тщательно прописал детали костюма и аксессуары, подчеркивающие состоятельность портретируемого – добротный сюртук темного цвета, накрахмаленную сорочку, массивную цепочку карманных часов.

Портреты центральных фигур купечества, созданные И.Е. Репиным, В. Серовым и В.Г. Перовым, демонстрируют эволюцию общественного восприятия предпринимателей. И.Е. Репин, создавая портрет П.М. Третьякова в 1883 году, сумел показать не просто успешного коммерсанта, но человека, чья жизнь неразрывно связана с искусством. Картина раскрывает внутренний мир мецената, его глубокое понимание культуры и стремление к ее развитию. В портрете купца Калашникова (1868) И.Е. Репин создал психологически насыщенный образ. Художник мастерски передал внутреннюю силу и достоинство своего героя, подчеркнув в нем черты делового человека новой формации. Выразительный взгляд и уверенная поза выдают в Калашникове человека решительного и предприимчивого.

Особенно показателен в этом отношении портрет Саввы Мамонтова кисти В. Серова. Здесь аксиологический подход выявляет утверждение ценности искусства в купеческой среде. Валентин Серов в своем знаменитом портрете Саввы Мамонтова 1891 года создает новаторский образ российского предпринимателя-мецената. Художник отходит от традиционной купеческой иконографии, представляя зрителю интеллектуала и покровителя искусств. В композиционном решении портрета Серов намеренно избегает привычных атрибутов купеческого сословия. Мамонтов изображен в непринужденной позе в своем рабочем кабинете, который наполнен предметами искусства. Его европейский костюм и манера держаться говорят о современном, прогрессивном человеке, вышедшем за рамки своего сословия. Художник мастерски передает характер своего героя через выразительный взгляд и позу, подчеркивающие внутреннюю силу

и независимость суждений. Интерьер кабинета становится не просто фоном, а значимым элементом композиции, раскрывающим культурные интересы портретируемого.

Данный портрет существенно отличается от традиции изображения уральского купечества, где доминировали индустриальные мотивы и подчеркнутая деловая составляющая. Если в портретах уральских купцов часто акцентировалась их связь с промышленностью региона и соблюдались традиционные каноны купеческого портрета, то Серов создает образ человека новой формации - предпринимателя-интеллектуала, чья деятельность выходит далеко за пределы торгово-промышленной сферы. Через этот портрет Серов формирует новое представление о российском предпринимательстве конца XIX века, где главным становится не сословная принадлежность, а личностные качества и культурные устремления портретируемого. Семиотический анализ указывает на знаки, связывающие Мамонтова с миром театра и живописи, что соответствует воспоминаниям Станиславского и Немировича-Данченко.

В образах Третьякова, Мамонтова в таких работах как «Портрет П.М. Третьякова» (1876) И.Н. Крамского, «Портрет С.И. Мамонтова» В.А. Серова (1891) прослеживается семиотика культурного просветительства. Эти работы отражают смену парадигмы: от купца как чистого дельца к купцу-меценату. Подобное подтверждение Янбухтина находит подтверждение в литературных источниках [Янбухтина, 1986].

Работа В. Серова «Портрет С.М. Морозова» (1891) демонстрирует новый тип предпринимателя – образованного, прогрессивного, с широким кругозором. Художник мастерски передал интеллект и утонченность своего героя, подчеркнув его высокое положение в обществе.

В.Г. Перов, хотя и не специализировался на портретах уральских купцов, создал яркий образ в «Портрете купца И.С. Камынина» (1872). Эта работа отражает традиционные ценности купеческого сословия – благочестие, житейскую мудрость и верность устоям. Перов сумел передать глубину характера своего героя, его связь с вековыми традициями русского купечества. В портрете Кузнецова (1873) В.Г. Перов раскрыл характер представителя торгового сословия через тщательно выписанные детали внешности и окружения. В облике купца читается основательность и житейская мудрость, свойственная успешным предпринимателям того времени. Художник особое внимание уделил глазам портретируемого, в которых отразился богатый жизненный опыт.

В портретном наследии И.Н. Крамского особое место занимает образ купца Павла Михайловича Третьякова, созданный художником в 1876 году. На холсте запечатлен человек, чье имя неразрывно связано с историей русского искусства. Крамской изобразил Третьякова в привычной для него обстановке – на фоне картинной галереи. Сдержанная поза, внимательный, чуть задумчивый взгляд, строгий черный сюртук создают образ серьезного, глубоко интеллигентного человека. В выражении лица читается внутренняя сосредоточенность и одухотворенность, свойственная истинному ценителю искусства. Другая значимая работа Крамского – портрет купца Василия Лукича Чельшева, написанный в 1878 году. Художник мастерски передал характер волевого, энергичного предпринимателя. В портрете чувствуется уверенность и достоинство человека, достигшего успеха собственным трудом. Особенно выразительны глаза Чельшева – живые, пронизательные, выдающие недюжинный ум и деловую хватку. Добротный костюм и характерная поза подчеркивают состоятельность и социальный статус портретируемого, при этом в образе нет ни капли купеческого самодовольства или показной роскоши.

Особый интерес представляет работа Алексея Корзухина, изобразившего купца Лагутяева с

сыном (1854). Это не просто портрет, а своеобразный рассказ о преемственности поколений в купеческой среде. Художник тонко передал отношения отца и сына, их внутреннюю связь и общность, символизирующую продолжение семейного дела.

Карл Штейбен в портрете Кокорева (1850) создал образ просвещенного предпринимателя, мецената и общественного деятеля. Художник подчеркнул интеллектуальное начало в своем герое, его принадлежность к новому типу российского купечества, активно участвующего в культурной жизни страны.

Портретная галерея купечества второй половины XIX века представляет собой уникальный текст культуры, в котором закодированы ценностные ориентиры эпохи и ее знаковая система. Эти произведения не только отражают индивидуальные черты портретируемых, но и служат визуальным воплощением общественных идеалов и ожиданий, что находит подтверждение в исторических документах и литературных произведениях того времени.

Таким образом, в портретной живописи второй половины XIX века предметный мир играл ключевую семиотическую роль, формируя многослойный образ купеческого сословия. Художники использовали определенный набор визуальных элементов, каждый из которых нес важную смысловую нагрузку. В первую очередь, это касалось костюма – добротные сюртуки темного цвета, накрахмаленные сорочки, жилеты демонстрировали не только материальный достаток, но и приверженность деловому стилю. При этом сочетание европейского костюма с традиционными элементами, такими как окладистая борода, символизировало своеобразный культурный синтез – соединение прогрессивных веяний со старообрядческими традициями.

Особое внимание художники уделяли аксессуарам. Массивные цепочки карманных часов, которые тщательно прописывались на портретах, становились символом не только богатства, но и делового успеха, пунктуальности – качеств, необходимых в предпринимательской деятельности. Эти детали особенно заметны в работах В.П. Худоярова, который виртуозно передавал материальность предметов, подчеркивающих состоятельность портретируемых.

Интерьерное окружение также играло важную роль в формировании образа. Дорогая мягкая мебель, ковры, бронзовые изделия, шелковые драпировки на окнах и дверях создавали атмосферу достатка и комфорта. Однако важно отметить, что в портретах уральских купцов эти элементы роскоши часто сочетались с предметами, указывающими на связь с промышленным характером региона и деловой активностью.

С течением времени в портретах появляется все больше предметов, свидетельствующих о культурных интересах купечества – книги, предметы искусства, что особенно заметно в работах И.Н. Крамского, И.Е. Репина и В. Серова. Эти элементы визуального ряда демонстрировали эволюцию купеческого сословия от простых торговцев к просвещенным меценатам.

Архитектурное окружение, запечатленное в портретах, также несло важную смысловую нагрузку. Каменные массивные ворота, широкие дворы, интерьеры, обустроенные по последней моде, свидетельствовали об основательности и стремлении соответствовать времени. Эти элементы особенно характерны для уральского купечества, где основательность была связана с промышленным характером региона.

В портретах прослеживается эволюция предметного мира от демонстративной роскоши к более утонченным формам репрезентации статуса. Если в ранних работах акцент делался на внешних атрибутах богатства, то позднее предметное окружение становится более изысканным, отражая культурные устремления купечества и их роль как меценатов.

На основании вышеизложенного можно выделить два ключевых направления закрепления образа уральского купечества в искусстве: литературную и живописную традиции, каждая из

которых обладает своей спецификой.

Литературная традиция, представленная произведениями Д.Н. Мамина-Сибиряка и П.П. Бажова, создает более критический и многогранный образ купечества. В литературе купцы показаны в динамике, через их поступки, взаимодействие с другими персонажами, раскрывается их внутренний мир и мотивация. Например, в «Приваловских миллионах» Мамин-Сибиряк детально описывает быт купечества, особенности их речи, привычки, убранство домов. Бажов в своих сказах представляет купцов преимущественно как антагонистов по отношению к мастеровым людям, акцентируя внимание на их моральных качествах - хитрости, жадности, стремлении к наживе.

Живописная традиция, представленная работами И.Н. Крамского, В.П. Худякова, И.Е. Репина, В. Серова, В.Г. Перова, создает более статичный, но не менее глубокий образ. В портретах акцент делается на внешних атрибутах купеческого сословия (костюм, аксессуар), но через них художники раскрывают социальный статус, характер и духовный мир портретируемых. Живописцы стремились передать не только индивидуальные черты заказчиков, но и создать собирательный образ представителя купеческого сословия.

Пересечение этих традиций проявляется в том, что обе они стремятся раскрыть внутренний мир купечества, показать эволюцию от «темного царства» к просвещенному меценатству. Они дополняют друг друга: если литература дает динамичную картину жизни и деятельности купцов, то живопись фиксирует визуальный образ эпохи, создает документальное свидетельство о внешнем облике и материальной культуре купечества.

Литературная традиция действительно довлеет над живописной по нескольким причинам. Во-первых, литературные произведения более доступны для массового читателя - книги можно тиражировать, они легко распространяются и хранятся. Во-вторых, литература обладает большей свободой в создании образов, может показать развитие характера персонажа во времени, его взаимодействие с разными социальными группами. В-третьих, живописные портреты, будучи уникальными произведениями искусства, имеют ограниченную аудиторию - они экспонируются в музеях или хранятся в частных коллекциях. Кроме того, живописные портреты часто создавались по заказу самих купцов, что накладывало определенные ограничения на художников в плане критического изображения заказчиков, в то время как литература могла себе позволить более острую социальную критику.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что портретная живопись уральских купцов второй половины XIX века представляет собой ценный источник для понимания культурных и социальных процессов того времени. Анализ работ уральских и столичных художников выявил как общие тенденции в изображении купечества, так и региональные особенности. Применение аксиологического и семиотического подходов позволило раскрыть глубинные смыслы, заложенные в портретах, и продемонстрировать эволюцию общественного восприятия купеческого сословия. Сопоставление визуальных образов с литературными и историческими источниками подтвердило их достоверность и значимость для культурологических исследований. Портреты уральских купцов не только отражают индивидуальные черты портретируемых, но и служат визуальным воплощением общественных идеалов и ожиданий своей эпохи, представляя собой уникальный текст культуры.

Библиография

1. Банникова Е.В. Повседневная жизнь провинциального купечества (на материалах губерний Урала дореформенного периода) / Е.В. Банникова. – Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2009. – 312 с.
2. Гольнец С.В. Л.В. Туржанский / С.В. Гольнец. – Ленинград: Художник РСФСР, 1982. – 72 с.
3. Зайцев Г.Б. Художественная жизнь Екатеринбурга в конце XIX - начале XX века / Г.Б. Зайцев. – Екатеринбург: Екатеринбургский художественный фонд, 2002. – 184 с.
4. Казаринова Н.В. Художники Перми / Н.В. Казаринова. – Ленинград: Художник РСФСР, 1987. – 192 с.
5. Мазалова А.А. Купечество Урала в XIX веке: социокультурный облик / А.А. Мазалова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. – 244 с.
6. Мамин-Сибиряк Д. Приваловские миллионы. Золото (сборник). [Электронный ресурс]. URL: Приваловские миллионы. Золото (сборник), Дмитрий Мамин-Сибиряк - читать онлайн (livelib.ru) (дата обращения: 12.12.2024).
7. Мурзина И.Я. Очерки истории культуры Урала / И.Я. Мурзина. – Екатеринбург: Форум-книга, 2008. – 412 с.
8. Павловский Б.В. А.К. Денисов-Уральский / Б.В. Павловский. – Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1953. – 88 с.
9. Сазонов Н.С. Записки уральского художника / Н.С. Сазонов. – Ленинград: Художник РСФСР, 1966. – 144 с.
10. Серебренников Н.Н. Урал в изобразительном искусстве / Н.Н. Серебренников. – Пермь: Пермское книжное издательство, 1959. – 256 с.
11. Янбухтина А.Г. Портретная живопись на Урале XVIII - начала XX века / А.Г. Янбухтина. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1986. – 144 с.

The Image of the Ural Merchant in the Second Half of the 19th Century in Russian Visual Art

Alena D. Chulankina

Postgraduate Student,
Humanitarian University,
620144, 3, Zheleznodorozhnikov str., Yekaterinburg, Russian Federation;
e-mail: adchulankina@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the study of the visual representation of the image of the Ural merchant in the second half of the 19th century in Russian visual art. The author analyzes portrait painting of that period, examining the works of such outstanding artists as I.N. Kramskoy, V.P. Khudoyarov, I.E. Repin, V. Serov, and V.G. Perov. The research employs axiological and semiotic approaches, which allow for the revelation of the cultural code of the era through the prism of merchant portraits. Special attention is paid to comparing portraits of Ural merchants with depictions of their counterparts from central regions of Russia, which helps to identify both common trends and unique regional features in the representation of this social class. The author also draws parallels between visual images and literary descriptions of the merchant class, as well as historical documents, ensuring a comprehensive approach to the study of the topic. The article emphasizes that portraits of Ural merchants not only reflected their social status and material well-being but also conveyed the peculiarities of their character, worldview, and role in the public life of the region. The research contributes to the understanding of the cultural and historical context of the era and demonstrates how visual art becomes an important source for studying the social history of 19th-century Russia.

Alena D. Chulankina

For citation

Chulankina A.D. (2024) Obraz ural'skogo kuptsa vtoroy poloviny XIX veka v russkom izobrazitel'nom iskusstve [The Image of the Ural Merchant in the Second Half of the 19th Century in Russian Visual Art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 203-213.

Keywords

Ural merchants, portrait painting, Russian visual art, 19th century, visual representation, cultural code, axiology, semiotics.

References

1. Bannikova, E.V. (2009). Everyday life of provincial merchants (based on materials from the Ural provinces of the pre-reform period). Orenburg: IPK GOU OGU. 312 p. ISBN 978-5-7410-0943-1.
2. Golynets, S.V. (1982). L.V. Turzhansky. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. 72 p.
3. Zaitsev, G.B. (2002). Artistic life of Yekaterinburg in the late 19th - early 20th century. Yekaterinburg: Yekaterinburg Art Fund. 184 p. ISBN 5-8229-0027-2.
4. Kazarinova, N.V. (1987). Artists of Perm. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. 192 p.
5. Mazalova, A.A. (2015). Ural merchants in the 19th century: sociocultural image. Yekaterinburg: Ural University Press. 244 p. ISBN 978-5-7996-1402-9.
6. Mamin-Sibiryak D. The Privalov Fortune, available at: www.livelib.ru
7. Murzina, I.Ya. (2008). Essays on the cultural history of the Urals. Yekaterinburg: Forum-kniga. 412 p. ISBN 978-5-91464-009-6.
8. Pavlovsky, B.V. (1953). A.K. Denisov-Uralsky. Sverdlovsk: Sverdlovsk Book Publishing. 88 p.
9. Sazonov, N.S. (1966). Notes of an Ural artist. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. 144 p.
10. Serebrennikov, N.N. (1959). The Urals in fine art. Perm: Perm Book Publishing. 256 p.
11. Yanbukhtina, A.G. (1986). Portrait painting in the Urals from the 18th to early 20th century. Sverdlovsk: Middle-Ural Book Publishing. 144 p.

УДК 008**История появления и расширение смысла понятия
видеомэппинга****Имайкин Иван Дмитриевич**

Аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9;
e-mail: ivan221785@mail.ru

Аннотация

В статье исследуется понятие и технология видеомэппинга, рассматриваемая как современный инструмент визуализации, сочетающий искусство, дизайн и цифровые технологии. Целью исследования является анализ эволюции видеомэппинга от первых экспериментов в 1960-х годах до его современного состояния, а также выявление тенденций развития этой технологии в контексте интерактивности и дополненной реальности. Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие задачи: изучить истоки и этапы развития понятия видеомэппинга, определить его основные принципы и методы, а также исследовать направления применения технологии в различных областях. Гипотеза исследования состоит в предположении, что расширение возможностей видеомэппинга связано с интеграцией интерактивных технологий и средств дополненной реальности, что напрямую отражается при определении его понятия. Методологическая основа исследования включает анализ научной литературы и историко-логический подход. В ходе работы установлено, что изначально видеомэппинг представлял собой технологию проецирования изображений на физические объекты с учётом их геометрии. Однако современные подходы, включающие интерактивные элементы и дополненную реальность, значительно расширили границы этого понятия.

Для цитирования в научных исследованиях

Имайкин И.Д. История появления и расширение смысла понятия видеомэппинга // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 214-221.

Ключевые слова

Видеомэппинг, проекционные технологии, интерактивность, архитектурное освещение, дополненная реальность.

Введение

Видеомэппинг — это технология, которая объединяет искусство, дизайн и современные технологии для создания визуально впечатляющих и динамичных проектов. Этот метод позволяет проецировать изображение или анимацию на любую поверхность, превращая её в динамическое и интерактивное произведение искусства.

Основой видеомэппинга является использование специализированного программного обеспечения, которое позволяет точно адаптировать изображение к форме и текстуре проецируемой поверхности. Основные этапы работы включают:

- Создание модели поверхности. Сначала создаётся цифровая модель объекта, на который будет осуществляться проекция. Это может быть здание, интерьер, автомобиль или даже человеческое тело.
- Разработка контента. Создаётся визуальный материал, который будет проецироваться. Это могут быть анимации, видеоролики, фотографии или 3D-модели.
- Настройка проекции. Используется проектор, который синхронизируется с программным обеспечением. Важным шагом является калибровка, чтобы изображение идеально соответствовало поверхности.
- Проецирование. На заключительном этапе визуальный контент проецируется на объект, создавая иллюзию движения, глубины или трансформации.

Основное содержание

На сегодняшний день видеомэппинг имеет широкий спектр применения. Так, одним из направлений его использования является архитектурное освещение. Этот вид мэппинга используется для создания зрелищных шоу на фасадах зданий. Например, во время фестивалей света проекция превращает исторические здания в динамические экраны.

Также видеомэппинг активно используется компаниями для привлечения внимания к своим продуктам. Это могут быть интерактивные витрины магазинов или масштабные презентации на улицах.

Концерты, театральные постановки и шоу активно используют мэппинг для создания эффектных визуальных образов. В музеях и галереях видеомэппинг позволяет создавать уникальные экспонаты, взаимодействующие с посетителями.

Технология видеомэппинга широко используется в образовании для визуализации сложных процессов, таких как анатомия или физические явления.

Одним из главных преимуществ видеомэппинга является его способность трансформировать любую поверхность в динамическую сцену. Благодаря этому создаются впечатляющие визуальные эффекты, которые невозможно достичь другими методами. Кроме того, технология позволяет одновременно экономить ресурсы, используя проекцию вместо физического строительства сложных декораций. Эффектные шоу с использованием мэппинга способны собирать большие аудитории. Технология подходит для использования как в масштабных проектах, так и в небольших инсталляциях [Савчук, 2013, с. 16].

Возникновение понятия видеомэппинга связано с развитием проекционных технологий и компьютерной графики в конце XX — начале XXI века. На начальном этапе своей эволюции эта технология была экспериментальным методом работы с визуальными эффектами, но постепенно превратилась в самостоятельное направление в искусстве, рекламе и дизайне

[Круталевич, Казакова, Курбанмурадова, 2022, с. 169].

Первыми предпосылками к появлению видеомэппинга стали эксперименты с проекцией изображения на нестандартные поверхности. В 1960-х годах начали активно развиваться технологии оптической проекции, которые использовались для создания иллюзий на театральных сценах. Однако на тот момент возможности таких технологий были ограничены — изображение проектировалось только на ровные плоскости.

Серьёзный толчок развитию этой идеи дала компьютерная графика. В 1980-х годах началось активное использование 3D-моделирования для создания визуальных эффектов. Художники, работающие с цифровыми изображениями, заметили, что можно адаптировать видео для специфических форм объектов, например, архитектурных фасадов или скульптур. Это открывало возможности для создания проекций, которые казались интегрированными в физическое пространство.

Видеомэппинг в том виде, каким мы знаем его сегодня, стал возможен благодаря развитию программного обеспечения и аппаратных средств в 1990-х годах. На этом этапе появились первые компьютерные программы, позволяющие «подгонять» видео под форму объектов. Это стало ключевым моментом в развитии технологии.

Впервые термин «мэппинг» начали использовать для описания технологии, при которой изображение проецируется на сложные поверхности, такие как здания, машины или скульптуры, с учётом их геометрии. Программы для трёхмерного моделирования, такие как AutoCAD, 3ds Max и Maya, позволили художникам и инженерам точно рассчитывать, как изображение должно выглядеть на реальной поверхности [Папилова, [www...](#), с. 142].

Одной из первых знаковых инсталляций видеомэппинга стал проект «Relief Mapping» в середине 1990-х годов. Он продемонстрировал, как можно использовать проекторы для создания визуальной иллюзии изменения формы объектов. Тогда ещё не было чётко сформированного названия технологии, но сам процесс уже привлекал внимание.

Термин «видеомэппинг» (анг. - video mapping) появился в начале 2000-х годов. Он стал использоваться в контексте мультимедийных шоу и арт-объектов, где важную роль играла проекция, адаптированная к форме объекта. В это время крупные компании, такие как Panasonic и Barco, начали разрабатывать проекционные системы, которые могли бы быть использованы для мэппинга.

Первая коммерческая реализация, где был использован термин, относится к рекламным кампаниям крупных брендов. Например, в 2001 году на одном из мероприятий в Лас-Вегасе была продемонстрирована проекция на фасад здания, превращающая его в огромный экран, на котором демонстрировались анимации и ролики.

В 2000-е годы видеомэппинг стал активно развиваться благодаря новым достижениям в аппаратном обеспечении. Лазерные и DLP-проекторы позволили добиться более высокой яркости и точности изображения. Одновременно с этим совершенствовалось программное обеспечение, такое как TouchDesigner, Resolume и MadMapper, что значительно упростило процесс настройки проекций.

Особую популярность видеомэппинг приобрёл в области архитектуры. Фасады зданий стали площадками для зрелищных шоу. Одним из первых крупных примеров стала инсталляция «The Face Mapping» в 2004 году, где видеопроекция использовалась для создания иллюзии движения на фасаде исторического здания в Париже.

Одновременно с эти начали появляться и новые определения рассматриваемого термина. Так, на сегодняшний день термин «видеомэппинг» в зарубежной литературе определяется как

технология, которая использует цифровые проекционные системы для трансформации физических объектов или пространств в интерактивные визуальные среды. В англоязычных источниках это явление чаще всего называют *video mapping*, *projection mapping* или *spatial augmented reality*. В зависимости от контекста его определения могут варьироваться, акцентируя внимание на различных аспектах применения и методологии.

В большинстве зарубежных работ видеомэппинг определяется как:

- Проекционная технология. В публикациях, связанных с дизайном и визуальными искусствами, видеомэппинг описывается как процесс проецирования изображений, видео и анимаций на трёхмерные поверхности с учётом их геометрии. В статьях, таких как работы Клемента Брона и Вольфганга Эрнста (*Mapping the Moving Image: Spatial Practices of Projection Mapping*, 2012), подчеркивается, что ключевая особенность видеомэппинга заключается в создании иллюзии трансформации пространства.
- Расширенная реальность. В технической литературе термин рассматривается как часть направления пространственной дополненной реальности (*spatial augmented reality*). Например, исследование Р. Азумы и коллег (*Spatial Augmented Reality: Merging Real and Virtual Worlds*, 2001) определяет видеомэппинг как метод наложения цифрового контента на физические объекты без использования дополнительных экранов или устройств, таких как очки VR [Азума, Баильо, Бехтольд, 2001].
- Искусство и перформанс. В культурологических источниках видеомэппинг описывается как средство художественного выражения. В книге *Projection Art and Design* Дэвида Тейлора (2015) говорится, что видеомэппинг — это «искусство адаптации визуального контента к физическим формам, чтобы создать захватывающий визуальный опыт для зрителей» [Кан, 2018].

Таким образом исходя из анализа зарубежной литературы можно выделить основные аспекты рассматриваемого термина:

1. Пространственная адаптация.

Одной из ключевых черт видеомэппинга в зарубежной литературе является его способность адаптировать цифровой контент к любой форме поверхности, будь то фасады зданий, скульптуры или даже тела людей. Исследования, такие как работа Мэттью Липпмана (*3D Projection Mapping: Exploring Spatial Integration in Digital Media*, 2018), подчёркивают важность точного геометрического моделирования для создания иллюзии взаимодействия изображения с объектом.

2. Трансформация объектов.

Видеомэппинг часто рассматривается как инструмент визуальной трансформации. В статьях по архитектурному дизайну, например, в работе Карло Ратти (*Architecture in Motion: Dynamic Facades and Projection Mapping*, 2016), термин описывается как способ «оживления» объектов через проекцию движущихся изображений.

3. Интерактивность.

Современные исследования подчеркивают роль интерактивного мэппинга. В книге *Interactive Projection Mapping* (2019) авторы Мартин Шмидт и Сара Ландер описывают видеомэппинг как технологию, которая позволяет зрителям влиять на проецируемый контент, например, с помощью движений или мобильных устройств [Кан, 2019].

Что касается исследований российских авторов относительно определения рассматриваемого понятия, то можно выделить следующие основные подходы:

- В статье «Технология видеомэппинга и ее практическое применение» автор А.М.

Романовский дает следующее определение: «Проецирования движущегося изображения на некоторый объект, или более коротко, «Видеомэппинг» — это технология создания проекции. Сам термин «Видеомэппинг» является заимствованием из английского языка. Если попытаться разобрать данное слово по частям, то мы получим «Video», то есть какое-то движущееся изображение, и «mapping» или его синонима «projection», что означает проецирование» [Романовский, 2017, с. 109].

- Ю.Н. Косников в статье «Выбор средств видеомэппинга для визуализации информационных материалов» дает определение : «Видеомэппинг» — это современная технология визуализации данных, представляющая собой проецирование изображений на физический объект окружающей среды – плоскость или более сложную поверхность – с учётом его геометрии и местоположения в пространстве. Изображения проецируются на фасад здания, стену комнаты, капот автомобиля, лицо человека. Изображение хранится на компьютере или генерируется им и проецируется на физический носитель с помощью проектора (одного или нескольких) и специального программного обеспечения [Косников, Ашкирина, 2021, с. 74].
- А.С. Родина в статье «Видеомэппинг в России: история, течения, яркие представители» пишет, что: «Видеомэппинг»(3D-Mapping) — это направление в аудио визуальном искусстве, представляющее собой 3D-проекцию на физический объект окружающей среды с учетом его геометрии и местоположения в пространстве [Родина, 2022, с. 17].
- В статье «Роль визуальной составляющей в проектировании дизайна праздничной среды с применением 3D мэппинга» авторы Г.Ф. Терещенко, В.Г. Халапурдина 3d мэппинг – особое направление в современном аудиовизуальном искусстве, представляющее собой 3D-проекцию на физический объект окружающей среды с учетом его геометрии и местоположения в пространстве. Для создания видеомэппинга требуется провести много различных работ. Но, в зависимости от типа и масштабности проекта, перечень необходимых инструментов может быть различным [Терещенко, Халапурдина, 2019, с. 175].

Исходя из представленного анализа можно определить основные признаки, которые выделяют как российские, так и зарубежные авторы при определении исследуемого термина:

1. Суть технологии.

Все определения указывают, что видеомэппинг — это технология проецирования изображений или видео на физические объекты. Важно учитывать геометрию поверхности объекта и его местоположение в пространстве.

2. Используемые объекты.

Общим для всех определений является проецирование на физические объекты окружающей среды, включая фасады зданий, стены, капоты автомобилей, лица людей и т. д.

3. Создание визуального эффекта.

Видеомэппинг создаёт иллюзию трансформации объекта, делая его поверхность «живой» благодаря движущимся изображениям.

4. Инструменты.

Необходимость использования проекторов и специального программного обеспечения для создания и управления проекциями.

5. Аспекты искусства.

В ряде определений видеомэппинг рассматривается как часть аудиовизуального искусства, направленного на создание захватывающего визуального опыта.

6. Связь с трёхмерностью.

Большинство авторов делают акцент на трёхмерной адаптации изображения (3D-мэппинг), что подчёркивает отличие технологии от обычной плоской проекции.

Таким образом на основании рассмотренного можно сделать вывод относительно тесной связи понятия «видеомэппинга» с развитием технологий. С развитием технологий и изменений в практическом применении видеомэппинга сам термин и его содержание также претерпевают изменения. Ранее видеомэппинг был, прежде всего, способом проецирования изображений на физические объекты с учётом их геометрии, однако с развитием интерактивности и дополненной реальности понятие видеомэппинга значительно расширилось. Сегодня это уже не просто проекция, а сложный и многогранный процесс, включающий в себя элементы интерактивных технологий, анализа данных, а также создание иммерсивных опытов, которые могут влиять на восприятие окружающей среды и вовлекать зрителя в активное участие.

Заключение

Таким образом, видеомэппинг продолжает развиваться, находя новые формы применения и влияя на множество сфер, включая искусство, архитектуру, маркетинг и развлечения. Технологии, такие как виртуальная и дополненная реальность, а также методы интерактивного мэппинга, продолжают расставлять акценты на более глубокое вовлечение зрителей и повышенное качество визуальных и сенсорных эффектов, что открывает перед видеомэппингом новые горизонты и перспективы.

Библиография

1. Косников Ю. Н. Выбор средств видеомэппинга для визуализации информационных материалов /Ю.Н. Косников, О. О. Ашкирина // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс. – 2021. – Т. 10, № 3(55). – С. 72-76.
2. Круталевич С.Ю. Исторический аспект возникновения видеопроекции как направления светодизайна / С.Ю. Круталевич, Н.Ю. Казакова, А.Ч. Курбанмурадова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 58. – С. 168-172.
3. Папилова К.Е. Видеомэппинг как технология экранной медиакоммуникации /К.Е. Папилова // Журналистика и медиакоммуникации в цифровой среде - 2023: Сборник научных статей II Международной студенческой научно-практической конференции, Москва. – С. 141-145.
4. Родина А.С. Видеомэппинг в России: история, течения, яркие представители /А.С. Родина // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. – 2022. – № 4. – С. 16-19.
5. Романовский А. М. Технология «видеомэппинг» и ее практическое применение /А.М. Романовский// Творчество молодых: дизайн, реклама, информационные технологии: сборник трудов XVI национальной научно-практической конференции студентов и аспирантов, Омск, 21–22 апреля 2017 года. – Омск: Омский государственный технический университет, 2017. – С. 108-110.
6. Савчук В.В. Феномен поворота в культуре XX века /В.В. Савчук// Международный журнал исследования культуры. - 2013. - №1 (10). - С. 16-18.
7. Терещенко Г.Ф. Роль визуальной составляющей в проектировании дизайна праздничной среды с применением 3d мэппинга / Г.Ф. Терещенко, В.Г. Халапурдина // Синтез искусств в проектировании среды : Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Омск, 15–17 мая 2019 года. – Омск: Омский государственный технический университет, 2019. – С. 173-176.
8. Азума Р., Баильо М., Бехгольд А. и др. (2001). Spatial Augmented Reality: Merging Real and Virtual Worlds. ACM Transactions on Graphics, 20(3), 1–10 [Электронный ресурс] // URL - https://www.researchgate.net/publication/200086094_Spatial_Augmented_Reality_Merging_Real_and_Virtual_Worlds (дата обращения 07.01.2025).
9. Кан И. (2018). The Spatiality of Projection Mapping: A Practice-Based Research on Projected Moving-Image Installation. [Электронный ресурс]//URL - <https://researchonline.rca.ac.uk/3391/?utm> (дата обращения 07.01.2025).
10. Кан И. (2019). Casting: Investigation of Projection Mapping's Spatiality in a Continuum of Projected Moving-Image Art. [Электронный ресурс] // URL -

https://www.researchgate.net/publication/340035359_Casting_Investigation_of_Projection_Mapping%27s_Spatiality_in_a_Continuum_of_Projected_Moving-Image_Art
Investigation_of_Projection_Mapping%27s_Spatiality_in_a_Continuum_of_Projected_Moving-Image_Art
(дата обращения 07.01.2025).

The History and Expansion of the Concept of Video Mapping

Ivan D. Imaikin

Postgraduate Student,
Saint Petersburg State University,
199034, 7/9, Universitetskaya Em., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: ivan221785@mail.ru

Abstract

The article explores the concept and technology of video mapping, considered as a modern visualization tool combining art, design, and digital technologies. The aim of the study is to analyze the evolution of video mapping from its first experiments in the 1960s to its current state, as well as to identify trends in the development of this technology in the context of interactivity and augmented reality. To achieve this goal, the following tasks were formulated: to study the origins and stages of the development of the concept of video mapping, to determine its basic principles and methods, and to investigate the directions of application of the technology in various fields. The research hypothesis is that the expansion of video mapping capabilities is associated with the integration of interactive technologies and augmented reality tools, which is directly reflected in the definition of its concept. The methodological basis of the research includes the analysis of scientific literature and a historical-logical approach. In the course of the work, it was established that initially video mapping was a technology of projecting images onto physical objects, taking into account their geometry. However, modern approaches, including interactive elements and augmented reality, have significantly expanded the boundaries of this concept.

For citation

Imaikin I.D. (2024) Istoriya poyavleniya i rasshirenie smysla ponyatiya videomeppinga [The History and Expansion of the Concept of Video Mapping]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 214-221.

Keywords

Video mapping, projection technologies, interactivity, architectural lighting, augmented reality.

References

1. Kosnikov Yu.N., Ashkirina O.O. (2021) Vybór sredstv videomeppinga dlya vizualizatsii informatsionnykh materialov [Choice of video mapping tools for visualizing informational materials]. *XXI vek: itogi proshlogo i problemy nastoyashchego plyus*, 10(3), pp. 72-76.
2. Krutalevich S.Yu., Kazakova N.Yu., Kurbanmurodova A.Ch. (2022) Istoricheskiy aspekt vozniknoveniya videoproektsiy kak napravleniya svetodizayna [Historical aspect of the emergence of video projections as a direction of light design]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 58, pp. 168-172.
3. Papilova K.E. (2023) Videomepping kak tekhnologiya ekrannoy mediakommunikatsii [Video mapping as a technology

-
- of screen media communication]. *Zhurnalistika i mediakommunikatsii v tsifrovoy srede - 2023: Sbornik nauchnykh statey II Mezhdunarodnoy studencheskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*, Moscow, pp. 141-145.
4. Rodina A.S. (2022) Videomapping v Rossii: istoriya, techeniya, yarkie predstaviteli [Video mapping in Russia: history, trends, bright representatives]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Uralskiy region*, 4, pp. 16-19.
 5. Romanovskiy A.M. (2017) Tekhnologiya "videomapping" i yeye prakticheskoye primeneniye [The technology of "video mapping" and its practical application]. *Tvorchestvo molodykh: dizayn, reklama, informatsionnye tekhnologii: sbornik trudov XVI natsional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii studentov i aspirantov*, Omsk, 21–22 aprelya 2017 goda, Omsk: Omskiy gosudarstvennyy tekhnicheskiy universitet, pp. 108-110.
 6. Savchuk V.V. (2013) Fenomen povorota v kulture XX veka [The phenomenon of the turn in the culture of the 20th century]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniya kultury*, 1(10), pp. 16-18.
 7. Tereshchenko G.F., Khalapurdina V.G. (2019) Rol' vizual'noy sostavlyayushchey v proektirovanii dizayna prazdnichnoy sredy s primeneniem 3D meppinga [The role of the visual component in designing festive environments using 3D mapping]. *Synthesis of Arts in Environment Design: Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference*, Omsk, May 15–17, 2019, Omsk: Omskiy gosudarstvennyy tekhnicheskiy universitet, pp. 173-176.
 8. Azuma R., Baillo M., Bechtold A., et al. (2001). Spatial Augmented Reality: Merging Real and Virtual Worlds. *ACM Transactions on Graphics*, 20(3), 1–10 [Electronic resource] // URL - <https://www.researchgate.net/publication/200086094SpatialAugmentedRealityMergingRealandVirtualWorlds> (accessed January 7, 2025).
 9. Kan I. (2018). The Spatiality of Projection Mapping: A Practice-Based Research on Projected Moving-Image Installation. [Electronic resource] // URL - <https://researchonline.rca.ac.uk/3391/?utm> (accessed January 7, 2025).
 10. Kan I. (2019). Casting: Investigation of Projection Mapping's Spatiality in a Continuum of Projected Moving-Image Art. [Electronic resource] // URL - https://www.researchgate.net/publication/340035359CastingInvestigationofProjectionMapping%27sSpatialityinaContinuumofProjectedMoving-Image_Art (accessed January 7, 2025).
-

УДК 008**Образование художественного и этнографического
отделов Центрального музея Тавриды****Умерова Севиля Данировна**

Преподаватель,
кафедра социально-гуманитарных дисциплин,
Крымский инженерно-педагогический университет им. Февзи Якубова,
295015, Российская Федерация, Симферополь, ул. Учебная, 8;
e-mail: ceru@crimeaedu.ru

Сенченко Наталья Анатольевна

Кандидат культурологии, доцент,
кафедра социально-гуманитарных дисциплин,
Крымский инженерно-педагогический университет им. Февзи Якубова,
295015, Российская Федерация, Симферополь, ул. Учебная, 8;
e-mail: ceru@crimeaedu.ru

Куртсеитов Рефик Джаферович

Кандидат социологических наук, доцент,
кафедра социально-гуманитарных дисциплин,
Крымский инженерно-педагогический университет им. Февзи Якубова,
295015, Российская Федерация, Симферополь, ул. Учебная, 8;
e-mail: ceru@crimeaedu.ru

Абдулхаиров Абжемиль Закирьянович

Кандидат педагогических наук, доцент,
кафедра социально-гуманитарных дисциплин,
Крымский инженерно-педагогический университет им. Февзи Якубова,
295015, Российская Федерация, Симферополь, ул. Учебная, 8;
e-mail: ceru@crimeaedu.ru

Аннотация

В статье рассматривается история Центрального музея Тавриды (ЦМТ), открытого в 1921 году в Крыму, и его значительный вклад в сохранение культурного наследия региона. Основное внимание уделяется формированию музейных коллекций на основе национализированных произведений искусства, а также собраниям этнографических материалов, отражающих быт и культуру крымских народов. Статья структурирована на несколько частей, каждая из которых посвящена отдельным аспектам деятельности музея.

В первой части описываются основные коллекции ЦМТ, включая произведения западноевропейского и русских мастеров, на фоне исторических событий, произошедших после Октябрьской революции. Обсуждаются важные поступления, такие как работы известных художников и скульпторов, выставленных в залах музея. Вторая часть статьи освещает создание этнографического отдела музея, акцентируя внимание на притоке коллекций, изъятых из дворцов и имений в Крыму. Приводятся примеры экспедиций, организованных для документирования и сбора материалов о жизни и культуре крымских татар и других этнических групп, что позволило значительно пополнить этнографическую коллекцию музея. Упоминается также участие Айше Якубовны Исаковой, первой заведующей этнографическим отделом, которая сыграла ключевую роль в систематизации и инвентаризации экспонатов. Ключевой идеей статьи является демонстрация того, как ЦМТ, как культурное учреждение, стал центром сохранения и исследования культурного наследия Крыма в условиях политических и социальных изменений начала XX века. Тем самым авторы подчеркивают важность музея не только как хранителя культурных ценностей, но и как объекта исследования культурных и исторических изменений в многонациональном регионе. Таким образом, ЦМТ является не только важным объектом культурного наследия, но и символом взаимодействия множества культур, сосуществовавших в Крыму в течение многих веков. Статья подчеркивает значение музея в контексте сохранения идентичности и разнообразия культурного наследия, что делает его актуальным для изучения современными искусствоведами и историками.

Для цитирования в научных исследованиях

Умерова С.Д., Сенченко Н.А., Куртсеитов Р.Д., Абдулхаиров А.З. Образование художественного и этнографического отделов Центрального музея Тавриды // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 222-229.

Ключевые слова

Центральный музей Тавриды, этнографический отдел, художественный отдел, экспозиции, коллекции, культурное наследие, Крым.

Введение

В бывшем здании офицерского собрания в 1921 году был открыт Центральный музей Тавриды. На первом этаже находились отдел археологии и истории культуры, на втором с 1922 года - картинная галерея. Собрание Центрального музея Тавриды составили национализированные произведения искусства, картины, скульптуры, старинный хрусталь, фарфор, ковры, антикварная мебель, из дворцов и имений Южного берега Крыма, преимущественно бывшая собственность царской семьи Романовых и высших должностных лиц Российской империи. Коллекция произведений западноевропейского искусства была одной из лучших в СССР, она ставила музей в один ряд с главными музеями страны.

В мае 1923 г. газета «Красный Крым», описывая открытие экспозиции Центрального музея Тавриды, упоминает работы Г. Рени, К. Дольче, мраморный бюст работы итальянского скульптора XV века Вероккио, отдельный раздел голландской живописи. В зале искусства XVIII-XIX столетий, наряду с «мраморной Марией Антуанеттой французского скульптора Гудена, широко представлялась русская живопись: К. Брюллов, Ф. Бруни, И. Айвазовский,

И. Левитан, И. Шишкин» [Красный Крым, 1923, с.4].

Коллекция позже пополнялась за счет поступлений из Третьяковской галереи, Русского музея. В 1927 году коллекция насчитывала уже 1871 экспонат.

Основное содержание

Впервые этнографический отдел в Крыму был создан при ЦМТ 18 мая 1923 года. Его коллекции - это конфискованные после октября 1917 года художественные ценности из дворцов Южного берега Крыма. Этому способствовал приказ Крымской ЧК, который предписывал при конфискации имущества буржуазии все предметы искусства и культуры передавать в музей и хранилища Крымохриса, а его сотрудников допускать к осмотру хранилищ ЧК и выдавать им предметы для помещения в музей.

Коллекция этнографических материалов в собрании музея сформировалась в первой половине XX века. Наиболее ценная часть ее собрана в 20-30-е годы XX века. Собрание содержит образцы тканей, вышивок, предметов одежды, кисеты, футляры, украшенные золотыми и серебряными нитями. Значительную часть собрания составляют медная посуда и орудия труда. Отдельного внимания заслуживают вазы артели «Иллери» г. Бахчисарая, отличающиеся тем, что в поливной керамике мастера использовали узоры традиционной вышивки крымских татар.

Довольно много поступлений было произведено от Г. А. Бонч – Осмоловского. В 1923 году он вместе с Ф. А. Фиельструпом собирали предметы для этнографического отдела Русского музея. Часть сборов поступила в ЦМТ.

В 1925 году научной экспедицией Крымского Центрального Исполнительного Комитета и Совета Народных Комиссаров под председательством директора Бахчисарайского музея У. Боданинского (1877– 1938 гг.) (художник – декоратор по специальности, один из организаторов и руководителей археологических и этнографических экспедиций в Крыму, с 1920-х по 1934 гг. директор Бахчисарайского музея) велись сборы в Карасубазарском (Белогорском), Бахчисарайском районах, окрестностях Судака и Алушты. Находки сосредотачивались в Бахчисарайском музее. Дублетные материалы передавались в ЦМТ. Сохранились образцы инструментов, одежды, вышивки, обуви, медной посуды. Проводилась фотографическая съемка жилых построек, ремесленных мастерских, а так же отдельных людей.

Осуществлялись поступления в музей через уполномоченных Крымского Совета Народных Комиссаров с Всероссийских кустарно – промышленных выставок в Москве в 1924 и 1926 годах.

Способствовали пополнению музейного собрания и национальные общества. Так в 1928 году Крымчакское общество передало футляры для Торы из синагоги в Карасубазаре (Белогорске) [Мусаева, 2005, с.158].

1 октября 1927 года за Центральным музеем Тавриды для размещения ряда его отделов, в том числе и экспозиции по этнографии, было закреплено здание бывшего приюта графини Адлерберг по ул. Пушкинской.

В 20-е годы были организованы экспедиции по изучению быта и культуры национальных районов: татарских, болгарских, греческих колхозов, крымчакских и еврейских промыслов, фольклора. Экспедиции проводились совместно с Российским обществом по изучению Крыма (РОПИК), а также Таврическим обществом истории, археологии и этнографии (ТОИАЭ).

Сотрудники музея участвовали в этнографических экспедициях. Исследования проводились вместе с Московским государственным историческим музеем, Академией истории материальной культуры, Русским музеем и др. Благодаря экспедициям пополнялась этнографическая коллекция музея, в фонды поступили орудия труда, предметы быта, одежда и другие материалы.

В 1926–1927 годах особенно активизируется работа по сбору этнографического материала. Заведующая этнографическим отделом музея Айше Якубовна Исхакова (1888– ?) собирала материалы о крымских татарах, цыганах. Единственная крымская татарка среди 14 заведующих отделами, работавших в разные годы в ЦМТ, она занимала эту должность до 1928 года [4]. О самой Айше Якубовне известно очень мало, единственным информатором о ее биографии является лучшая подруга, которую зовут Анифе Боданинская. Айше Исхакова родилась 3 апреля 1888 года. Она была членом Мусульманского Исполкома. Документально сегодня можно проследить судьбу Айше Якубовны до 1931- го года по книге Д. Урсу «Годы, люди, жизнь», в которой сообщается, что Айше Исхакова работала в 1927 – 1931 годах под руководством У. Боданинского и О. Акчокралы в Таврическом обществе истории, археологии и этнографии, получила известность как автор серьезных трудов в области татароведения. Сведений о репрессиях в ее отношении, как и сведений о ее смерти до 1941 – го года нет. По всей вероятности Айше Исхакова оказалась в депортации, где следы ее теряются. Есть вероятность, что в годы войны она эмигрировала в Турцию [Шемьи-Заде, www..]. В ЦМТ прежде всего она работала над приведением в систему коллекций и проведением инвентаризации.

Самая многочисленная часть этнографического собрания отражает быт, культуру, различные ремесла крымских татар. 360 предметов сохранилось из довоенных сборов. Это медная посуда различного назначения, орудия труда и инструменты (собранные Г. А. Бонч – Осмоловским в Феодосийском уезде), деревянная и кожаная обувь, полотенца, женские покрывала, фесы, отдельные образцы одежды и ее детали.

Самый старый предмет – полотенце с вышитыми якорями – датируется 1860 годом (дата вышита на полотенце).

Особое место занимают негативы и фотографии. Негативы поступили в музей в 20 – 30-ых годах XX века. В учетной документации под названием «Этнография Крыма» сохранилось 97 единиц негативов.

На них представлены крестьяне- украинцы деревень Камкалы (пос. Бережное Джанкойского района), немцы из Сейтлер (пгт Нижнегорский), фото крымских татар, физические типы, жилые дома, вышивка крымских татар.

Во время работы экспедиции 1925 года были собраны фотографические материалы, иллюстрирующие разные стороны жизни крымского населения: панорамы деревень, портреты крестьянок деревни Ускут (ныне с. Приветное Алуштинского горсовета), молотьба хлеба в деревне Танабай (современное с. Найденово Черноморского района), мусульманские надгробия из Евпатории и ее окрестностей. Всего уцелело 14 фотографий.

Сохранилось 13 фотографий с пометкой «экспедиция Бахчисарайского музея 1926 года, переснято Центральным музеем Тавриды в 1929 году», запечатлевшие производство медной посуды в Бахчисарае и выделку пряжи.

Большая часть фотографий посвящена ремесленным мастерским Бахчисарая: по производству медной посуды, шерсти, табака, кож. По фотографиям прослеживаются все этапы

кожевенного производства: засолка кож, мытье, полировка, окраска, сушка.

Ярким, хоть и немногочисленным, всего 10 единиц предмета, дополнением собрания являются почтовые открытки с изображением цыган и крымских татар. Изданные в начале прошлого века в Стокгольме и Ялте эти открытки являются прекрасным иллюстративным материалом [Храпунова, 1996б, с.69].

Заключение

Таким образом, деятельность этнографического отдела ЦМТ в первые годы своего существования заключалась в сборе материалов и экспонатов со всех уголков Крымского полуострова, а также наблюдением за этносами для того чтобы в музее возродить тот быт и культуру в самых мельчайших деталях. Это все занимало достаточно огромное количество времени, но тем не менее сотрудники этнографического отдела смогли это все привести в систему коллекции и провести инвентаризацию. Огромным плюсом в пополнении фонда этнографического отдела стала помощь Русского и Бахчисарайского музеев. В первые годы существования этнографического отдела Советская власть относилась к его деятельности благосклонно. Верховная власть давала ряд распоряжений Народным комиссариатам для того чтобы они из колхозов передавали ряд предметов домашнего обихода. Деятельность художественного отдела ЦМТ в первые годы своего существования заключалась в сборе материалов и экспонатов со всего мира. В эти собрания входили национализированные произведения искусства, картины, скульптуры, старинный хрусталь, фарфор, ковры, антикварная мебель, из дворцов и имений Южного берега Крыма, преимущественно бывшая собственность царской семьи Романовых и высших должностных лиц Российской империи. Коллекция произведений западноевропейского искусства была одной из лучших в СССР, она ставила музей в один ряд с главными музеями страны.

Библиография

1. Красный Крым . – 1923. – 24 мая.- с.4
2. <http://www.ccssu.crimea.ua/crimea/etno/index.htm>
3. Мусаева У. К. Этнографические исследования Центрального музея Тавриды в 20 – е годы XX века / У. К. Мусаева // Музейна справа на Житомирщині: історія, досвід, проблеми.– Житомир.– 2005.– Т. 33– С.158.
4. www.ccssu.crimea.ua/crimea/etno/muzoflos/index.htm
5. Айдын ШЕМБИ-ЗАДЕ. Женщины в крымскотатарской революции начала XX века / Айдын ШЕМБИ-ЗАДЕ /
6. Храпунова Л. Н. Коллекции / Л. Н. Храпунова // Известия КРКМ.– 1996.– № 6.– с. 69.
7. Дубилей Л. П. Летопись музея / Л. П. Дубилей // Известия КРКМ.,- 1994.,-№ 7.,- с. 20
8. Араджиони М. А. О материалах Н. И. Репникова по этнографии мариупольских греков в фондах Крымского республиканского краеведческого музея / М. А. Араджиони // Крымский музей.– 1994.– № 1.
9. http://www.crimeaap.ru/respublikanskiy_kraevedcheskiy_muzei/
10. Антонюк А. А. Создание и деятельность Центрального музея Тавриды в первые годы становления (1921-1941гг.) / А. А. Антонюк // Историческое наследие Крыма.– 2006.– № 16.– с.127.
11. Дубилей Л.П. Страницы истории Центрального музея Тавриды / Л.П. Дубилей// II Таврические научные чтения, посвященные 80-летию Центрального музея Тавриды (г. Симферополь, 25 мая 2001 г.): Сб. мат. / гл. ред. Е.Б. Вишневецкая; Крым. респуб. краевед. музей. – Симферополь: Данила-5, 2002. – с. 4.
12. Храпунова Л. Н. Этнографическая коллекция Крымского республиканского краеведческого музея / Л. Н. Храпунова// Этнография Крыма XIX- XX вв. и современные этнокультурные процессы: Материалы и исследования – Симферополь, 2002.– С. 395.
13. Дубилей Л. П. Музей древностей ТУАК /Л. П. Дубилей // Известия КРКМ. - №6. – 1994. – с.35;
14. Отчет по естественно-историческому музею Таврического губернского земства за 1901 год. - Симферополь, 1901.
15. Известия ТУАК.- 1914.- № 51.- с. 15

Formation of the Art and Ethnographic Departments of the Central Museum of Tavrida

Sevilya D. Umerova

Lecturer,
Department of Social and Humanitarian Disciplines,
Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov,
295015, 8, Uchebnaya str., Simferopol, Russian Federation;
e-mail: cepu@crimeaedu.ru

Natal'ya A. Senchenko

PhD in Cultural Studies, Associate Professor,
Department of Social and Humanitarian Disciplines,
Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov,
295015, 8, Uchebnaya str., Simferopol, Russian Federation;
e-mail: cepu@crimeaedu.ru

Refik D. Kurtseitov

PhD in Sociology, Associate Professor,
Department of Social and Humanitarian Disciplines,
Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov,
295015, 8, Uchebnaya str., Simferopol, Russian Federation;
e-mail: cepu@crimeaedu.ru

Abzhemil' Z. Abdulkhairov

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor
Department of Social and Humanitarian Disciplines,
Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov,
295015, 8, Uchebnaya str., Simferopol, Russian Federation;
e-mail: cepu@crimeaedu.ru

Abstract

The article examines the history of the Central Museum of Tavrida (CMT), opened in 1921 in Crimea, and its significant contribution to the preservation of the region's cultural heritage. The main focus is on the formation of museum collections based on nationalized works of art, as well as collections of ethnographic materials reflecting the life and culture of the Crimean peoples. The article is structured into several parts, each dedicated to specific aspects of the museum's activities. The first part describes the main collections of the CMT, including works by Western European and Russian masters, against the backdrop of historical events following the October Revolution. Important acquisitions, such as works by renowned artists and sculptors exhibited in the museum's halls, are discussed. The second part of the article highlights the creation of the museum's

ethnographic department, focusing on the influx of collections confiscated from palaces and estates in Crimea. Examples of expeditions organized to document and collect materials on the life and culture of Crimean Tatars and other ethnic groups are provided, which significantly enriched the museum's ethnographic collection. The participation of Aishe Yakubovna Iskhakova, the first head of the ethnographic department, who played a key role in systematizing and inventorying the exhibits, is also mentioned. The key idea of the article is to demonstrate how the CMT, as a cultural institution, became a center for the preservation and study of Crimea's cultural heritage amid the political and social changes of the early 20th century. Thus, the authors emphasize the importance of the museum not only as a custodian of cultural values but also as an object of research into cultural and historical changes in a multiethnic region. The CMT is not only an important cultural heritage site but also a symbol of the interaction of numerous cultures that coexisted in Crimea for many centuries. The article underscores the museum's significance in the context of preserving identity and the diversity of cultural heritage, making it relevant for study by modern art historians and historians.

For citation

Umerova S.D., Senchenko N.A., Kurtseitov R.D., Abdulkhairov A.Z. (2024) Obrazovanie khudozhestvennogo i etnograficheskogo otdelov Tsentralnogo muzeya Tavridy [Formation of the Art and Ethnographic Departments of the Central Museum of Tavrida]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 222-229.

Keywords

Central Museum of Tavrida, ethnographic department, art department, exhibitions, collections, cultural heritage, Crimea.

References

1. Krasnyi Krym. (1923, May 24). [Red Crimea]. pp. 4.
2. Krymskii federal'nyi universitet imeni V.I. Vernadskogo. [Crimean Federal University named after V.I. Vernadsky]. Retrieved from <http://www.ccssu.crimea.ua/crimea/etno/index.htm>
3. Musaeva U.K. (2005). Etnograficheskie issledovaniya Tsentral'nogo muzeya Tavridy v 20-e gody XX veka [Ethnographic research of the Central Museum of Taurida in the 1920s]. *Muzeina sprava na Zhitomirshchyni: istoriya, dosvid, problemy* [Museum Affairs in Zhytomyr Region: History, Experience, Problems], 33, pp. 158.
4. Krymskii federal'nyi universitet imeni V.I. Vernadskogo. [Crimean Federal University named after V.I. Vernadsky]. Retrieved from www.ccssu.crimea.ua/crimea/etno/muzoflos/index.htm
5. Aydyn Shem'yi-Zade. [Aydyn Shem'yi-Zade]. *Zhenshchiny v krymskotatarskoy revolyutsii nachala XX veka* [Women in the Crimean Tatar Revolution of the early 20th century].
6. Khrapunova L.N. (1996). Kollektzii [Collections]. *Izvestiya KRKM* [Bulletin of the CRKM], 6, pp. 69.
7. Dubilei L.P. (1994). Letopis' muzeya [Chronicle of the museum]. *Izvestiya KRKM* [Bulletin of the CRKM], 7, pp. 20.
8. Aradzhioni M.A. (1994). O materialakh N.I. Repnikova po etnografii mariupol'skikh grekov v fondakh Krymskogo respublikanskogo kraevedcheskogo muzeya [On N.I. Repnikov's materials on the ethnography of Mariupol Greeks in the funds of the Crimean Republican Local History Museum]. *Krymskiy muzey* [Crimean Museum], 1.
9. Krymskii federal'nyi universitet imeni V.I. Vernadskogo. [Crimean Federal University named after V.I. Vernadsky]. Retrieved from <http://www.crimeamap.ru/respubikanskiykraevedcheskiymuzei/>
10. Antonuk A.A. (2006). Sozдание i deyatelnost' Tsentral'nogo muzeya Tavridy v pervye gody stanovleniya (1921-1941 gg.) [Creation and activities of the Central Museum of Taurida in the early years of establishment (1921-1941)]. *Istoricheskoe nasledie Kryma* [Historical Heritage of Crimea], 16, pp. 127.
11. Dubilei L.P. (2002). Stranitsy istorii Tsentral'nogo muzeya Tavridy [Pages from the history of the Central Museum of Taurida]. In E.B. Vishnevskaya (Ed.), *II Tavricheskie nauchnye chteniya, posvyashchennye 80-letiyu Tsentral'nogo muzeya Tavridy* (Simferopol, May 25, 2001): *Sbornik materialov* [Collection of materials] (pp. 4). Simferopol: Danila-5.

-
12. Khrapunova L.N. (2002). Etnograficheskaya kolleksiya Krymskogo respublikanskogo kraevedcheskogo muzeya [Ethnographic collection of the Crimean Republican Local History Museum]. In Etnografiya Kryma XIX-XX vv. i sovremennye etnokul'turnye protsessy: Materialy i issledovaniya [Ethnography of Crimea in the 19th-20th centuries and modern ethno-cultural processes: Materials and studies] (pp. 395). Simferopol.
 13. Dubilei L.P. (1994). Muzey drevnostei TUAK [Museum of Antiquities TUAK]. Izvestiya KRKM [Bulletin of the CRKM], 6, pp. 35.
 14. Otchet po estestvenno-istoricheskomu muzeu Tavricheskogo gubernskogo zemstva za 1901 god [Report on the Natural History Museum of the Taurida Provincial Zemstvo for 1901]. Simferopol.
 15. Izvestiya TUAK [Bulletin of TUAK]. (1914). 51, pp. 15.

УДК 008**Примеры национальной идентификации в военной культуре германского Возрождения XVI века****Егоров Михаил Дмитриевич**

Аспирант кафедры философии, социологии и культурологии,
Московский гуманитарный университет,
111395, Российская Федерация, Москва, ул. Юности, 5;
e-mail: egorov.mihail1999@yandex.ru

Аннотация

В статье представлен анализ влияния гуманистических идей национальной идентификации Германского Возрождения на германскую военную культуру эпохи Возрождения. Цель работы заключается в выявлении примеров осмысления понятия «нация» и его применения в трудах, посвященных военной тематике. В рамках исследования использованы избранные источники, авторы которых были непосредственно связаны с военной культурой Германии XVI века. Примеры взяты из трудов немецкого полководца Себастиана Шертлина фон Буртенбаха, гуманиста и песенника Адама Райснера, сопровождавшего немецкие войска при штурме Рима в 1527 году, а также имперского военного советника Леонарда Фроншпергера. Такой набор источников позволяет максимально приблизиться к военной культуре и ее носителям, обеспечивая репрезентативность исследования.

Для цитирования в научных исследованиях

Егоров М.Д. Примеры национальной идентификации в военной культуре германского Возрождения XVI века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 230-235.

Ключевые слова

Нация, Ренессанс, Возрождение, Священная Римская империя, военная культура, гуманизм, национальная идентификация.

Введение

Военное дело и военная культура в Германии XVI века переживают значительные изменения. Активизация европейских конфликтов на фоне угрозы со стороны Османской империи отражается на трудах, посвященных военной истории и культуре того времени, а социально-политические процессы, затрагивавшие не только военную сферу, но и все имперское общество, привели к переосмыслению гуманистической мыслью ряда философских аспектов, в том числе и в отношении национального определения. Одним из решающих факторов изменения социального состава лиц, принадлежавших к военной культуре, становится распространение наемничества, расширившего сословное разнообразие группы профессиональных военных, ранее представленной преимущественно дворянством.

Национальная идентификация и патриотизм в культуре немецкого Возрождения

Для того, чтобы обратиться к военной культуре как к частному проявлению культуры немецкого Возрождения, необходимо обозначить общие тенденции германской гуманистической мысли в отношении национального вопроса и патриотизма. Несмотря на то, что немецкий гуманизм во многом основывался на опыте и базовых принципах гуманистической философии Итальянского Возрождения [Немилов, 1979], наличие ряда самобытных характеристик оказало значительное влияние на его дальнейшее развитие [Вайнштейн, 1964].

Среди этих характеристик следует выделить особое внимание к церковному вопросу, перераставшее в стремление к Реформации [Вайнштейн, 1964], политический запрос элит на усиление центральной власти и создание национальной Церкви [Володарский, 2001], а также развитие идеи патриотизма, во многом основанного на стремлении выделить границы «Отечества» и определить территориальную принадлежность «немцев», или же немецкой культуры [Немилов, 1979]. Соответственно, для культуры немецкого Возрождения в целом идея национальной идентификации являлась важным аспектом гуманистической философии, что рано или поздно должно было проявиться в военной сфере. Более того, следует учитывать, что патриотические идеи с одобрением воспринимались имперской властью, примером чему может служить сотрудничество императора Максимилиана I с архиепископом Майнцским Бертольдом и Конрадом Цельтисом [Немилов, 1979].

Национальное определение в военной культуре Германии XVI века

XVI век в истории Священной Римской империи характеризуется серьезными метаморфозами во внешней и внутренней политике, предопределившими дальнейшее развитие региона в Новое время. В политической сфере шестнадцатое столетие стало переломным этапом, определившим печальные для Империи события XVII века. Этот период является с одной стороны временем становления династии Габсбургов во главе Священной Римской империи, попыток проведения масштабных интеграционных процессов и переосмысления места Империи в мировой политике. С другой стороны, именно в XVI веке зарождаются территориальные и религиозные противоречия, приведшие к фактическому краху интеграционной политики и дезинтеграции Империи на множество государств, чей статус в составе этого крупного объединения все больше приобретал черты формального участия.

Кроме того, на этот период приходится обострение конфликтов с Францией, особенно ярко проявившихся в ходе Итальянских войн. Также в XVI веке происходит прямое столкновение Империи с османами, которые проводят активную экспансию в Европе. Империя одновременно находится в двух совершенно непохожих друг на друга идеологических состояниях. С одной стороны, противостояние с Османской империей приобретает характер «Священной войны», столкновения христианства и ислама. В ходе этого противостояния немецкая гуманистическая мысль обращается к классическим универсалиям христианской философии, разделяя стороны конфликта по религиозному признаку, а не по национальному. Рыцарь-гуманист Ульрих фон Гуттен активно выступал за объединение христиан в борьбе с османами,¹ несмотря на идущие во время написания его трудов войны с французами и итальянцами. Военный теоретик Леонард Фроншпергер в своем знаменитом «Кригсбухе» [Fronsperger, 1555] сравнивал турок с европейскими народами, проводя ту же линию объединения всех христиан в рамках борьбы с османами в одну категорию.

С другой стороны, прослеживается уход гуманистической мысли от христианского универсализма при обсуждении тех конфликтов, которые не имели характера религиозного противостояния. Итальянские войны в данном аспекте представляют собой наиболее интересный пример, поскольку в ходе этой череды конфликтов практически все успели побывать друг для друга как противниками, так и союзниками. При Бикокке французы сражались бок и бок со швейцарцами, совсем недавно выступавших против них при Мариньяно.² Итальянцы же присутствуют сразу по обе стороны конфликта, так как Италия не является в данный период сколько-нибудь единым политическим формированием. На стороне имперцев при Бикокке выступали силы, поддерживающие Папу и герцогов Сфорца, стремившихся вернуть себе Милан, а на стороне французов присутствовали венецианские подразделения и «Черные отряды» (или «Черные Банды») - итальянские наемные всадники. То есть, именно в Итальянских войнах проявилась яркая необходимость определения категорий «своих» и «чужих», являющаяся одной из характерных черт формирования идеи национальной идентификации в германском гуманизме в целом [Немилов, 1979].

Более того, в ходе Шмалькальденской войны, религиозный аспект которой все же следует учитывать, рядом авторов приводилась критика в адрес использования императором Карлом V испанских войск во внутреннем немецком конфликте. Полководец Себастиан Шертлин фон Буртенбах, участвовавший в войне на стороне Шмалькальденской лиги, отчетливо выделяет испанцев в составе имперского войска и среди взятых в ходе боев пленных. В данном случае следует учесть, что для современников событий принципиальные различия между протестантами и католиками все же не тождественны конфликту христианства в целом и ислама.

Влияние фактора наемничества

Данный аспект, помимо формирования в трудах германского Возрождения, связанных с военным делом, представлений о разделении христианских европейских народов на «своих» и

¹ Пурищев Б.И. Очерки немецкой литературы XV-XVII в.в., М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955, С. 118

² Fragensteiner O. Die Schlacht bei Bicocca, hrsg. von Steinböck W. // Kleine Studien aus dem Maristenkolleg. Mindelheim, 1973

«чужих», «своими» среди которых выступали именно немцы – национальная группа, интересен еще и в контексте особенностей формирования немецкого войска XVI века. Основой военной силы Священной Римской империи в ходе конфликтов XVI столетия перестало являться феодальное войско, представленное преимущественно самими феодалами. Национальное определение дворянина имело мало общего с его этнокультурным определением, а зависело в первую очередь от принадлежности к конкретной феодальной системе (немецкой, венгерской, французской).

Войско же XVI века опиралось на подразделения пехотинцев-ландскнехтов – немецких наемников, представлявших собой сообщество большинства имперских сословий [Александров, 2002]. Ряд исследователей даже выделяет их как «квазисословие» [Александров, 2003], опираясь на то, что ландскнехты обладали исключительным правовым и социальным статусом. Стоит отметить, что проявлялось это только в военное время, а сословия в Германии – крайне иерархичная и строго зафиксированная категория, отчего правильнее было бы сравнивать ландскнехтов с цехом [Свечин, 1928].

Категория «немцы» у авторов того периода распространялась и на ландскнехтов: у Фроншпергера - «*Römischer Kaierslicher Majestat Teutsch Kriegsvolk*» (Его Римского Императорского Величества немецкие воины), у Шертлина - «*Teutsche Knechte*» (немецкие воины), у Адама Райснера в «Истории господ Георга и Каспара фон Фрундсбергов» - «*Teutsche Landsknechten*» (немецкие ландскнехты) [Reißner, 1568]. Соответственно, в восприятии военной культуры немецкого Возрождения наметилась тенденция по трансляции национального определения не только на элитарные группы, выделяемые в военной культуре так же, как и в обычной, но и на всех воинов немецкого происхождения. Принадлежность к немецкой нации авторы определяли достаточно вольно, руководствуясь своими представлениями о «немецких землях» - так, например, у Райснера в качестве «немецких» подразделений упоминаются отряды из Тироля, а у Шертлина – из Нидерландов, в то время, как у Райснера подразделения из Богемии, входившей в состав империи, немецким противопоставляются [Reißner, 1568].

Заключение

Из представленного выше небольшого набора избранных источников, призванного лишь отразить общие тенденции в военной культуре Германии эпохи Возрождения, следует, что гуманистическая философия достаточно широко распространилась в военной сфере. Этот факт, впрочем, не стал бы шокирующим для искушенного читателя в связи с достаточным количеством гуманистов-рыцарей в немецкой культуре. Важнее в контексте данного исследования то, что гуманистическое стремление пересмотра жестких иерархичных правил Средневековья отчетливо отразилось на том, что национальная идентификация стала касаться не только элитарных групп, в рамках которых фактор этнокультурной принадлежности уступал по значимости фактору принадлежности к феодальной системе, но основной массы воинов, представленных практически всеми слоями населения Священной Римской империи благодаря распространению наемничества. Помещение в рамках одной категории дворян, которые были также широко представлены среди наемников, горожан и крестьян разного (чаще всего – низкого) уровня материального благополучия – большой шаг в развитии национальной идеологии в немецкой культуре.

Библиография

1. Александров С.Е. Германское наемничество конца XV – середины XVII века // Мир Александра Кайдана, СПб.: Алетейя, 2003
2. Александров С.Е. Немецкий наемник конца XV — середины XVII вв.: грани ментальности // Военно-историческая антропология – М., 2002
3. Вайнштейн О.Л. Западноевропейская средневековая историография. М.-Л., 1964
4. Володарский В.М. Культура Германии в конце XV – XVI в. // История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения. М., 2001
5. Немилов, Немецкие гуманисты XV века. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1979
6. Пурищев Б.И. Очерки немецкой литературы XV-XVII в.в., М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955
7. Свечин А.А. Эволюция военного искусства. Том I. М.-Л.: Воениз, 1928
8. Стам С.М. Гуманизм и церковно-реформационная идеология // Культура эпохи Возрождения и Реформации, Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1981
9. Fragensteiner O. Die Schlacht bei Bicocca, hrsg. von Steinböck W. // Kleine Studien aus dem Maristenkolleg. Mindelheim, 1973
10. Fronsperger L. Fünf Bücher von Kriegßregiment und Ordnung, Frankfurt am Mayn, 1555,
11. Leben und Thaten des weiland wohledlen und gestrengen Herrn Sebastian Schertlin von Burtenbach durch ihn selbst beschrieben., Münster 1858,
12. Reißner A. Historia Herrn Georgen unnd Herrn Casparn von Frundsberg, 1568

Examples of National Identification in the Military Culture of the German Renaissance of the 16th Century

Mikhail D. Egorov

Postgraduate Student,
Department of Philosophy, Sociology, and Cultural Studies,
Moscow University for the Humanities,
111395, 5, Yunosti str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: egorov.mihail1999@yandex.ru

Abstract

The article presents an analysis of the influence of humanistic ideas of national identification of the German Renaissance on the military culture of the Renaissance era in Germany. The aim of the work is to identify examples of the interpretation of the concept of "nation" and its application in works dedicated to military topics. Within the framework of the study, selected sources were used, the authors of which were directly connected with the military culture of 16th-century Germany. Examples are taken from the works of the German commander Sebastian Schertlin von Burtenbach, the humanist and songwriter Adam Reissner, who accompanied German troops during the sack of Rome in 1527, as well as the imperial military advisor Leonhard Fronsperger. Such a selection of sources allows for a close approximation to the military culture and its bearers, ensuring the representativeness of the study.

For citation

Egorov M.D. (2024) Primery natsionalnoy identifikatsii v voennoy kulture germanskogo Vozrozhdeniya XVI veka [Examples of National Identification in the Military Culture of the German Renaissance of the 16th Century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 230-235.

Mikhail D. Egorov

Keywords

Nation, Renaissance, Holy Roman Empire, military culture, humanism, national identification.

References

1. Aleksandrov S.E. (2003) *Germanskoe naemnichestvo kontsa XV – serediny XVII veka* [German mercenary service of the late 15th – mid-17th centuries]. Mir Aleksandra Kazhdana [The World of Alexander Kazhdan]. St. Petersburg: Aleteiya.
2. Aleksandrov S.E. (2002) *Nemetskii naemnik kontsa XV — serediny XVII vv.: grani mental'nosti* [The German mercenary of the late 15th – mid-17th centuries: boundaries of mentality]. *Voenno-istoricheskaya antropologiya* [Military Historical Anthropology]. Moscow.
3. Vainshtein O.L. (1964) *Zapadnoevropeiskaya srednevekovaya istoriografiya* [Western European medieval historiography]. Moscow-Leningrad.
4. Volodarskii V.M. (2001) *Kul'tura Germanii v kontse XV – XVI v.* [Culture of Germany in the late 15th – 16th centuries]. *Istoriya kul'tury stran Zapadnoi Evropy v epokhu Vozrozhdeniya* [History of the Culture of Western European Countries during the Renaissance]. Moscow.
5. Nemilov (1979) *Nemetskie gumanisty XV veka* [German humanists of the 15th century]. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta.
6. Purishchev B.I. (1955) *Ocherki nemetskoi literatury XV-XVII vv.* [Essays on German literature of the 15th – 17th centuries]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury.
7. Svechin A.A. (1928) *Evolutsiya voennogo iskusstva. Tom I* [Evolution of military art. Volume I]. Moscow-Leningrad: Voengiz.
8. Stam S.M. (1981) *Gumanizm i tserkovno-reformatsionnaya ideologiya* [Humanism and church-reform ideology]. *Kul'tura epokhi Vozrozhdeniya i Reformatsii* [Culture of the Renaissance and Reformation]. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie.
9. Fragensteiner O. (1973) *Die Schlacht bei Bicocca*, hrsg. von Steinböck W. [The Battle of Bicocca, edited by Steinböck W.]. *Kleine Studien aus dem Maristenkolleg* [Small Studies from the Maristen College]. Mindelheim.
10. Fronsperger L. (1555) *Funf Bucher von Kriegßregiment und Ordnung* [Five Books on Military Regulation and Order]. Frankfurt am Main.
11. *Leben und Thaten des weiland wohlledlen und gestrengen Herrn Sebastian Schertlin von Burtenbach durch ihn selbst beschrieben* (1858) [Life and Deeds of the Once Noble and Stern Lord Sebastian Schertlin von Burtenbach, described by himself]. Münster.
12. Reißner A. (1568) *Historia Herrn Georgen unnd Herrn Caspam von Frundsberg* [History of Lord Georg and Lord Caspar von Frundsberg].

УДК 008:14**Культурно-нравственные основы современного российского общества через призму духовных ориентиров советского человека****Крылова Маргарита Александровна**

Старший преподаватель,
Факультет конфликтологии,
Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов,
192238, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15;
e-mail: m.a.krylova@bk.ru

Аннотация

В данной статье рассматривается влияние распада Советского Союза на нравственные и культурные ценности общества через призму кинематографа. Основной целью работы является анализ фильмов «Июльский дождь» (1966) Марлена Хуциева и «Елена» (2011) Андрея Звягинцева в контексте трансформации представлений о добре и зле, а также о семейных узах. Методология исследования включает сравнительный анализ, интерпретацию визуальных и текстовых элементов фильмов, а также контекстуализацию художественных произведений в историческом и социальном контексте. Оценка нравственных аспектов, изображенных в фильмах, помогает выявить изменения в ценностной системе общества. Полученные результаты показывают, что оба фильма представляют собой зеркала различных эпох, отражая конфликты, связанные с моральными выборами и социальными переменами. Новизна работы заключается в выявлении механизмов, через которые кинематограф репрезентирует и формирует общественные ценности, а также в сопоставлении советских и постсоветских подходов к изображению семейных и моральных вопросов. В заключении подчеркивается важность кино как социального комментатора, который способен не только отразить воззрения своего времени, но и задавать новые вопросы о сущности человеческих отношений в условиях меняющегося мира. Результаты работы могут быть полезны в области культурологии, социологии, а также для анализа современных тенденций в российском кинематографе.

Для цитирования в научных исследованиях

Крылова М.А. Культурно-нравственные основы современного российского общества через призму духовных ориентиров советского человека // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 236-242.

Ключевые слова

Советский Союз, современное российское общество, духовные ценности, нравственные ориентиры, взаимоотношения, кинематограф.

Введение

Распад Советского Союза стал катастрофическим событием, которое оказало глубокое влияние на все сферы жизни в России. Это не только изменило политическую карту страны, но и привело к пересмотру моральных и этических ориентиров, которые долгое время формировали общественное сознание. Культурные и нравственные ценности, которые безусловно доминировали в советское время, начали подвергаться сомнению и изменению. В условиях новой социально-экономической реальности началось переосмысление личных и общественных отношений, а также системы ценностей, на которых строилось общество.

Важным инструментом для изучения этих изменений служит кинематограф, который отражает нравственные принципы и семейные ценности различных исторических эпох. Фильмы «Июльский дождь» (1966) Марлена Хуциева и «Елена» (2011) Андрея Звягинцева становятся яркими примерами, иллюстрирующими трансформацию культурных и нравственных основ российского общества. В данной статье мы рассмотрим, как через эти произведения можно проследить за изменениями в восприятии добра и зла, взаимопомощи и доверия, а также семейных уз на фоне социальных изменений, происходящих как в советское время, так и в современности.

Анализ ролевых конструкций. Выявление нравственных ориентиров общества

Для определения нравственных ориентиров советского и российского человека следует обратиться к фильмам «Июльский дождь» (1966), режиссера Марлена Хуциева и «Елена» (2011), режиссера Андрея Звягинцева, где кинематографическим языком описаны нравственные принципы, семейные ценности и общественные нормы двух различных по своему содержанию социальных систем. Именно они и выступят предметом данного рассуждения.

Действие картины М. Хуциева «Июльский дождь» (1966) разворачивается в Москве 1960 – х гг. Главная героиня Лена, красивая молодая женщина, работает переводчицей, вместе со своим «возлюбленным» Володей ходит на квартирники и ездит в походы. В течение небольшого промежутка времени (от июльского дождя до середины осени) она переосмысливает собственные взгляды на жизнь. Звонки малознакомого прохожего Евгения, смерть отца и нерешительность Владимира только подталкивают Лену к осознанию необходимости перемен.

Её система взаимоотношений с семьей и друзьями служит отражением духовной основы советского общества того периода. Взаимопомощью, доверием и уважением пропитано буквально каждое действие героев. Вспомним несколько эпизодов. На первый взгляд банальная, но весьма показательная сцена завтрака Лены и её матери. Обе торопятся на работу, на бегу что-то съедают и успевают сказать друг другу лишь пару слов прежде чем расстаться. Однако, не смотря на скудность диалога, мы все равно чувствуем царящую между ними гармонию и понимание. Короткие и лаконичные реплики, касающиеся мелочей и не выражающие ничего содержательного, выступают основным носителем их семейной связи. Разговор о домашних привычках и повседневных планах так или иначе выступают косвенным выражением заботы о любимом человеке. Эта же близость сохраняется и после смерти одного члена семьи. Потеря отца и мужа становится общей и одинаково переживаемой трагедией, которую можно преодолеть, только являясь духовной опорой друг для друга.

Взаимопонимание и тепло витают даже в воздухе города. На улице под навесом магазина

прохожие прячутся от дождя, теснятся пассажиры в трамваях. Полное заполнение пространства, в котором не найти ни одного «человека толпы». Каждый участник этой суеты готов оказать помощь первому встречному, поскольку все они находятся в равном (социальном и нравственном) положении. Это бросается в глаза с первых кадров фильма. Незнакомец Женя, спасаясь под навесом от июльского дождя, знакомится с Леной и без малейших колебаний оказывает ей услугу в виде своего пиджака. Легкость в общении с первым встречным показывает царившее доверие не только в семейной среде, но и в рамках большого общественного среза простого рабочего населения. По замечанию одного кинокритика, «Москва принимает эту нашу жизнь целиком, без лишних расспросов, без слишком откровенной исповеди, она вовсе не исчадие индустриального ада, она эластична, легка, легковесна и уютна». [Котляров, 2022]

Атмосферу такой всеобщей помощи и поддержки подкрепляет музыкальное сопровождение действий героев. Классические произведения 1960 – х. гг. Владимира Высоцкого и Юрия Визбора звучат на квартирниках, в походах, на кухнях. Их поют под гитару собравшись большой компанией друзей и просто мало знакомых людей. Без песен они не представляют себе ни одно торжество, ни одни посиделки, поскольку именно простая и знакомая всем мелодия подкрепляет их душевные силы, создает атмосферу всеобщего единения.

Подобное построение общественно-нравственных координат жизни советского человека определялось отсутствием жесткой конкуренции за власть, материальные блага и положение. Занимая одинаковый уровень в социальной иерархии страны, люди могли вести достойное и счастливое существование только посредством взаимопомощи и поддержки. Иными словами, именно нехватка внешних ресурсов способствовала формированию более глубокой духовной связи в среде народа.

Однако, моральным принципам этого времени было определено недолгое существование. Уже в заключительной части «Июльского дождя» Лена переосмысляет собственные взгляды на жизнь: расстается с Володей, человеком, которого, кажется, любила и была готова выйти за него замуж. Она начинает осознавать самостоятельность и независимость в принятии решений, в выборе собственного жизненного пути. [Казанцева, Клименко, Чернышева, 2020] Определяющим теперь становится не общественное мнение, а личное желание. В этом выражается зарождающийся кризис советской идентичности, которая полностью будет разложена на части в мясорубке экономических и политических реформ 1990 – х. гг.

В результате предпринятых изменений сформировано современное российское общество 21 века, запечатленное режиссером Андреем Звягинцевым в фильме «Елена» (2011).

Сюжет картины разворачивается вокруг истории пожилой супружеской пары Елены и Владимира. Каждый из них имеет детей от первого брака, которым они оказывают постоянную материальную поддержку. Сын Елены, держа свою семью на пенсию матери, просит её поспособствовать в оплате обучения внука, дабы спасти его от армии. Женщина, не получив от своего мужа необходимых средств для помощи близким, убивает его.

Здесь основной конфликт базируется на кризисе традиционных духовных ценностей, выступающих основой семейных взаимоотношений. В картине нет ни одного по-настоящему счастливого человека, что представляется как трагедия современной социальной действительности. Это можно проследить на примере пар: Владимир – Елена; Елена – Сын.

Второй брак героини был продиктован не личной привязанностью к человеку, а материальными выгодами этого союза. Их отношения основаны не на любви, а на рациональном расчете. Так, сцена завтрака отражает степень отчужденности супругов. Натянутый диалог

Елены и Владимира построен на коротких репликах и отрывистых фразах, скрывающими зияющая пропасть равнодушия. Вопросы ради вопросов, ответы ради ответов, любой отход от классической схемы разговора в сторону их детей от первого брака чреват очередным скандалом. На этом же моменте останавливается кинокритик А. Долин в одной из своих работ, отмечая следующее: «Что мы знаем о ближнем? Рутиня не даст ответа на простейшие вопросы. «Овсянка отличная. Какие у тебя планы?» – «Уборка по дому». – «У меня спортзал». – А твой сын ...» – «Я же не учу тебя, как вести себя с твоей дочерью». – «Давай прекратим этот разговор». – «Хорошо, прекратили». Поговорили. Больше и не о чем, и незачем. Стерильность, чистота, покой». [Долин, 2011]

Отношения Елены и её сына Сережи также далеки от идеальных. Женщина отдаёт всю свою пенсию на содержание не только своего уже давно взрослого чада, но и его семьи. Это воспринимается как данность, исходящая из постулата, что родители всегда должны помогать своим детям. Однако, данный постулат несет на себе моральные обязательства только для Елены. Она искренне считает себя обязанной помочь родным людям, с какими бы трудностями не пришлось бы столкнуться. Поэтому и просьбу достать средства для оплаты обучения внука Саши, ради спасения юноши от армии, женщина воспринимает часть своего материнского долга. В конечном счете это и приводит её к убийству собственного мужа, оставившего ей часть квартиры и пожизненное содержание.

Сложность рассмотрения данной ситуации составляет то обстоятельство, что главная героиня, совершив преступление, не выступает в роли палача, но является жертвой. Елена родилась и выросла в Советском Союзе, где в координаты человеческого поведения определялись взаимопомощью, уважением, доверием и большим уровнем личной ответственности. Но с трансформацией общественно-политического уклада российской социальной структуры, изменились и нравственные ценности общества. Борьба за власть, плюрализм мнений и действий, гонка за престижем и статусом, капиталистическая битва за выживание породили в людях алчность, жажду наживы и эгоизм. [Долин, 2011, с. 133] Именно в этих реалиях современного российского общества и оказывается героиня. С одной стороны, необходимо действовать, руководствуясь голосом своей совести, с другой, - выживание в новых реалиях требует встать на путь лжи и эгоизма. Поэтому вся жизнь Елены обман и притворство, второй брак ради стабильности, убийство ради семьи, которая давно лишена своей духовной основы. Однако, чтобы она ни предпринимала (смерть, обман, переезд), этого все равно будет недостаточно для возвращения в привычный ей мир советской заботы и благополучия. А. Долин уверенно подмечает: «В мрачной пародии на хэппи энд семья Сережи вселяется в «хату» Владимира Ивановича, но ни революцией, ни даже эволюцией это не назовешь. Скорее, дарвинистская неизбежность — выживание сильнейшего вида, который через поколение-другое ослабнет в благоприобретенном комфорте и уступит следующим, более зубастым». [Долин, 2011] Принцип постоянной борьбы за существование постепенно становится характеристикой современного российского общества.

В связи с этим можно говорить о том, что Лена М. Хуциева и Елена А. Звягинцева – это один и тоже человек. Только в первом случае мы видим молодую женщину, которая находится старается найти основания моральные основания для собственной жизни. Во втором – перед нами предстает постаревшая и душевно искалеченная женщина современной России, самые счастливые годы которой пришлось на советский период её юности.

Людская отчужденность и холодность в отношениях выражается и за счет внешних атрибутов фильма, одним из которых становится общественный транспорт. Автобусы и

электрички наполнены пассажирами, которые одновременно и одиноки, и враждебны по отношению друг к другу. Никто уже не готов протянуть руку помощи своему попутчику, Лена больше не встретит неизвестного Женю, который подаст ей пиджак в дождливую погоду. Улицы города, открывающиеся за стеклами дорогого автомобиля, пусты и неприглядны, именно на них можно встретить «человека толпы».

В пространстве фильма очень часто мы видим, как герои смотрят телевизионные передачи «Давай поженимся», ток-шоу А. Малахова, «6 кадров». Погоня за иллюзорным счастьем раскрытие секретов других людей вытеснили музыку Высоцкого и Визбора. Больше никто не ходит в гости просто так, друзья не собираются вместе ради обычной беседы. Все скатилось на грубую поверхность повседневности, где человека интересуют лишь внешние вопросы его жизни, что надеть, что поесть, что купить. Глубина духовных отношений осталась за чертой капиталистической системы. Об этом же говорит и режиссер ленты Андрей Звягинцев в одном из своих интервью: «...телевизор это ложь и ложь, потоки лжи и тотальное развлечение. Функция, которую оно призвано нести в обществе – информировать и просвещать – у нас сведена к минимуму, а все эфирное время отдано развлечению и идеологии». [Звягинцев, www...]

Заключение

Таким образом, перед зрителями разворачивается картина следующего рода. «Июльский дождь» (1966) Марлена Хуциева отражает духовные ценности советского общества, основанные на взаимопомощи, уважении, понимании и доверии его членов друг другу. Поскольку у людей не было реальной возможности стать участниками политических отношений в СССР, они не боролись друг с другом за власть и материальные блага. Однако, в фильме «Елена» (2011) Андрея Звягинцева представлены реалии современного российского общества, отношения в котором лишены нравственной основы, где определяющим в поведении людей стали алчность и жажда наживы, а человек оказался жертвой социально-политического устройства, сформированного в результате преобразований 1990 – х. гг. Для разрешения назревшей проблемы духовного кризиса современного россиянина «...необходимо совершить «окончательное избрание подлинного бытия», как говорит об этом Бердяев. Изъять из себя это «смердящее» начало, и не из мира вообще – пустое занятие, – а по капле из самого себя. Это дело не коллективное, а каждого в отдельности; как говорится, спасешь себя – спасешь целый мир». Согласно источнику [Звягинцев, www...] кинематограф является мощным инструментом для анализа моральных и культурных изменений, происходящих в обществе. Фильмы «Июльский дождь» и «Елена» служат яркими примерами того, как кино отражает трансформации нравственных ценностей, возникших в результате распада Советского Союза.

Сравнительный анализ двух эпох позволяет глубже понять, каким образом менялись представления о добре и зле, а также о социальной ответственности и семейных отношениях. Новизна работы заключается в выявлении скрытых механизмов, через которые художественные произведения влияют на общественное сознание.

Выводы о трансформации нравственных ориентиров подчеркивают, что искусство способно не только развлекать, но и вызывать глубокие размышления о человеческих ценностях. Убедительным является тот факт, что, несмотря на изменяющиеся обстоятельства, основные темы, такие как семья, ответственность и стремление к справедливости, остаются актуальными и требуют непрерывного анализа.

Библиография

1. Беседа с Андреем Звягинцевым // Проект letterra.org: [сайт]. URL: <http://letterra.org/news/beseda-s-andreem-zvyagintsevym> (дата обращения: 11.11.2024).
2. Долин А. Имя собственное // Искусство кино: [сайт]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2011/06/n6-article13> (дата обращения: 11.11.2024);
3. Казанцева Д.Б., Климова Е.К., Чернышева Т.Е. К вопросу о формировании духовно-нравственной основы российской гражданской идентичности// Гуманитарий: актуальные проблемы гуманитарной науки и образования. 2020. Т. 20. № 2 (50). С. 174-188.
4. Как смотреть «Июльский дождь» Хуциева // Культура. РФ: [сайт]. URL: <https://www.culture.ru/materials/256349/kak-smotret-iyulskii-dozhd-khucieva> (дата обращения: 12.11.2024).
5. Канапина А. «Июльский дождь» как зеркало эпохи // cinematograph.media: [сайт]. URL: <https://cinematograph.media/journal/articles/khutsiev-rain/> (дата обращения: 12.11.2024).
6. Котляров И.В. Культурный код: к новой системе ценностей (социально-философские тренды) // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2022. Т. 13. № 3.
7. Липская Л.А. Духовно – нравственная эволюция российского общества // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. - №19. – С. 132 – 138.
8. Шепотинник П. Большая Москва // Сеанс. Чапаев: [сайт]. URL: <https://chapaev.media/articles/9840> (дата обращения: 12.11.2024).

Cultural and Moral Foundations of Modern Russian Society Through the Prism of the Spiritual Orientations of Soviet Man

Margarita A. Krylova

Senior Lecturer,
Faculty of Conflictology,
Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences,
192238, 15 Fuchika str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: m.a.krylova@bk.ru

Abstract

This article examines the impact of the collapse of the Soviet Union on the moral and cultural values of society through the lens of cinema. The main goal of the work is to analyze the films "July Rain" (1966) by Marlen Khutsiev and "Elena" (2011) by Andrey Zvyagintsev in the context of the transformation of ideas about good and evil, as well as family ties. The research methodology includes comparative analysis, interpretation of visual and textual elements of the films, and contextualization of the artistic works within the historical and social context. The assessment of the moral aspects depicted in the films helps to identify changes in the value system of society. The results show that both films serve as mirrors of different eras, reflecting conflicts related to moral choices and social changes. The novelty of the work lies in identifying the mechanisms through which cinema represents and shapes social values, as well as in comparing Soviet and post-Soviet approaches to depicting family and moral issues. In conclusion, the importance of cinema as a social commentator is emphasized, which is capable of not only reflecting the views of its time but also raising new questions about the essence of human relationships in a changing world. The results of the work can be useful in the fields of cultural studies, sociology, as well as for analyzing contemporary trends in Russian cinema.

For citation

Krylova M.A. (2024) Kulturno-nravstvennye osnovy sovremenno go rossiyskogo obshchestva cherez prizmu dukhovnykh orientirov sovetskogo cheloveka [Cultural and Moral Foundations of Modern Russian Society Through the Prism of the Spiritual Orientations of Soviet Man]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 236-242.

Keywords

Soviet Union, modern Russian society, spiritual values, moral orientations, relationships, cinema.

References

1. Beseda s Andreem Zvyagintsevym (n.d.). Projekt letterra.org: [website]. URL: <http://letterra.org/news/beseda-s-andreem-zvyagintsevym> (дата обращения: 11.11.2024) [Conversation with Andrey Zvyagintsev].
2. Dolin A. (2011). Imya sobstvennoe. Iskusstvo kino: [website]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2011/06/n6-article13> (дата обращения: 11.11.2024) [Proper Name].
3. Kazantseva D.B., Klimova E.K., Chernysheva T.E. (2020). K voprosu o formirovani i dukhovno-nravstvennoi osnovy rossiiskoi grazhdanskoi identichnosti. *Gumanitarii: aktual'nye problemy gumanitarnoy nauki i obrazovaniya*, 20(2), 174-188 [On the formation of the spiritual and moral foundation of Russian civic identity].
4. Kak smotret «Iul'skii dozhd» Khutsieva (n.d.). *Kul'tura. RF*: [website]. URL: <https://www.culture.ru/materials/256349/kak-smotret-iyulskii-dozhd-khucieva> (дата обращения: 12.11.2024) [How to watch "July Rain" by Khutsiev].
5. Kanapina A. (n.d.). «Iul'skii dozhd» kak zerkalo epokhi. *cinematograph.media*: [website]. URL: <https://cinematograph.media/journal/articles/khutsiev-rain/> (дата обращения: 12.11.2024) ["July Rain" as a Mirror of the Era].
6. Kotlyarov I.V. (2022). Kul'turnyi kod: k novoi sisteme tsennostei (sotsial'no-filosofskie trendy). *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kulturologiya*, 13(3) [Cultural Code: Towards a New Value System (Social and Philosophical Trends)].
7. Lipskaya L.A. (2015). Dukhovno – нравstvennaya evolyutsiya rossiiskogo obshchestva. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, (19), 132–138 [Spiritual and Moral Evolution of Russian Society].
8. Shepotinnik P. (n.d.). Bol'shaya Moskva. *Seans. Chapaev*: [website]. URL: <https://chapaev.media/articles/9840> (дата обращения: 12.11.2024) [Great Moscow].

УДК 008

Гендерные трансформации в китайской опере: аспекты перехода от мужских амплуа к женскому доминированию в XX веке и их социальные последствия

Ду Куньян

Аспирант,
Российский университет дружбы народов,
117198, Российская Федерация, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6;
e-mail: priem@rudn.ru

Аннотация

Китайская опера, являющаяся одной из важнейших форм традиционного искусства Китая, на протяжении веков отражала социальные представления о гендерных ролях. В XX веке наблюдается значительная трансформация в распределении мужских и женских амплуа. Эта статья посвящена исследованию перехода от доминирования мужских ролей (шан), исполняемых как мужчинами, так и женщинами, к усилению женских амплуа (дань) и изменению их репрезентации на сцене в контексте социально-культурных преобразований Китая. В работе использовались исторический и сравнительный методы анализа. Источниками исследования стали архивные записи, мемуары оперных актеров, а также литературные и критические тексты, освещающие гендерную проблематику. Для выявления социальных последствий гендерных перемен в китайской опере исследовался контекст исторических периодов, включая крах империи Цин, культурную политику республиканского Китая, маоистскую эпоху и современность. Анализ показал, что переход от мужских амплуа к женскому доминированию в китайской опере отражает более широкие социокультурные процессы. В XX веке политические реформы и изменение взглядов на женскую роль в обществе способствовали популяризации женских героинь на сцене. Это изменение формировало новый образ идеальной женщины, отражающий общественные изменения. Однако, с другой стороны, переход также обострил дискуссию о гендерной идентичности актеров и восприятии их искусства зрителями. Гендерные трансформации в китайской опере имеют стойкие социальные последствия. Изменение амплуа, соотношения мужских и женских ролей на сцене демонстрирует гибкость культурных норм и показывает, как искусство может служить платформой для переосмысления гендерных стереотипов. Исследование подчеркивает важность анализа соединения художественной традиции и перемен в обществе для понимания культурной динамики современного Китая.

Для цитирования в научных исследованиях

Ду Куньян. Гендерные трансформации в китайской опере: аспекты перехода от мужских амплуа к женскому доминированию в XX веке и их социальные последствия // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 243-254.

Ключевые слова

Гендерные трансформации, китайская опера, мужские амплуа, женское доминирование, социальные последствия, культурная динамика.

Введение

Китайская опера, являясь одним из наиболее ярких и самобытных видов театрального искусства, на протяжении веков отражала социальные, культурные и политические изменения в обществе. Её история наполнена множеством трансформаций, которые затрагивали не только эстетические и художественные аспекты, но и глубинные социальные структуры, связанные с гендерными ролями и представлениями о них. Гендерные изменения в китайской опере представляют особый интерес для исследователей, поскольку они не только отражают эволюцию искусства, но и служат зеркалом преобразований в самом обществе.

Основное содержание

Традиционно китайская опера была сферой, где преобладали мужчины. В силу исторических и культурных причин мужчины исполняли все роли, включая женские. Это было обусловлено как социальными нормами и ограничениями, так и особенностями театральных традиций того времени. Женщинам часто было запрещено выступать на сцене, и их участие в театральном искусстве считалось неподобающим. Мужчины-актеры, специализирующиеся на женских ролях, были высоко ценимы и считались мастерами своего дела. Их искусство требовало не только актерского мастерства, но и глубокого понимания женской психологии и манер.

Однако XX век принес значительные изменения в социальную и культурную структуру Китая. Политические реформы, революции и движение за равенство полов способствовали пересмотру традиционных гендерных ролей. Женщины стали более активно участвовать в общественной жизни, получали доступ к образованию и профессиональной деятельности [Ли, 2024]. Это не могло не отразиться на сфере искусства, в том числе и на китайской опере.

Появление женщин на оперной сцене стало переломным моментом в истории китайской оперы. Они привнесли новые оттенки в исполнение ролей, обогатили искусство новыми приемами и техниками. Женщины-актрисы начали завоевывать признание и уважение, конкурируя с мужчинами на равных. Это привело к постепенному переходу от мужского доминирования к женскому, особенно в исполнении женских ролей. Репертуар начал меняться, возникают новые постановки, отражающие современные темы и проблемы, близкие женской аудитории.

Актуальность исследования гендерных изменений в китайской опере обусловлена несколькими причинами. Во-первых, это позволяет понять, как социальные преобразования влияют на искусство и каким образом художественные практики отражают или противостоят изменениям в обществе. Во-вторых, изучение этого процесса раскрывает особенности китайской культуры и ее отношения к гендерным вопросам. В-третьих, анализ гендерных трансформаций в опере способствует более глубокому пониманию текущих проблем гендерного равенства и позволяет увидеть, как исторические процессы влияют на современные тенденции.

Гендерные изменения в китайской опере также важны в контексте глобального культурного

обмена. В условиях глобализации китайская опера стала доступной для международной аудитории. Понимание ее гендерных аспектов позволяет лучше интерпретировать и ценить это искусство. Кроме того, китайская опера может служить примером для других культур, демонстрируя, как традиционное искусство способно адаптироваться к современным требованиям и менять устоявшиеся нормы (рис. 1).

Рост доли женских амплуа в китайской опере XX века

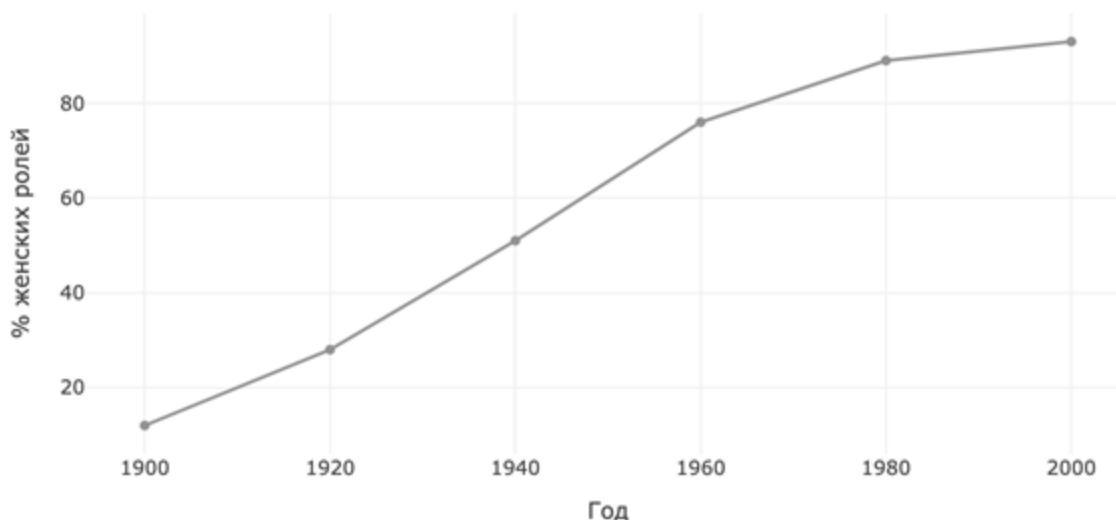


Рисунок 1 - Динамика количества роли женских ролей в китайской опере

Однако гендерные трансформации в опере не были простыми и беспроблемными. Они сопровождались сопротивлением со стороны консервативных кругов, для которых сохранение традиционных ролей и порядков было принципиальным вопросом. Переход от мужского к женскому доминированию в опере вызывал дискуссии и споры о том, насколько это соответствует национальным ценностям и традициям. Некоторые критики считали, что допуск женщин на сцену подрывает основы китайской оперы и может привести к утрате ее самобытности.

Тем не менее, несмотря на сопротивление, гендерные преобразования продолжались [Пушкарева, 2023]. Женщины привнесли в оперу новые эмоции и глубину, способствуя ее развитию и популяризации. Их участие расширило тематический диапазон постановок, позволило затрагивать темы, ранее считавшиеся табуированными или незначительными. Это поспособствовало привлечению новой аудитории, в том числе молодежи, которая искала в искусстве отражение своих собственных переживаний и проблем.

Понимание причин и следствий гендерных изменений в китайской опере имеет важное значение для современного общества. Это позволяет выявить механизмы, посредством которых искусство может влиять на социальные нормы и стереотипы. Возникновение женского доминирования в опере не только отразило изменения в положении женщин в обществе, но и способствовало их дальнейшему продвижению и эмансипации. Опыт китайской оперы может быть полезен для изучения и других форм искусства, где гендерные вопросы играют значимую роль.

Кроме того, исследование этого явления позволяет обратиться к более широким проблемам взаимосвязи культуры и политики. В разное время правящие режимы использовали оперу как инструмент пропаганды или, наоборот, ограничивали ее развитие. Гендерные изменения в опере часто совпадали с политическими реформами, что указывает на тесную связь между художественными практиками и государственной идеологией. Анализ этих процессов помогает понять, как культура может служить как инструментом перемен, так и средством сохранения статус-кво.

Стоит также отметить, что гендерные трансформации в китайской опере не ограничиваются лишь сменой исполнителей на сцене. Они затрагивают и вопросы обучения, передачи традиций, формирования новых школ и направлений. Появление женщин в качестве преподавателей и наставников изменило систему подготовки актеров, внесло новые методики и подходы. Это отразилось на качестве исполнения, технических приемах и даже на языке оперы.

В современном мире, где вопросы гендерного равенства и прав женщин становятся все более актуальными, опыт китайской оперы представляет особый интерес [Ян Ян, 2024]. Он показывает, как традиционное искусство может реагировать на вызовы времени, меняться и адаптироваться, не теряя при этом своей уникальности и глубины. Исследование гендерных изменений в опере способствует развитию межкультурного диалога, пониманию общих тенденций и особенностей разных обществ.

Таким образом, постановка проблемы гендерных изменений в китайской опере и ее актуальность обусловлены множеством факторов. Они включают в себя исторические предпосылки, социальные преобразования, культурные особенности и политические контексты. Глубокое изучение этого вопроса позволяет не только обогатить знания о китайском искусстве, но и внести вклад в понимание глобальных процессов, связанных с гендером и культурой.

Важно также учитывать, что гендерные изменения в опере продолжаются и сегодня. Современные актрисы и актеры продолжают экспериментировать с ролями, стирая границы между традиционными представлениями о мужском и женском. Новые постановки отражают актуальные темы, такие как равенство, идентичность, социальная справедливость. Это свидетельствует о том, что китайская опера остается живым и динамичным искусством, способным отвечать на запросы времени и общества.

В заключение можно сказать, что исследование гендерных трансформаций в китайской опере является важным и актуальным направлением научных изысканий [Латинов, Беликова, 2022]. Оно открывает новые перспективы для понимания взаимосвязи между искусством и обществом, культурой и политикой, традицией и инновацией. Гендерные изменения в опере не только отражают прошлое, но и формируют будущее, оказывая влияние на последующие поколения и развитие искусства в целом.

Китайская опера имеет древние корни, уходящие в глубокую древность, и является одним из важнейших проявлений китайской культуры и искусства. Ее развитие отражает историю, философию и эстетику китайского народа, сочетая в себе музыку, поэзию, драму и танец. На протяжении веков опера эволюционировала, отражая социальные, политические и культурные изменения в обществе.

В самом начале своего развития китайская опера была тесно связана с религиозными ритуалами и народными праздниками. Древние шаманские обряды, сопровождаемые пением и танцами, стали предшественниками оперного искусства. Постепенно эти обряды трансформировались в театральные представления, приобретая более сложную форму и содержание.

Период Династии Тан (618–907 гг.) считается золотым веком китайской культуры. Именно в это время зародились первые формы оперы как самостоятельного жанра. Во дворцах императоров устраивались грандиозные представления с участием множества актеров и музыкантов. Опера того времени сочетала в себе изящную поэзию, изысканную музыку и утонченную хореографию.

Дальнейшее развитие оперы произошло в период Династии Сун (960–1279 гг.). Появились новые жанры и стили, такие как «цюаньци» и «наньси», которые обогатили оперное искусство разнообразием сюжетов и музыкальных форм [Смирнова, Наньсю, 2022]. В это время оформляются основные элементы китайской оперы: использование масок, определенные типы персонажей и стандартные мелодии.

В период Династии Юань (1271–1368 гг.) под влиянием монгольского правления опера приобрела новые черты. Появился жанр «цзацзюй», который отличался более простым языком и доступностью для широкой аудитории. Это способствовало распространению оперы среди народа и укреплению ее позиции в культуре.

Значительный вклад в развитие оперы внесла Династия Мин (1368–1644 гг.). В это время появилась «кунцзюй» – утонченная форма оперы, характеризующаяся мелодичностью и лиричностью. «Кунцзюй» оказала огромное влияние на последующее развитие оперного искусства и стала основой для многих региональных стилей.

Период Династии Цин (1644–1912 гг.) ознаменовался расцветом Пекинской оперы, которая объединила в себе элементы различных региональных стилей и стала символом китайской оперы на мировой сцене. Пекинская опера известна своими сложными вокальными партиями, зрелищными акробатическими номерами и красочными костюмами.

Традиционно в китайской опере все роли исполнялись мужчинами. Это связано с древними социальными и культурными нормами, согласно которым женщинам запрещалось выступать на сцене. Поэтому мужчины брали на себя исполнение как мужских, так и женских ролей, создавая при этом правдоподобные и выразительные образы (рис. 2).

Гендерное распределение амплуа к 1980 г.

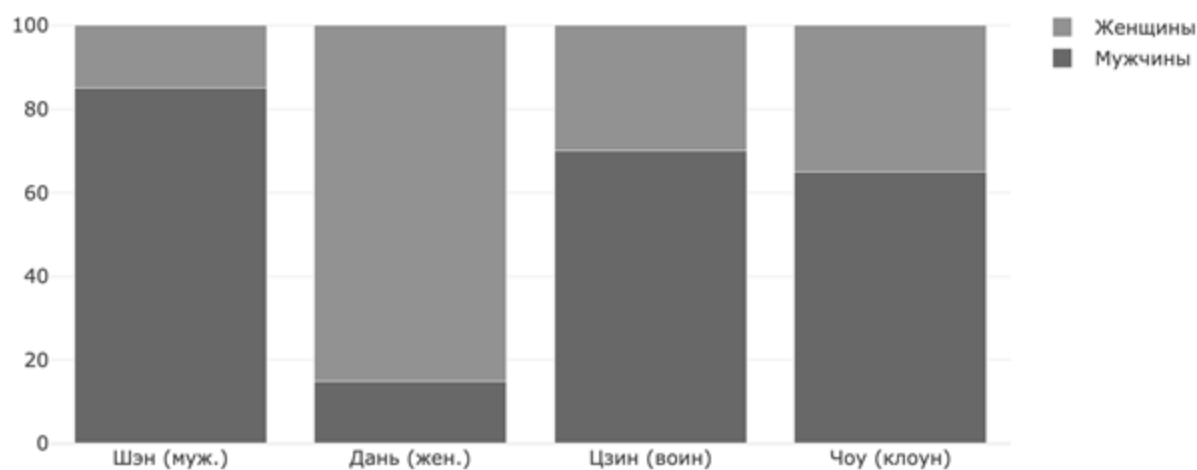


Рисунок 2 - Распределение амплуа (Столбчатая диаграмма)

Актеры, исполняющие женские роли, назывались «ню дань». Они проходили специальную подготовку, осваивая женственные движения, жесты и манеру речи. Их искусство заключалось в тонком понимании женской психологии и способности передать ее на сцене. Особое внимание уделялось вокалу: актеры пели высоким, тонким голосом, имитируя женское пение.

Исполнение женских ролей мужчинами стало неотъемлемой частью китайской оперной традиции. Это требовало от актеров высокого мастерства и глубокой вовлеченности в роль [Юй, 2022]. Их выступления вызывали восхищение публики и считались вершиной актерского искусства.

С течением времени и под влиянием западной культуры в Китае стали происходить социальные изменения. В начале XX века женщины получили право выступать на сцене, и традиция мужского исполнения всех ролей начала постепенно исчезать. Однако мастерство мужчин-актеров, исполняющих женские роли, до сих пор ценится и изучается современными артистами.

Современная китайская опера продолжает развиваться, сочетая древние традиции с новыми тенденциями. Появляются инновационные постановки, использующие современные технологии, световые эффекты и новые музыкальные инструменты. Однако основа оперного искусства – глубокая связь с культурным наследием и уважение к традициям – остается неизменной.

Китайская опера играет важную роль в сохранении и передаче культурных ценностей. Ее сюжеты часто основаны на исторических событиях, легендах и мифах, что позволяет зрителям прикоснуться к богатой истории страны. Опера служит средством воспитания моральных качеств, пропагандирует идеи честности, верности и доблести.

Несмотря на глобализацию и влияние западной культуры, китайская опера сохраняет свою уникальность и продолжает привлекать внимание не только отечественной, но и зарубежной аудитории. Международные фестивали и гастроли способствуют популяризации этого вида искусства по всему миру.

Важным аспектом оперы является использование традиционных музыкальных инструментов, таких как эрху, пипа, губинь и другие. Они придают музыке особый колорит и глубину, создавая неповторимую атмосферу на сцене. Музыка в опере не просто сопровождает действие, но и является ключевым элементом повествования, передавая эмоции и настроения персонажей.

Костюмы и грим в китайской опере также имеют глубокое символическое значение. Цвета, узоры и аксессуары костюмов подчеркивают характеры и социальный статус персонажей. Грим, особенно раскрашенные лица, помогает зрителям сразу распознать типаж героя, будь то положительный или отрицательный персонаж.

Хореография и акробатика занимают особое место в оперном искусстве. Точные и изящные движения, а также сложные акробатические трюки, требуют от актеров высокой физической подготовки и профессионализма. Танцевальные элементы тесно связаны с боевыми искусствами, что придает представлениям динамику и зрелищность.

Изучение и сохранение традиций китайской оперы является важной задачей для современного общества. Многие молодые артисты посвящают свою жизнь этому искусству, обучаясь в специализированных школах и перенимая опыт мастеров прошлого [Qiu, 2023]. Государство и культурные организации активно поддерживают оперу, организуя фестивали, конкурсы и образовательные программы.

В эпоху цифровых технологий опера находит новые пути к сердцам зрителей. Онлайн-

трансляции, записи спектаклей и виртуальные экскурсии по театрам позволяют людям со всего мира познакомиться с этим уникальным искусством. Это способствует взаимопониманию и культурному обмену между народами.

Китайская опера – это не просто вид искусства, но и отражение души народа, его истории и мировоззрения. Она объединяет поколения, передавая от предков к потомкам мудрость и красоту. Понимание и уважение к этому наследию помогает сохранить культурное разнообразие в современном мире.

Традиционная роль мужчин в исполнении всех амплуа в китайской опере – свидетельство богатой и сложной истории этого искусства. Несмотря на изменение социальных норм и появление женщин на сцене, наследие мужчин-актеров, исполняющих женские роли, продолжает жить и вдохновлять новых артистов.

В заключение, исторический обзор развития китайской оперы показывает, как искусство может отражать и влиять на общество. Опера прошла долгий путь от ритуальных танцев до современного театра, сохранив при этом свою уникальность и глубокий смысл. Она остается живым и динамичным искусством, способным объединять людей и обогащать их духовную жизнь.

Традиционная китайская опера, с её богатой историей и глубоко укоренившимися обычаями, долгое время оставалась сферой, в которой доминировали исключительно мужчины. Это явление имеет свои корни в социальных и культурных нормах, сложившихся в древнем Китае.

В патриархальном обществе того времени женщины занимали подчинённое положение. Конфуцианские принципы, которые были основой социальной структуры, предписывали женщинам скромность и ограничивали их роль домашним хозяйством и семьёй. Участие в публичных выступлениях считалось неприемлемым и даже позорным для женщины и её семьи.

Кроме того, театр часто ассоциировался с местами развлечений, где могли присутствовать элементы, считавшиеся морально сомнительными. Родители стремились защитить репутацию своих дочерей, ограждая их от подобной среды. Женщины на сцене могли столкнуться с осуждением общества и рисковали остаться без уважения и поддержки.

Мужчины же, напротив, имели больше свободы в выборе своей деятельности. Они могли путешествовать, выступать перед разными аудиториями и не несли того социального бремени, которое ложилось на женщин. Поэтому именно мужчины брали на себя исполнение всех ролей, включая женские персонажи.

Исполнение женских ролей мужчинами требовало особого мастерства. Актёры тщательно изучали женственные жесты, походку, манеру речи. Это искусство высоко ценилось и считалось признаком профессионализма. Зрители восхищались способностью актёра передать тонкие нюансы женского характера.

Религиозные и ритуальные аспекты также играли свою роль. В некоторых обрядах участие женщин было запрещено. Театральные представления, имеющие корни в религиозных церемониях, переняли эти ограничения. Таким образом, исторические традиции закрепили мужское доминирование на сцене.

Со временем эти социальные и культурные барьеры начали разрушаться. Под влиянием западной культуры и социальных реформ в начале XX века женщины получили больше прав и возможностей. Они стали появляться на сцене, привнося новые краски в оперное искусство. Однако путь к равноправию был долгим и непростым.

Современная китайская опера учитывает наследие прошлого, но стремится отражать реалии сегодняшнего дня. Участие женщин в театре стало обычным явлением. Тем не менее, традиции мужского исполнения женских ролей до сих пор существуют и ценятся знатоками искусства за их историческую значимость и уникальность.

Таким образом, доминирование мужчин в традиционной китайской опере было обусловлено сочетанием социальных норм, культурных традиций и религиозных запретов. Понимание этих факторов позволяет глубже оценить богатство и сложность этого вида искусства, а также пути его развития на протяжении веков.

Появление женщин на оперной сцене в XX веке было значимым событием в истории мирового искусства. Этот процесс отражал глубокие изменения в социальных, политических и культурных структурах общества. Прежде чем женщины получили возможность выступать на профессиональной сцене, им пришлось преодолеть многочисленные барьеры и предубеждения, укоренившиеся в течение столетий.

В начале XX века мир переживал бурные перемены. Первая мировая война, революции и крах старых империй привели к переосмыслению многих социальных норм и правил [Чжан, 2023]. Женщины начали активно бороться за свои права, включая право на образование, работу и участие в общественной жизни. Эти движения не могли не повлиять на сферу искусства, которая всегда отражала и интерпретировала изменения в обществе.

Традиционно опера была мужским искусством. В некоторых культурах женщинам запрещалось появляться на сцене, и все роли, включая женские, исполняли мужчины. Такая практика существовала не только в Китае, но и в европейских странах в разные исторические периоды. Основными причинами этого были религиозные запреты, социальные предрассудки и опасения относительно морали и добродетели женщин на публике.

Однако с наступлением XX века эти предрассудки начали постепенно отступать. Женщины требовали равных прав и возможностей, и их голоса становились все громче. Суфражистское движение в Европе и Америке служило примером для женщин по всему миру. Они осознавали, что для достижения равноправия необходимо сломать стереотипы и доказать свою способность успешно работать в различных сферах, включая искусство.

Политические реформы сыграли ключевую роль в процессе признания женщин в профессиональном искусстве. В России после революции 1917 года новое правительство провозгласило равенство мужчин и женщин. Это открыло перед женщинами двери в области, которые ранее были для них закрыты. Они стали получать профессиональное образование в консерваториях, музыкальных и театральных учебных заведениях.

Подобные преобразования происходили и в других странах. В Германии, после падения монархии и установления Веймарской республики, общество стало более открытым к нововведениям. Женщины начали активно участвовать в культурной жизни, создавать собственные театры, выступать на сцене. Их талант и профессионализм постепенно получали признание публики и критиков.

В Италии, родине оперы, женщины также начали занимать свое место на сцене. Несмотря на сохраняющиеся консервативные взгляды в некоторых кругах, новые звезды оперной сцены покоряли сердца зрителей. Их голоса, мастерство и эмоциональность приносили в искусство новые оттенки и глубину.

Социальные реформы, такие как улучшение доступа к образованию для женщин, сыграли существенную роль в этих переменах. Возможность получать профессиональное музыкальное образование позволила многим талантливым женщинам развивать свои навыки и строить

карьеру в опере. Музыкальные академии и консерватории начали принимать женщин на равных условиях с мужчинами, что было значительным шагом вперед.

Кроме того, экономические изменения также способствовали появлению женщин на сцене. После мировых войн многие мужчины погибли или были ранены, что привело к нехватке кадров в различных сферах, включая искусство. Женщины заполняли эти пробелы, показывая, что они способны справляться с поставленными задачами не хуже мужчин.

Важным фактором стало и изменение общественного восприятия роли женщины. Она перестала рассматриваться исключительно как хранительница домашнего очага. Рост числа работающих женщин, их участие в общественной и политической жизни меняли представления о том, кем может быть женщина и что она может делать.

С развитием массовых коммуникаций и технологий информация распространялась быстрее, чем когда-либо ранее. Радио, а затем телевидение, приносили в дома людей голоса и образы талантливых женщин-исполнителей. Это способствовало увеличению их популярности и признанию со стороны широкой аудитории.

Однако путь к равноправию был непростым [Низова, 2022]. Многие женщины сталкивались с предубеждениями, дискриминацией и сопротивлением со стороны консервативно настроенных представителей общества. Им приходилось доказывать свою правоту и профессионализм в условиях жесткой конкуренции и нередко враждебной среды.

Некоторые композиторы и дирижеры отказывались работать с женщинами, считая их менее способными или неподходящими для исполнения определенных ролей. Однако с течением времени такие взгляды становились все более архаичными. Прорывные выступления талантливых певиц заставляли критиков и коллег признавать их вклад в развитие оперного искусства.

Политические режимы некоторых стран способствовали продвижению женщин в искусстве из идеологических соображений. В Советском Союзе, например, поддерживались идеи равноправия, и государство активно поощряло участие женщин в культуре и искусстве. Это приводило к появлению целых плеяд выдающихся исполнительниц, которые прославились не только на родине, но и за рубежом.

В Китае ситуация была несколько иной. Несмотря на древние традиции, запрещавшие женщинам выступать на сцене, влияние западной культуры и политические изменения способствовали постепенному проникновению женщин в театральное искусство. В начале XX века в крупных городах начали появляться женские театральные труппы. Революционные движения и последующее установление коммунистического режима привели к коренным изменениям в социальной структуре. Новое правительство провозгласило равенство полов, и женщины получили возможность участвовать в различных сферах общественной жизни, включая искусство.

В Японии, после периода Мэйдзи, страна переживала процесс модернизации и вестернизации. Это отразилось и на положении женщин. Хотя традиционные формы театра, такие как Кабуки, оставались преимущественно мужским искусством, в новых театральных формах женщины начали играть все более заметную роль. Они приносили свежий взгляд и новые методы в традиционное искусство, обогащая его и делая более современным.

Во многих странах Европы и Америки женщины-оперные певицы становились настоящими звездами. Их имена украшали афиши крупнейших оперных театров мира. Мария Каллас, Рената Тебальди, Джоан Сазерленд — эти и многие другие имена стали символами эпохи. Они не только покоряли публику своими голосами, но и становились образцами для подражания для

молодых поколений.

Кроме исполнительниц, женщины начали активно участвовать в других аспектах оперного искусства. Композиторы, такие как Этель Смайт, пробивали себе путь в мире, где доминировали мужчины. Дирижеры, режиссеры, сценографы — во всех этих сферах появлялись талантливые женщины, которые своими работами вносили значительный вклад в развитие искусства.

Социальные реформы, направленные на обеспечение равных возможностей, способствовали тому, что дискриминация по половому признаку стала рассматриваться как неприемлемая. Законодательства многих стран закрепляли принципы равноправия, что давало женщинам юридическую основу для защиты своих прав.

Образование играло ключевую роль. Создавались специализированные учебные заведения, стипендии и гранты для поддержки талантливых девушек. Педагоги и наставники все чаще признавали потенциал своих учениц и поощряли их карьерное развитие.

Медленное, но уверенное изменение общественного мнения также имело существенное значение. Публика стала принимать и ценить женский талант без оговорок и предубеждений. Критики писали о глубоких эмоциональных интерпретациях, техническом мастерстве и художественной интуиции исполнительниц.

Однако стоило отметить, что процесс интеграции женщин в оперу сопровождался не только победами, но и трудностями. Конкуренция была жесткой, и ожидания от женщин часто были выше, чем от мужчин. Им приходилось работать усерднее, чтобы доказать свою состоятельность.

Тем не менее, упорство и талант принесли свои плоды. К концу XX века женщины стали неотъемлемой частью оперного мира. Их присутствие на сцене воспринималось как само собой разумеющееся. Более того, многие роли в операх стали ассоциироваться именно с определенными исполнительницами, которые придавали им уникальное звучание и характер.

Влияние женщин на оперу вышло за рамки исполнения. Они участвовали в создании новых произведений, привносили свежие идеи и подходы. Это способствовало эволюции жанра, делая его более разнообразным и актуальным.

Заключение

В заключение, появление женщин на оперной сцене в XX веке было результатом сложного взаимодействия политических, социальных и культурных факторов. Реформы, направленные на обеспечение равноправия, борьба за женские права, изменения в общественном сознании — все это создало условия для того, чтобы талантливые женщины могли реализовать себя в профессиональном искусстве.

Их вклад не только обогатил оперу, но и послужил примером для будущих поколений. Истории этих женщин напоминают нам о важности равенства, справедливости и признания заслуг каждого человека независимо от пола. Опера, как и любое искусство, становится богаче и глубже, когда в ней звучат голоса всех, кто способен привнести в нее красоту и смысл.

Сегодня, оглядываясь на пройденный путь, мы можем видеть, насколько существенными были эти изменения. Женщины занимают ведущие позиции в опере, продолжают развивать и преобразовывать этот жанр. Они доказывают, что искусство не знает границ и пределов, когда есть талант, страсть и стремление к совершенству.

Библиография

1. Латинов Г. И., Беликова М. В. Самоощущение и социальное самочувствие мужчин в современном российском и китайском обществах: трансформация стандартов маскулинности // Женщина в российском обществе. 2022. № S1. С. 27–41. 15 с.
2. Ли И. Революция достоинства отношение к женщинам и женскому труду в китайских крестьянских семьях (1900–1950) // Вестник Тверского государственного университета Серия История 2024 № 2 (70) С 99–106 8 с.
3. Малимонов И В Синьковская И Г Король Л Г Рахинский Д В Шепелева Ю С Репрезентация социального статуса женщины в контексте мужского гендерного режима историко-философский анализ // Современная наука актуальные проблемы теории и практики Серия Познание 2023 № 4 С 139–143 5 с.
4. Низова Ю. А. Взгляд на гендерное равенство в сфере труда в Китае с точки зрения поколений // Казанский вестник молодых учёных. 2022. Т. 6. № 4. С. 132–141. 10 с.
5. Пушкарева Н Л Ли И Женская история в трудах китайских ученых второй половины XX в // Oriental Studies 2023 Т 16 № 2 С 404–416 13 с.
6. Смирнова Н В Наньсю Цянь о деятельности женщин-реформаторов в Китае в конце XIX века // Ученые записки Петрозаводского государственного университета 2022 Т 44 № 2 С 24–30 7 с.
7. Чжан Х. Гендерные аспекты социальной стратификации населения Китая // Медицина. Социология. Философия. Прикладные исследования. 2023. № 1. С. 68–70. 3 с.
8. Юй В Женский образ в живописи Китая второй половины XX в основные факторы и особенности трансформации // Вопросы истории 2022 № 11-1 С 1941–199 6 с.
9. Ян Ян. Женские образы в операх китайских композиторов (в аспекте социокультурных традиций народа) // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14. № 3-1. С. 310–315. 6 с.
10. Qiu D. Transformation of female archetypes in Chinese traditional national opera of the twentieth century // Notes on Art Criticism. 2023. № 43. 1 с.

Gender transformations in Chinese opera: aspects of the transition from male roles to female dominance in the 20th century and their social Consequences

Du Kunliang

Postgraduate Student,
Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University),
117198, 6 Miklukho-Maklaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: priem@rudn.ru

Abstract

Chinese opera, one of the most important forms of traditional Chinese art, has for centuries reflected social perceptions of gender roles. The 20th century saw significant transformations in the distribution of male and female roles. This article is devoted to the study of the transition from the dominance of male roles (*sheng*), performed by both men and women, to the strengthening of female roles (*dan*) and the change in their representation on stage in the context of the socio-cultural transformations of China. The study employed historical and comparative methods of analysis. The sources included archival records, memoirs of opera actors, as well as literary and critical texts addressing gender issues. To identify the social consequences of gender changes in Chinese opera, the context of historical periods was examined, including the fall of the Qing Empire, the cultural policies of Republican China, the Maoist era, and the modern period. The analysis showed that the transition from male roles to female dominance in Chinese opera reflects broader socio-cultural processes. In the 20th century, political reforms and changing views on the role of women in society

contributed to the popularization of female heroines on stage. This change shaped a new image of the ideal woman, reflecting societal transformations. However, on the other hand, the transition also intensified debates about the gender identity of actors and the audience's perception of their art. Gender transformations in Chinese opera have lasting social consequences. The change in roles, the balance between male and female characters on stage, demonstrates the flexibility of cultural norms and shows how art can serve as a platform for rethinking gender stereotypes. The study emphasizes the importance of analyzing the intersection of artistic tradition and societal changes for understanding the cultural dynamics of modern China.

For citation

Du Kunliang (2024) Gendernye transformatsii v kitayskoy opere: aspekty perekhoda ot muzhskikh amplua k zhenskomu dominirovaniyu v XX veke i ikh sotsialnye posledstviya [Gender Transformations in Chinese Opera: Aspects of the Transition from Male Roles to Female Dominance in the 20th Century and Their Social Consequences]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 243-254.

Keywords

Gender transformations, Chinese opera, male roles, female dominance, social consequences, cultural dynamics.

References

1. Latinov G.I., Belikova M.V. Self-perception and social well-being of men in modern Russian and Chinese societies: transformation of masculinity standards // *Woman in Russian Society*. 2022. № S1. P. 27–41. 15 p.
2. Li I. Revolution of dignity: attitude towards women and women's labor in Chinese peasant families (1900–1950) // *Bulletin of Tver State University. History Series*. 2024. № 2 (70). P. 99–106. 8 p.
3. Malimonov I.V., Sinkovskaya I.G., Korol L.G., Rahinsky D.V., Shepeleva Y.S. Representation of women's social status in the context of the male gender regime: a historical-philosophical analysis // *Contemporary Science: Topical Issues of Theory and Practice. Knowledge Series*. 2023. № 4. P. 139–143. 5 p.
4. Nizova Y.A. A look at gender equality in the labor sphere in China from a generational perspective // *Kazan Bulletin of Young Scientists*. 2022. Vol. 6. № 4. P. 132–141. 10 p.
5. Pushkareva N.L., Li I. Women's history in the works of Chinese scholars in the second half of the 20th century // *Oriental Studies*. 2023. Vol. 16. № 2. P. 404–416. 13 p.
6. Smirnova N.V. Nanxu Qian on the activities of women reformers in China at the end of the 19th century // *Scientific Notes of Petrozavodsk State University*. 2022. Vol. 44. № 2. P. 24–30. 7 p.
7. Zhang H. Gender aspects of social stratification of the population in China // *Medicine. Sociology. Philosophy. Applied Research*. 2023. № 1. P. 68–70. 3 p.
8. Yu W. Female image in Chinese painting in the second half of the 20th century: key factors and features of transformation // *Issues of History*. 2022. № 11-1. P. 1941–199. 6 p.
9. Yang Yang. Female images in operas of Chinese composers (in the aspect of the socio-cultural traditions of the people) // *Culture and Civilization*. 2024. Vol. 14. № 3-1. P. 310–315. 6 p.
10. Qiu D. Transformation of female archetypes in Chinese traditional national opera of the twentieth century // *Notes on Art Criticism*. 2023. № 43. 1 p.

УДК 008

Влияние социальной среды на интерпретацию партий сопрано в операх китайских композиторов конца XX века

Ян Ян

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48;
e-mail: 827824887@qq.com

Аннотация

В 1920-х годах детский мюзикл, созданный композитором Ли Цзиньхуэем, открыл первую страницу в истории китайской оперы. В отличие от традиционной китайской оперы, он использовал поэзию, музыку, пение, танцы, сценическое искусство и другие художественные средства, создавая богатые и сказочные сюжеты, которые были приняты как детьми, так и взрослыми. Это событие имело значительное социальное влияние и положило начало активному исследованию и практике китайской оперы. Опера «Седая девушка», созданная коллективом Академии искусств им. Лу Синя в 1945 году, ознаменовала формирование китайской оперы как самостоятельного жанра. Однако в период «Культурной революции» (1966–1976) развитие оперы было подавлено, что привело к её упадку. Деятели искусства подвергались давлению и запретам, а ущерб, нанесённый культурной сфере, был огромен. После завершения «Культурной революции» в 1976 году и проведения симпозиума по литературе и искусству в ноябре 1977 года началось восстановление творческой сферы. В 1978 году правительство Китая провело «Политику реформ и открытости», что позволило творцам свободно выражать свои идеи. Это способствовало стремительному развитию оперного искусства: тематика произведений стала богаче, а художественные стили — разнообразнее. Расширились возможности для обмена и сотрудничества с отечественными и зарубежными творческими коллективами, а певцы получили больше возможностей для выступлений. Кроме того, совершенствование теории музыки позволило композиторам создавать более зрелые и искусные произведения, а певцам — изучать научные вокальные методы и углублять понимание музыкальных текстов. В результате появилось множество выдающихся певцов, и китайское исполнительное искусство получило новое развитие.

Для цитирования в научных исследованиях

Ян Ян. Влияние социальной среды на интерпретацию партий сопрано в операх китайских композиторов конца XX века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 255-262.

Ключевые слова

Китайская опера, сопрано, культурно-исторический фон, «Политика реформ и открытости», исполнительное искусство, музыкальный текст.

Введение

Социальная среда и культура взаимосвязаны, они влияют и формируют друг друга. Первая определяет возникновение и развитие второй. В определенной среде создается определенная культура. Например, в древнем Китае, при аграрном обществе, осуществление производства зависело от земли и сезонных изменений, что сформировало сельскохозяйственную культуру. Социальная среда влияет на распространение культуры и обмен ею. Так, открытая социальная среда благоприятствует этому, а закрытая – препятствует. Среда разных регионов и этнических групп порождает различные культуры. Кроме того, культура также играет в ней определенную роль. Система ценностей и моральные взгляды, заложенные в культуре, влияют на суждения и поведение людей, а развитая культура может стать идеологическим ориентиром для социальных изменений. Так, например, во времена эпохи Возрождения пропагандировался гуманизм, это не только заложило идеологический фундамент для развития капитализма и социальных перемен, но и способствовало превращению Европы из феодального общества в капиталистическое.

Основное содержание

По сравнению с традиционной китайской оперой и западной оперой, китайская опера появилась сравнительно поздно. Только в 1920-х годах ее начали исследовать и развивать. Она официально появилась в 1945 году, затем была разрушена в период «Культурной революции» (1966-1967), и затем снова расцвела после «Политики реформ и открытости» в 1978 году. Можно отметить, что развитие оперы в Китае преодолело достаточно извилистый и медленный путь. «Культурная революция» 1966-1976 годов стала самым страшным десятилетием в истории китайской оперы, известным как «Десять лет бедствий». В это время помимо политики, экономики и других социальных сфер Китая, сильно пострадала и область культуры. Задача и цель «Культурной революции» заключались в том, чтобы «разгромить тех, кто обладает властью и следует капиталистическому пути, подвергнуть критике реакционных буржуазных авторитетов в науке, осудить идеологию буржуазии и других эксплуататорских классов, изменить образование, литературу и искусство, преобразовать все сферы надстройки, которые не соответствуют экономической основе социализма, чтобы укрепить и развить социалистический строй». В связи с такими целями, руководствуясь крайне левой идеологией лидеров, многие руководители, специалисты, ученые в области литературы и искусства и сами творцы подверглись жестокой критике, что привело к прекращению их творческой деятельности.

Цзян Цин была инициатором этой контрреволюционной деятельности и ведущим членом контрреволюционной группы во время Культурной революции. Она придерживалась крайне «левой» стороны, с одной стороны пресекая традиционные музыкальные произведения за исключением образцовых, а с другой – критикуя прекрасные оперные произведения того времени. Она считала, что поскольку в некоторых эпизодах оперы «Сестра Цзян» главная героиня плачет, это можно расценивать как ее слабость, которая не соответствует образу героя. Считается, что в «Седой девушке», положившей начало направлению новой китайской оперы, крестьянин Ян Байлао покончил с собой, так как не мог выносить издевательств помещика, что посчитали лишенным «духа сопротивления». Многие музыканты подверглись преследованиям, а условия для создания музыки были совершенно неподходящими. С другой стороны, она использовала образцовую оперу как политический инструмент, требуя от художественных

трупп по всей стране выступать только по предписанному ею образцу, насильно продвигая стиль исполнения и содержание образцовой оперы, ограничивая разнообразие музыкальных стилей и художественное новаторство. Развитие музыкального искусства в это время зашло в тупик.

В сентябре 1976 года «Культурная революция» окончательно завершилась, и в Китае начали проводить «Политику реформ и открытости», что привело к увеличению случаев культурных и музыкальных обменов внутри страны и за рубежом. Музыканты, которые прежде были ограничены в творчестве, наконец были свободны, а сфера эстетики быстро расширилась. В таких социальных условиях создатели опер также следовали веяниям времени, активно творили и экспериментировали. Так, китайская опера вступила в новую эру активного развития. По неполным статистическим данным, только с 1977 по 1979 год в Китае было поставлено около ста опер, подавляющее большинство из которых были новаторскими.

В течение десяти лет «Культурной революции» дух и мысли людей были скованы, у них не было свободы. После «Политики реформ и открытости» люди вышли из «идеологического заточения» «Культурной революции». После симпозиума по литературе и искусству в ноябре 1977 года творчество начало восстанавливаться. В 1978 году была установлена идеологическая линия провозглашавшая «раскрепощение сознания и реалистический подход к действительности». В 1979 году литературный критик Чжоу Ян сказал: «Мы должны всемерно уважать особую закономерность литературно-художественного производства, творческий труд каждого отдельного писателя и художника, его творческую индивидуальность и стиль. Следует поощрять разнообразие творческих тем, жанров и форм, свободную конкуренцию различных творческих стилей и художественных школ, свободное обсуждение различных литературно-художественных точек зрения», он также акцентировал внимание на лозунге, который был выдвинут Дэн Сяопином в 1977 году: «Уважение к знаниям! Уважение к таланту!». Документ ЦК КПК «Резолюция о некоторых вопросах истории Нашей партии с момента основания Китайской Народной Республики» от 1981 года, в котором были заново разъяснены и переосмыслены направления развития литературы и искусства, дал прочную и надежную политическую поддержку активному развитию литературы и искусства в этот период. Новый период политики в области литературы и искусства предоставил художникам свободную среду для творчества, и все больше деятелей искусства присоединяются к созданию оперы.

Темы оперных произведений до 1980-х годов находились под влиянием политики, экономики и культуры. На сцене китайских опер всегда были женщины, представляющие рабочих, крестьян, солдат, героев и т.д. Так, они возглавили народную эстетику, сформировав «революционную эстетику» и «героическую эстетику» с ярко выраженной политической окраской. Сюда мы можем отнести такие оперы, как «Седая девушка» (композиторы Хэ Цзинчжи, Дин И, Ма Кэ и др.), «Река красных листьев» (композитор Чэнь Маюань), «Лю Хулань» (композиторы Чэнь Цзы, Мао Юань, Гэ Гуанжуй и др.) «Красная охрана озера Хунху» (композиторы Чжан Цзинань, Оуян Цяньшу). Во время «Культурной революции» оперное творчество было подавлено, и все произведения были преобразованы под основу Пекинской оперы. Обязательный творческий лозунг привел к тому, что творчество стало однообразным, в нем не было жизненной энергии. После «Культурной революции» Китай начал реформироваться и открываться. В области музыкальной культуры, многие различные творческие концепции, стили и технические приемы столкнулись и переплелись друг с другом, что привело к разнообразию произведений. В дополнение к традиционным крупным историческим событиям и классическим образам героинь, опера стала фокусироваться на эмоциях и жизни обычных людей. Появились образы

женщин в повседневной жизни, а социальные изменения использовались в качестве фона для выражения эмоциональных разногласий.

Например, опера 1981 года «Скорбь об ушедшей» на стихи Ван Цюаня и Хань Вэя и музыку Ши Гуаннаня. Главные герои, Цзы Цзюнь и Цзюань Шэн, – мелкобуржуазные интеллигенты с буржуазно-демократической идеологией, которые под влиянием новых идей «Движения 4 мая» стремятся к равенству, свободе и освобождению личности. Чтобы бороться за свободу любви и брака, они решились на разрыв со старыми порядками и отважно предали феодальные устои и феодальную авторитарную семью. Однако Цзюань Шэн под давлением общества, из-за бедности и собственной слабости толкает Цзы Цзюнь обратно в оковы феодализма, из которой они так упорно пытались выбраться. Испытывая бесконечную боль и разочарование, Цзы Цзюнь решила умереть. Характер героини Цзы Цзюнь многогранен. Она искренна и добра в любви. Ее не смущает, что Цзюань Шэн – бедный молодой человек из скромной семьи. Когда они расстались, она молча оставила Цзюань Шэну все, что у нее было, даже несмотря на то, что в то время они не жили в достатке. Такая деталь показывает любовь Цзы Цзюнь и ее говорит о ее нежелании расставаться с Цзюань Шэном. Чтобы обрести свободу любви, она проявила сильную, смелую и непокорную сторону своего характера, она была готова порвать с своей феодальной семьей. Но когда ее настигает разочарование в жизни и любви, она не противостоит этому, а демонстрирует растерянность, и в конце концов идет на смерть. Эта опера ярко рассказывает о любовной трагедии молодой пары на фоне феодального общества в новом жанре и наглядно отображает неуверенность и растерянность молодого поколения при феодализме.

Опера «Дикое поле» была написана Ван Фаном и сочинена Цзинь Сяном в 1987 году. История разворачивается в Пекине в начале XX века, во времена междоусобиц милитаристов. Местный хулиган Цзяо Яньван вступил в сговор с правительством, чтобы похоронить отца Цю Ху заживо и завладеть его землями. Он заставил Цзинь Цзы, невесту Цю Ху, выйти замуж за его сына Цзяо Дасина, а затем самого Цю Ху посадил в тюрьму. Восемь лет спустя Цю Ху освободился из тюрьмы и возобновил свои старые отношения с Цзинь Цзы. Неожиданно его обнаружила мать Цзяо Дасина. Цю Ху убил Цзяо Дасина в отместку, а мать Цзяо Дасина случайно убила своего внука ударом палки, подумав, что это был Цю Ху, лежавший на кровати. Во время побега Цю Ху в конце концов оказался загнанным в угол и покончил с собой, чтобы защитить Цзинь Цзы. Композитор создал образ женщины, одухотворенной, кокетливой, которая осмеливалась любить и ненавидеть, он резко контрастировал с традиционным представлением китайских феодальных женщин, подрывая стереотипное восприятие публики. Она осмеливается вырваться из-под феодального угнетения и отважно стремится к свободе и любви. Композитор, изображая эту героиню, делает акцент на психологической эволюции Цзинь Цзы. Изображение ее сложной и изменчивой личности, а также конфликты внутренние, так и с другими персонажами пьесы делают образ Цзинь Цзы очень объемным.

Опера «Рикша», адаптированная Го Вэньцзином по одноименному роману Лао Шэ в 2014 году, рассказывает историю о взлетах и падениях в жизни главного героя Сян Цзы во время междоусобиц милитаристов в 1920-х годах. Главный герой Сян Цзы – сильный и выносливый человек, он отчаянно копил деньги, работая рикшей. Ему потребовалось три года, чтобы накопить денег на новую повозку, но её конфискуют солдаты-гоминьдановцы. Ему приходится начинать свой путь сначала, но его снова ждала неудача: тайный полицейский агент требует у него деньги, которые он копил на новую рикшу. И главному герою снова пришлось идти в рикши. Ху Ню – дочь его начальника, она свирепая и сварливая женщина без явных женских черт. Она говорит и действует как мужчина, но она любит Сян Цзы. Она смело проявляла свои

чувства к нему и добивалась его любви. После выпивки она заставляет его заняться с ней любовью, а после обманывает его, сказав, что беременна. У Сян Цзы есть любимая женщина, ее зовут Сяо Фуцзы, но из-за обстоятельств он вынужден жениться на Ху Ню, хотя ее отец против этого, так как его будущий зять был очень беден. Однако Ху Ню отказалась от своего родного отца ради Сян Цзы, отказалась от комфортной жизни ради любви и прожила бедную жизнь с ним, Сян Цзы постепенно принял Ху Ню. вскоре Ху Ню умерла при родах, а его прежняя возлюбленная Сяо Фуцзы решила повеситься, потому что не могла вынести мучений и унижений. Все это сломало Сянцзы. Он утратил былую жизнерадостность и решимость, начал воровать вещи и предавать друзей, Поэтому провел остаток жизни в несчастье. Произведение показывает борьбу людей, находящихся на дне общества в условиях нищеты и угнетения, и глубоко отражает социальную действительность.

В период исследования китайской оперы, шли дебаты между «голосом, поставленным по-китайски» (далее именуемым «китайский голос») и «голосом, поставленным по-европейски» (далее именуемым «европейский голос»). «Китайский голос» относится к народной манере пения, а «европейский» к бельканто. Обладатели «китайского голоса» говорят, что «европейский голос» некрасив, так как он похож на мычание коровы. Обладатели «европейского голоса» говорят, что когда поют «китайским голосом», то либо зажимают горло и кричат, либо напрягают горло, чтобы сделать голос плоским, зажатым и напряженным. Обе стороны выразили свои собственные мнения и придерживались своих собственных взглядов. После «Политики реформ и открытости» музыкальное образование Китая возобновило свое развитие. Вокальные педагоги Чжоу Сяоянь, Шэнь Сян, Чжан Цюань, Го Шучжэнь, Цзинь Телинь и другие вернулись на преподавательские должности и воспитали большое количество выдающихся вокальных талантов, таких как: Юнус Дилбер, Вань Шаньхун, Лян Нин, У Бися и др. Кроме того, все больше ученых отправляются за границу, чтобы изучать новые и передовые техники на Западе. В то же время все больше и больше выдающихся зарубежных художественных коллективов приезжают в Китай для выступлений. В результате тесного культурного обмена западная и китайская оперные манеры начали сливаться. Бельканто учитывает строение человеческого тела и органов, связанных с пением и вокалом, и следует естественным законам и принципам физиологического движения. Оно предлагает методы, которые позволяют контролировать и управлять дыханием, вокализацией, резонансом и артикуляцией и т.д. Однако из-за языковых особенностей иероглифов при исполнении китайских песен бельканто возникают такие проблемы, как нечеткость текста и отсутствие уникального колорита произведений. Следовательно, этот метод не совсем подходит для исполнения подобных произведений, поэтому певцы объединили эти два метода пения. Искусство китайского оперного исполнительства постепенно развивается в среде, где оно может использовать научные дыхательные техники бельканто и в то же время сохранять языковые особенности, колорит и стиль произведения.

Заключение

Культурно-исторический фон оказывает непосредственное влияние на создание оперы и является основой для развития музыки и культуры. Оперы, которые появлялись в каждый период истории развития китайской оперы, были продуктом времени и отражали общественное мировоззрение. Между ними существует прямая, тесная и неразрывная связь. Можно заметить, что с течением времени статус китайских женщин становится все выше и выше, а эстетика

людей – все богаче и богаче. Это отражается и в области оперной культуры: статус женских ролей также становится все выше, главными героинями опер становятся уже не только революционные, героические и великие образы, но и образы обычных женщин. Изображение женщин композиторами становится все более тонким, а женская красота исследуется с разных сторон и становится все более объемной. В то же время композиторы используют китайскую народную музыку и соединяют ее с западными композиционными методами, благодаря чему произведения сохраняют уникальные китайские национальные черты, в то же время обладая западными композиционными особенностями. Также активно осваиваются западные научные вокальные методы. Чтобы приспособиться к пению китайских иероглифов, были адаптированы некоторые вокальные техники, чтобы петь со стабильным дыханием, богатым резонансом, равномерным тоном, мягким голосом и четкой дикцией. Развитие китайской оперы показывает, что в условиях открытой глобальной среды, хотя китайская опера получила большое влияние западной, она по-прежнему неотделима от традиционной культуры и социальной среды.

В конце 20-го века и особенно в 1980-е годы социальное развитие Китая вступило в новую фазу. С развитием экономики и научно-технического прогресса углубилась информатизация общества, а культурные обмены между странами мира стали теснее. Глобализация и разнообразие стали характерными чертами мировой культуры. Индустрия китайской оперы воспользовалась возможностью времени и создала множество прекрасных работ, которые сделали большой шаг вперед в ее интернационализации.

Библиография

1. Чжоу Сяоянь, Траектория развития китайского вокального искусства // Музыкальное искусство, 1992. (02). С. 36-46.
2. Цзинь Телинь, Новый этап в развитии китайской народной вокальной музыки. Новый звук песенной поэзии // Журнал Шеньянской консерватории, 2011. № 29(04). С. 5-8.
3. Ши Вэйчжэн, Характерные черты китайской вокальной музыки в конце двадцатого века // Журнал Тяньцзиньской консерватории, 2002. № 3. С. 23-27.
4. Цзян Хунюй, Наследование и развитие этнического вокального искусства в условиях мультикультурализма: магистерская дис.: Ляонинский педагогический университет, Далянь, 2014. 31 с.
5. Чэнь Исинь, Ли Даосун, Исследование оперы «Дикое поле». Китайское музыкознание, 1988. №1. С. 15-24.
6. Цзюй Цихун, «Оперное мышление» и его практика в опере «Дикое поле». Китайское музыкознание, 2010. №3. С. 96-101.
7. Чэнь Синьжо, «Рикша» как опера. Народная музыка, 2016. №01. С. 20-23.
8. Хао Линьчун, Исследование музыкальных особенностей и характеристики оперы «Рикша»: магистерская дис.: Хэнаньский университет, Чжэнчжоу, 2016. 47с.

The influence of the social environment on the interpretation of soprano roles in operas by Chinese composers of the late 20th century

Yang Yang

Postgraduate Student,
Herzen Russian State Pedagogical University,
191186, 48, Reki Moiki emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 827824887@qq.com

Yang Yang

Abstract

In the 1920s, a children's musical created by composer Li Jinhui turned the first page in the history of Chinese opera. Unlike traditional Chinese opera, he used poetry, music, singing, dancing, stage art and other artistic means, creating rich and fabulous plots that were accepted by both children and adults. This event had a significant social impact and marked the beginning of an active study and practice of Chinese opera. The opera "The Gray-haired Girl", created by the collective of the Academy of Arts named after Lu Xin in 1945, marked the formation of Chinese opera as an independent genre. However, during the "Cultural Revolution" (1966-1976), the development of opera was suppressed, which led to its decline. Artists were subjected to pressure and prohibitions, and the damage done to the cultural sphere was enormous. After the end of the Cultural Revolution in 1976 and the symposium on literature and art in November 1977, the restoration of the creative sphere began. In 1978, the Chinese government implemented a "Policy of reform and openness," which allowed creators to express their ideas freely. This contributed to the rapid development of opera art: the themes of the works became richer, and the artistic styles became diverse. Opportunities for exchange and cooperation with domestic and foreign creative teams have expanded, and singers have received more opportunities to perform. In addition, the improvement of music theory allowed composers to create more mature and skillful works, and singers to study scientific vocal methods and deepen their understanding of musical texts. As a result, many outstanding singers have emerged, and the Chinese performing arts have received a new development.

For citation

Yang Yang (2024) Vliyaniye sotsial'noi sredy na interpretatsiyu partii soprano v operakh kitaiskikh kompozitorov kontsa XX veka [The influence of the social environment on the interpretation of soprano roles in operas by Chinese composers of the late 20th century]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 255-262.

Keywords

Chinese opera, soprano, cultural and historical background, "Politics of reform and Openness", performing arts, musical text.

References

1. Zhou Xiaoyan. (1992). Traektorii razvitiya kitayskogo vokal'nogo iskusstva [Trajectory of the development of Chinese vocal art]. *Muzikal'noe iskusstvo* [Musical Art], (02), pp. 36-46.
2. Jin Telin. (2011). Novyy etap v razvitiy kitayskoy narodnoy vokal'noy muzyki. Novyy zvuk pesennoy poezii [New stage in the development of Chinese folk vocal music. A new sound of song poetry]. *Zhurnal Shenyanskoj konservatorii* [Journal of Shenyang Conservatory], 29(04), pp. 5-8.
3. Shi Weizheng. (2002). Kharakternye cherty kitayskoy vokal'noy muzyki v kontse dvadtsatogo veka [Characteristic features of Chinese vocal music at the end of the twentieth century]. *Zhurnal Tianjinskoj konservatorii* [Journal of Tianjin Conservatory], 3, pp. 23-27.
4. Jiang Hongyu. (2014). Nasledovanie i razvitie etnicheskogo vokal'nogo iskusstva v usloviyakh mul'tikulturalizma: magisterskaia dissertatsiia [Inheritance and development of ethnic vocal art in the context of multiculturalism: Master's thesis]. Liaoning Pedagogical University, Dalian, 31 p.
5. Chen Yixin, Li Daosong. (1988). Issledovanie opery "Dikoye pole" [Study of the opera "Wild Field"]. *Kitayskoe muzykoznanie* [Chinese Musicology], 1, pp. 15-24.
6. Jui Cihun. (2010). "Opernoe myshlenie" i ego praktika v opere "Dikoye pole" ["Operatic thinking" and its practice in the opera "Wild Field"]. *Kitayskoe muzykoznanie* [Chinese Musicology], 3, pp. 96-101.
7. Chen Xinzhou. (2016). "Riksha" kak opera ["Rickshaw" as an opera]. *Narodnaya muzyka* [Folk Music], 01, pp. 20-23.

8. Hao Linchun. (2016). Issledovanie muzykal'nykh osobennostey i kharakteristiki opery "Riksha": masterskaia dissertatsiia [Study of the musical features and characteristics of the opera "Rickshaw": Master's thesis]. Henan University, Zhengzhou, 47 p.

УДК 008

Сакральные объекты как культурное наследие Бурятии**Разуваев Вадим Игоревич**

Заместитель директора по воспитательной работе,
Восточно-сибирский государственный институт культуры,
670031 Российская Федерация, Улан-Удэ, ул. Терешковой, 1;
e-mail: razuvaevboks@gmail.com

Аннотация

Данная статья направлена на исследование роли сакральных объектов в культурном наследии Бурятии, с акцентом на их исключительную значимость для формирования, поддержания и сохранения культурных традиций бурятского народа. В исследовании представлен обширный спектр аспектов, охватывающих как материальные, так и нематериальные компоненты сакральной культуры. Рассматриваются такие ее элементы, как священные места, ритуалы, обряды и религиозные практики, которые на протяжении столетий оказывали значительное влияние на религиозную, духовную и социокультурную жизнь бурятского этноса. Важное место уделено изучению того, как сакральные объекты взаимодействуют с природной средой, отражая уникальные мировоззренческие установки бурятов и их гармоничное отношение к природе. В статье анализируются конкретные сакральные объекты Бурятии: буддийские храмы и дацаны, священные камни, природные святыни (озера, горы, источники) и шаманские места поклонения. Эти объекты рассматриваются не только как центры религиозной жизни, но и как места важного социального взаимодействия, где люди собираются для проведения общинных ритуалов и праздников. Особое внимание уделяется историческому значению этих объектов и их культурным функциям, в том числе их роли в формировании коллективной памяти и культурной идентичности бурятского народа. Отдельный раздел статьи посвящен анализу влияния сакральных объектов на современное общество, особенно в условиях растущей глобализации. Исследование рассматривает, как эти священные места помогают сохранить уникальные культурные черты бурятского народа в эпоху технологических изменений и культурных перемен. Подчеркивается, что сакральные объекты Бурятии играют важную роль в поддержании национального самосознания и сплоченности общины. Кроме того, в статье подчёркивается необходимость интеграции сакральных объектов в систему охраны культурного наследия, что позволит не только сохранить уникальные аспекты бурятской культуры, но и обеспечить их устойчивое развитие в будущем. Привлечение внимания к важности защиты сакральных объектов может способствовать укреплению межкультурного диалога, развитию культурного туризма и поддержке местных сообществ, что в свою очередь позволит передать богатое духовное и культурное наследие бурятского народа будущим поколениям.

Для цитирования в научных исследованиях

Разуваев В.И. Сакральные объекты как культурное наследие Бурятии // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 263-270.

Ключевые слова

Буддизм, сакрализация, наследие, регион, поклонение, священный, религия, культура.

Введение

В Бурятии мирно и гармонично сосуществуют несколько религиозных традиций, каждая из которых играет важную роль в культурной и духовной жизни региона. Буддизм, шаманизм, старообрядчество и православие здесь не просто сосуществуют, но взаимодействуют на протяжении столетий, создавая уникальную религиозно-культурную палитру. Буддизм, широко представленный через буддийские храмы и дацаны, оказывает значительное влияние на общественную и духовную жизнь бурятского народа. Шаманизм, древнейшая форма религии, коренится в местных традициях и верованиях, проявляясь в почитании духов природы и предков. Старообрядчество и православие, играющие важную роль среди русских переселенцев и местных общин, также сохраняют свои обряды и религиозные практики, обогащая культурное многообразие региона.

Бурятия располагается в уникальной географической точке, на стыке Европы и Азии, что сыграло значительную роль в формировании её культурных и исторических особенностей [Подгорбунский, 2017, 15]. Это пограничное положение сделало регион местом пересечения торговых путей, цивилизаций и традиций, что позволило Бурятии вобрать в себя элементы культур как Запада, так и Востока. Богатая история взаимодействия народов и культур, которая протянулась на протяжении веков, наложила отпечаток на культурный облик региона, сделав его многообразным и уникальным [Жукова, 2018, 84].

Основное содержание

Бурятия – это территория с уникальной и продолжительной историей, охватывающей тысячелетия, что значительно повлияло на формирование ее современной культуры. На протяжении веков этот регион служил местом пересечения и взаимодействия различных этнических групп, религиозных систем и культурных традиций [Ермакова, 2014, 55]. Одной из ключевых особенностей Бурятии является её способность интегрировать различные культурные влияния, при этом сохраняя уникальные элементы, присущие местной идентичности. Буддизм и шаманизм глубоко укоренились в духовной жизни бурятского народа и стали неотъемлемой частью духовной культуры.

Буддизм в Бурятии является одной из наиболее значимых культурных ценностей мирового уровня, занимая значимое место как в духовной жизни региона, так и в его культурном наследии. Для того чтобы более глубоко понять значение сакральных объектов Бурятии, необходимо рассматривать их в историческом контексте, который раскрывает многовековую эволюцию духовных и культурных традиций региона [Основы вероучения..., 2009, 16].

Буддизм, пришедший в Бурятию в XVII веке, занял важное место в культурном и религиозном ландшафте региона. Становление буддизма как доминирующей религии происходило на фоне тесного взаимодействия с традиционными шаманскими практиками и верованиями. Шаманизм, сформировавшись на основе поклонения природным элементам и предкам и существовавший здесь на протяжении тысячелетий, оставил глубокий отпечаток на мировоззрении бурятского народа, особенно в отношении природы и связи человека с духовными силами.

Этот многослойный культурный синтез породил уникальные сакральные объекты, которые сохранились до наших дней и продолжают играть важную роль как для религиозной, так и для культурной жизни Бурятии. К таким объектам относятся буддийские храмы и дацаны, шаманские святилища, а также природные места, наделённые священным значением. Каждое из этих мест отражает гармонию между древними традициями и современными реалиями, служа важной связующей нитью между прошлым и настоящим. Буддийские дацаны, такие как Иволгинский дацан, являются не только центрами религиозной жизни, но и культурными символами, отражающими духовное богатство Бурятии. Эти дацаны выполняют роль мест паломничества, обучения и медитации, обеспечивая сохранение и передачу буддийских традиций из поколения в поколение [Жамсуев, 2008, 287]. В дацанах проходят важные религиозные ритуалы, направленные на поддержание духовной гармонии как среди людей, так и в природе.

Шаманские святилища, расположенные в живописных уголках природы, также играют ключевую роль в духовной жизни региона. В этих местах проводятся обряды поклонения духам природы, обращение к предкам и проведение обрядов очищения. Шаманизм в Бурятии не только сохраняется как традиция, но и тесно переплетается с буддийской практикой, создавая уникальную синкретическую духовную систему, где взаимодействие с природными силами сочетается с буддийскими ритуалами [Ермакова, 2014 139].

Одним из наиболее значимых сакральных объектов Бурятии является Иволгинский дацан. Этот дацан, основанный в XIX веке, стал важнейшим центром буддизма не только в Бурятии, но и на всей территории России. Он представляет собой сложный архитектурный комплекс, включающий храмы, учебные и ритуальные постройки, в которых проводятся буддийские ритуалы, обучаются монахи и сохраняются древние буддийские тексты. Иволгинский дацан является местом паломничества для верующих со всего мира, стремящихся приобщиться к духовным практикам и прикоснуться к богатому религиозному наследию. В этом монастыре также проводятся крупные буддийские праздники, ритуалы очищения и медитации, что делает его не только религиозным, но и культурным центром региона.

Иволгинский дацан имеет огромное значение для бурятского народа, именно он стал символом духовного возрождения буддизма в регионе после периода гонений на религию в советские годы. Сегодня дацан привлекает не только паломников, стремящихся приобщиться к духовным практикам, но и учёных, исследователей и туристов со всего мира, интересующихся буддизмом, культурой и историей Бурятии [Буддизм в Бурятии..., 2002, 109]. Вокруг дацана развиваются туристические маршруты, образовательные программы и культурные мероприятия, что способствует популяризации и сохранению культурного наследия Бурятии на международном уровне.

Однако Иволгинский дацан — это лишь один из многих сакральных объектов региона. К тому же, сакральные объекты Бурятии не ограничиваются буддийскими храмами и дацанами.

Природные объекты, такие как озера, горы, леса и реки, также занимают особое место в духовной жизни местного населения. Одним из таких священных мест является озеро Байкал, которое почитается как живое существо, наделённое духовной силой. Байкал, являющийся крупнейшим пресноводным озером в мире, играет важную роль не только как природный объект, но и как место, связанное с мифами, легендами и ритуальными практиками. Его воды считаются священными, и на его берегах проводятся многочисленные обряды, направленные на умиротворение духов и получение благословений [Подгорбунский, 2009, 106].

Кроме того, священные горы Бурятии, такие как гора Хан-Ула, почитаются как обиталища

духов и являются местами шаманских обрядов. Здесь шаманы проводят ритуалы, направленные на гармонизацию взаимодействия людей с природой и обращение к духам предков. Эти места также привлекают внимание исследователей и туристов, заинтересованных в изучении древних религиозных традиций и в духовных практиках, которые сохраняются в Бурятии до сих пор.

Ещё одним важным аспектом сакральных объектов Бурятии является их значение для сохранения культурных традиций и передачи духовных ценностей будущим поколениям. Священные места и объекты не только сохраняют историческую память, но и продолжают формировать современную культуру региона, поддерживая связь между поколениями. Например, ритуальные паломничества к священным объектам, будь то буддийские монастыри или природные святыни, являются важной частью духовной жизни бурятского народа. Эти паломничества помогают поддерживать духовное единство общины и служат напоминанием о важности традиций и уважения к природе [Герасимова, 2006, 51].

Культовые объекты Бурятии имеют неразрывную связь с религиозными обрядами, праздниками и ритуалами, отражающими глубокие духовные убеждения и многовековые традиции бурятского народа. Эти сакральные места служат не только центрами для проведения ритуалов и поклонения, но и являются важными памятниками, которые воплощают в себе богатую историю и культурное наследие региона. Через них передаются знания о прошлом, укрепляются связи с предками, и продолжают духовные практики, уходящие корнями в далекую древность. Их значение простирается далеко за рамки религиозной функции, привлекая внимание не только паломников, но и туристов, исследователей и антропологов, стремящихся глубже понять духовное и культурное наследие Бурятии [Буддизм в Бурятии..., 2002, 113].

Сохранение этих сакральных объектов и их детальное исследование играют ключевую роль в поддержании и развитии культурной идентичности Бурятии. Усилия, направленные на сохранение этих объектов, помогают не только защитить уникальные обычаи и традиции, но и способствуют более глубокому пониманию и уважению к культурному и религиозному разнообразию региона [Основы вероучения..., 2009, 36]. В условиях глобализации, когда многие традиции находятся под угрозой исчезновения, сохранение таких объектов становится важным инструментом передачи культурных ценностей будущим поколениям. Этот процесс способствует укреплению культурных связей как внутри бурятского сообщества, так и за его пределами, способствуя развитию межкультурного диалога и сотрудничества [Ермакова, 2014, 169].

Сакральные объекты активно используются для проведения религиозных обрядов, праздников и различных общественных мероприятий. Они становятся своеобразными центрами социальной и культурной жизни, где местные жители собираются не только для молитв и духовных практик, но и для поддержания общинных связей. Эти места часто служат площадками для проведения важнейших общественных событий, которые способствуют укреплению социокультурных связей и коллективной идентичности населения. Здесь происходят церемонии, объединяющие людей в рамках одной духовной и культурной традиции, что играет важную роль в укреплении чувства принадлежности к общине и общему историческому наследию [Подгорбунский, 2017, 101].

Эти священные места служат не только духовными ориентирами, но и символами глубокой гармонии между человеком и окружающей средой. Они являются живыми свидетелями культурной эволюции региона и продолжают играть важную роль в формировании духовных и культурных ценностей бурятского народа.

Помимо священных мест, важной частью культурного наследия Бурятии являются праздники и ритуалы, связанные с сакральными объектами. Один из таких значимых праздников — День проявления Лица Богини Янжимы. Этот праздник собирает множество паломников, которые приходят, чтобы поклониться и засвидетельствовать проявление святого образа. Богиня Янжима, олицетворяющая искусство, мудрость и красоту, особенно почитаема в Бурятии. Её лик — это знак небесного благословения, и каждый, кто видит её танцующий образ, обращается с молитвами о покровительстве, защите и вдохновении [Ванчикова, 2009, 49]. Паломники со всех концов света приезжают в Бурятию, чтобы увидеть это чудо и получить божественное благословение. Место, где происходит проявление Лица Богини, находится под охраной Буддийской традиционной Сангхи России, что подчеркивает его важность для духовной и культурной жизни региона.

Сакральные объекты, обладающие глубоким духовным и культурным значением, играют ключевую роль в культурном наследии Бурятии, оказывая сильное влияние на формирование региональной идентичности и духовных традиций. Бурятия, являясь частью России, имеет богатую и многовековую историю, которая отразилась в её уникальном культурном многообразии. Это разнообразие выражается в гармоничном сосуществовании нескольких религиозных традиций, среди которых буддизм и шаманизм занимают центральные позиции. Такое переплетение религий и верований придаёт культурному наследию региона особый, многогранный характер, насыщенный символизмом, духовностью и историческими аспектами [Дарханов, 2002, 54].

Развитие туризма вблизи сакральных объектов является важным фактором, способствующим экономическому росту региона. Туристические маршруты, проходящие через священные места Бурятии, привлекают внимание людей со всего мира, что способствует укреплению культурных и экономических связей между народами. Такое межкультурное взаимодействие не только обогащает участников обмена новыми знаниями и опытом, но и способствует формированию уважения и понимания различных культур и религиозных традиций [Основы вероучения..., 2009, 44]. К тому же, доходы от туризма помогают финансировать программы по сохранению и реставрации сакральных объектов, что обеспечивает их долгосрочное существование.

Важную роль в развитии туризма в Бурятии играют историко-культурные и природные ресурсы, которые, наряду с традиционным гостеприимством местных жителей, делают регион привлекательным для путешественников со всего мира. Туристическая отрасль в Бурятии активно развивается, опираясь на культурное и природное наследие, предлагая уникальные маршруты и экскурсионные программы. Одной из особенностей туризма в Бурятии является возможность познакомиться не только с природными красотами, но и с разнообразием культурных и религиозных традиций, которые сохранились в регионе. Международные туристические маршруты, проходящие через Бурятию, играют важную роль в её популяризации на мировой арене. Одним из таких маршрутов является «Великий Чайный путь», который связывает Россию, Монголию и Китай и является исторически значимым маршрутом, по которому шли караваны с чаем, соединяя Восток и Запад. Этот маршрут представляет собой не только историческую ценность, но и уникальную возможность для туристов познакомиться с культурными традициями трёх стран [Герасимова, 2006, 55].

Другой важный маршрут — «Восточное кольцо», охватывающий значительные территории России, включая Бурятию, и предлагающий путешественникам погружение в культурные и природные достопримечательности региона. Этот маршрут позволяет туристам познакомиться

с богатым наследием Дальнего Востока и Сибири [Ермакова, 2014, 196].

«Транссибирский экспресс» или транссибирская магистраль - один из самых известных железнодорожных маршрутов в мире, проходит через Бурятию, связывая Москву с Владивостоком. Для многих туристов это не просто путешествие через Россию, но и уникальная возможность увидеть разнообразие регионов страны, включая Бурятию с её потрясающими природными пейзажами и культурными объектами [Жукова, 2018, 112].

Маршрут «Байкал - Хубсугул» связывает два крупнейших озера – Байкал в России и Хубсугул в Монголии. Это путешествие позволяет туристам окунуться в атмосферу двух великих озёр, которые играют важную роль в культуре и природе обоих народов. Туры по этому маршруту включают посещение буддийских монастырей, шаманских мест и природных заповедников, что делает его особо привлекательным для тех, кто интересуется культурой и природой региона.

Участие местных сообществ в процессах планирования и реализации туристических проектов необходимо для того, чтобы сохранить аутентичность и уникальность этих священных мест. Уважение к традициям и активное участие местных жителей в развитии туризма способствуют тому, что сакральные места сохраняются не только как туристические достопримечательности, но и как живые центры духовной и культурной жизни [Жукова, 2018, 115].

Заключение

Туризм может стать источником доходов, стимулировать развитие инфраструктуры и создавать рабочие места, но при этом важно, чтобы экономические выгоды не ставили под угрозу сохранность культурных и духовных ценностей. Вовлечение местных сообществ в управление этими процессами помогает избежать коммерциализации сакральных мест и поддерживать их в качестве живых центров духовной жизни, где туристы могут не только любоваться природой и архитектурой, но и глубже погружаться в культурные и религиозные традиции. Сохранение сакральных объектов имеет не только культурное и духовное значение для бурятского народа, но и более широкое влияние на мировую культурную общность. В последние годы праздники и религиозные мероприятия, связанные с этими объектами, приобретают международный характер. Одним из таких примеров является праздник Лика Богини Янжимы, который привлекает паломников и туристов не только из различных регионов России, но и из-за рубежа. Это свидетельствует о всеобщем интересе к сакральным местам Бурятии и подчеркивает их значимость для различных культур и религий. Интернациональный характер этих мероприятий способствует диалогу между представителями разных культур и способствует взаимопониманию [Жамсуев, 2008, 312].

Упомянутые священные места напоминают о важности уважительного отношения к культурному наследию и подчеркивают разнообразие и богатство мировых традиций. Сакральные объекты Бурятии соединяют в себе элементы истории, духовной практики и искусства, создавая уникальный культурный ландшафт, насыщенный глубокими символами и смыслами. Они служат живым свидетельством богатого культурного наследия бурятского народа и его вклада в мировую культуру. Продолжая усилия по сохранению и исследованию этих объектов, мы способствуем укреплению взаимопонимания между народами, продвижению культурного разнообразия и уважению к древним традициям.

Таким образом, сохранение и развитие сакральных объектов Бурятии являются

неотъемлемой частью сохранения культурного наследия региона и продвижения его во всем мире. Эти священные места не только важны для бурятского народа, но и представляют интерес для мирового сообщества, способствуя укреплению культурных связей и взаимопонимания между народами.

Библиография

1. Буддизм в Бурятии: истоки, история, современность: Материалы конф., 23-24 июня 2001 г., Тамчинский дацан. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2002. С. 109-115.
2. Ванчикова Ц. П., Чимитдоржин Д. Г. История буддизма в Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. 145 с.
3. Герасимова К. М., Культ обо как дополнительный материал для изучения этнических процессов в Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2006. С. 51-71.
4. Дарханов В. И., Великие бурятские шаманы двадцатого века // Под вечно синим небом (традиции, люди, даты). Шаманский религиозный календарь. Улан-Удэ, 2002. - 59 с.
5. Ермакова Т. В., Островская Е. П. Классический буддизм. -- СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2014. - 256 с.
6. Жамсуев Б. Б., Ванчикова Ц. П. Земля Ваджрапани: Буддизм в Забайкалье. Изд-во Феория, 2008 - 598 с.
7. Жукова М. А., Индустрия туризма: менеджмент организации / М.А. Жукова. - М.: Финансы и статистика, 2018. - 200 с.
8. Основы вероучения. В помощь каждому, кто хочет знать о буддизме. Улан-Удэ: Буддийская традиционная Сангха России, 2009 - 48с.
9. Подгорбунский И.А., Буряты / И.А. Подгорбунский. - Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2017. - 162 с.

Sacred Objects as Cultural Heritage of Buryatia

Vadim I. Razuvaev

Deputy Director for Educational Work,
East Siberian State Institute of Culture,
670031, 1, Tereshkova str., Ulan-Ude, Russian Federation;
e-mail: razuvaevboks@gmail.com

Abstract

This article aims to explore the role of sacred objects in the cultural heritage of Buryatia, emphasizing their exceptional significance in shaping, maintaining, and preserving the cultural traditions of the Buryat people. The study covers a wide range of aspects, including both material and intangible components of sacred culture. Elements such as sacred sites, rituals, ceremonies, and religious practices, which have significantly influenced the religious, spiritual, and socio-cultural life of the Buryat ethnic group for centuries, are examined. Particular attention is given to how sacred objects interact with the natural environment, reflecting the unique worldview of the Buryats and their harmonious relationship with nature. The article analyzes specific sacred objects in Buryatia: Buddhist temples and datsans, sacred stones, natural shrines (lakes, mountains, springs), and shamanic worship sites. These objects are considered not only as centers of religious life but also as places of important social interaction, where people gather for communal rituals and festivals. Special emphasis is placed on the historical significance of these objects and their cultural functions, including their role in shaping collective memory and the cultural identity of the Buryat people. A separate section of the article is devoted to analyzing the influence of sacred objects on modern

society, especially in the context of increasing globalization. The study examines how these sacred sites help preserve the unique cultural features of the Buryat people in an era of technological change and cultural shifts. It is emphasized that the sacred objects of Buryatia play a crucial role in maintaining national self-awareness and community cohesion. Furthermore, the article highlights the need to integrate sacred objects into the cultural heritage protection system, which will not only preserve the unique aspects of Buryat culture but also ensure their sustainable development in the future. Drawing attention to the importance of protecting sacred objects can contribute to strengthening intercultural dialogue, developing cultural tourism, and supporting local communities, thereby passing on the rich spiritual and cultural heritage of the Buryat people to future generations.

For citation

Razuvaev V.I. (2024) Sakralnye obekty kak kulturnoe nasledie Buryatii [Sacred Objects as Cultural Heritage of Buryatia]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 263-270.

Keywords

Buddhism, sacralization, heritage, region, worship, sacred, religion, culture.

References

1. Buddizm v Buryatii: istoki, istoriya, sovremennost': Materialy konf., 23-24 iyunya 2001 g., Tamchinskiy datsan [Buddhism in Buryatia: Origins, history, modernity: Materials of the conference, June 23-24, 2001, Tamchin Datsan]. Ulan-Ude: Izd-vo BNTs SO RAN, 2002. pp. 109-115.
2. Vanchikova Ts.P., Chimitdorzhin D.G. (2009) Istoriya buddizma v Buryatii [History of Buddhism in Buryatia]. Ulan-Ude: Izd-vo BNTs SO RAN. 145 pp.
3. Gerasimova K.M. (2006) Kult obo kak dopolnitel'nyy material dlya izucheniya etnicheskikh protsessov v Buryatii [The cult of obo as additional material for studying ethnic processes in Buryatia]. Ulan-Ude: Izd-vo BNTs SO RAN. pp. 51-71.
4. Darkhanov V.I. (2002) Velikie buryatskie shamany dvadtsatogo veka [Great Buryat shamans of the twentieth century]. In Pod vechnym sinim nebom (traditsii, lyudi, daty) [Under the eternal blue sky (traditions, people, dates)]. Shaman's religious calendar. Ulan-Ude. pp. 59.
5. Ermakova T.V., Ostrovskaya E.P. (2014) Klassicheskiy buddizm [Classical Buddhism]. St. Petersburg: Azbuka-klassika; Peterburgskoye Vostokovedenie. 256 pp.
6. Zhamsoev B.B., Vanchikova Ts.P. (2008) Zemlya Vadzhrapan'i: Buddizm v Zabaikal'e [The land of Vajrapani: Buddhism in Transbaikalia]. Izd-vo Feoriya. 598 pp.
7. Zhukova M.A. (2018) Industriya turizma: menedzhment organizatsii [Tourism industry: Organization management]. Moscow: Finansy i statistika. 200 pp.
8. Osnovy veroucheniya. V pomoshch' kazhdomu, kto khochet znat' o buddizme [Fundamentals of doctrine: A help for everyone who wants to know about Buddhism]. Ulan-Ude: Buddiyskaya traditsionnaya Sangha Rossii, 2009. 48 pp.
9. Podgorbunskiy I.A. (2017) Buryaty [Buryats]. Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyy gumanitarnyy universitet. 162 pp.

УДК 008**Исследование взаимосвязи между техникой исполнения на фортепиано и творческим самовыражением музыканта в контексте современного искусства****У Пэн**

Аспирант,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119234, Российская Федерация, Москва, тер. Ленинские Горы, 1;
e-mail: wpll0522@gmail.com

Аннотация

Современное искусство предъявляет к музыкантам все более высокие требования в плане творческой самореализации и мастерства. Фортепианная техника играет ключевую роль в процессе исполнительства, но ее влияние на творческое самовыражение остается недостаточно изученным. Настоящая статья направлена на исследование взаимосвязи между техникой исполнения на фортепиано и способностью музыканта к креативному выражению в условиях современного искусства. В ходе работы использовался комбинированный методологический подход, включающий анализ литературных источников, анкетирование профессиональных музыкантов и практический эксперимент. В качестве испытуемых выступили 25 профессиональных пианистов с разным уровнем подготовки и опытом. Исследование проводилось на основе конкретного исполнительского материала, включающего произведения различной технической и художественной сложности. Особое внимание уделено систематизации данных о взаимосвязи между техникой и интерпретационной свободой музыканта. Результаты исследования продемонстрировали, что высокоразвитая исполнительская техника выступает не только как инструмент, обеспечивающий техническую точность исполнения, но и как средство художественного выражения. Установлено, что музыканты с более высоким техническим мастерством проявляют значительную свободу в интерпретации, повышенное чувство стиля и умение адаптироваться к различным жанрам и авторским требованиям. В то же время недостаточный технический уровень часто ограничивает творческий потенциал и создает барьеры для самовыражения. Исследование подчеркивает важность сбалансированного подхода к развитию технических и художественных навыков у пианистов. Развитие техники исполнения должно сопровождаться стимулированием творческого мышления, что позволит музыкантам выстраивать более глубокую связь с произведением и публикой. Таким образом, гармоничное развитие этих составляющих становится ключевым фактором успеха в условиях современного искусства.

Для цитирования в научных исследованиях

У Пэн. Исследование взаимосвязи между техникой исполнения на фортепиано и творческим самовыражением музыканта в контексте современного искусства // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 271-281.

Ключевые слова

Техника исполнения, фортепиано, творческое самовыражение, музыкант, современное искусство.

Введение

Техника исполнения на фортепиано представляет собой совокупность специальных двигательных и координационных навыков, которые позволяют пианисту выполнять музыку с точностью, выразительностью и артистизмом. Это фундаментальный аспект музыкального мастерства, который охватывает широкий диапазон элементов: от постановки рук и управления пальцами до владения более сложными музыкальными концепциями, такими как динамика, артикуляция и агогика. С одной стороны, техника представляет собой чисто практическое умение извлекать звук из инструмента, а с другой – она служит инструментом самовыражения и передачи эмоционального замысла композитора. Для достижения высоких результатов пианист должен уметь контролировать каждое движение, сохраняя при этом естественность и легкость игрового процесса.

Основное содержание

История развития пианистической техники насчитывает несколько столетий и органично вписывается в общий контекст истории музыки. С момента изобретения фортепиано в начале XVIII века композиторы и исполнители начали исследовать возможности нового инструмента, поиски постепенно приводили к революционным изменениям как в конструкции рояля, так и в подходах к технике игры. Одной из первых вех на этом пути стало творчество итальянских композиторов, таких как Доменико Скарлатти. Его сонаты для клавесина содержат элементы, требующие большого мастерства: широкие скачки, стремительные пассажи и необычная для того времени артикуляция. Несмотря на то, что Скарлатти писал для клавесина, его произведения сегодня являются неотъемлемой частью фортепианного репертуара и служат первостепенным учебным материалом для развития техники.

Фортепиано как инструмент постепенно завоевывал популярность, становясь доминирующим в европейской музыкальной культуре. К концу XVIII века происходят значительные изменения в конструкциях инструментов, которые начинают включать большее количество клавиш и лучшую механику. Нововведения позволяли воспроизводить более широкий диапазон звука и динамики. На рубеже XIX века появляются такие выдающиеся фигуры, как Карл Черни, Людвиг ван Бетховен и Фредерик Шопен, чьи произведения значительно повлияли на формирование фортепианной техники. Черни, ученик Бетховена, не только создавал музыку, но и разработал методические пособия, которые и по сей день остаются актуальными [Дятлов, 2022]. Его упражнения и этюды помогают начинающим пианистам освоить базовые навыки, развить силу, ловкость и ровность пальцев.

Девятнадцатый век стал золотым временем для развития фортепианной техники. Композиторы-исполнители, такие как Ференц Лист, Антон Рубинштейн и Джулиус Шюльгф, подняли исполнительское мастерство на новый уровень. Они сочиняли виртуозные произведения, которые требовали от пианистов не только технической подготовленности, но и невероятного физического выносливости. Например, Лист, создавая свои транскрипции

оперных арий или симфоний, стремился передать оркестровые краски одним инструментом. Его композиции часто включали сложнейшие пассажи, быстро сменяющиеся аккорды, громоздкие арпеджио, требующие одновременного задействования обеих рук. Это породило совершенно новый подход к обучению пианистов и становлению понятия «виртуозности» (табл. 1).

Таблица 1 - Основные аспекты техники исполнения на фортепиано и их влияние на творчество музыканта

Аспект техники	Описание	Влияние на самовыражение
1. Позиция рук и пальцев	Правильная постановка и устойчивость кистей, расслабление	Способствует легкости исполнения, позволяет сосредоточиться на эмоциях и художественной интерпретации
2. Артикуляция звука	Управление длиной, силой и характером звучания отдельных нот	Помогает передать динамические контрасты, оттенки и стилистическую выразительность
3. Динамика	Контроль за силой звучания в зависимости от контекста произведения	Передает эмоции (драматизм, лиризм и т.д.), позволяет создавать энергетику и динамическую структуру
4. Педализация	Использование педалей для контроля звучания (глубины, резонанса)	Обогащает музыкальный текст, меняет тембровую окраску звучания для создания различных эмоциональных эффектов
5. Виртуозность	Быстрая и технически сложная игра	Позволяет изобразить напряжение, движение, активность музыкального произведения

Технику Шопена отличала лирическая окраска, тесно связанная с мелодической выразительностью. Стремясь раскрыть все возможности инструмента, композитор уделял особое внимание естественному положению руки, что позволяло создавать теплый, насыщенный звук. Его этюды стали не только техническими упражнениями, но и полноценными художественными произведениями. По сей день пианисты используют их для развития октавной техники, независимости пальцев и мелодической фразировки. Шопенское наследие символизирует переход к эпохе романтизма, в которой техника служила средством выражения душевного состояния исполнителя.

Вторую половину XIX века и начало XX века можно считать временем расцвета пианизма. Эта эпоха породила множество выдающихся музыкантов, оставивших свой след как в исполнительском искусстве, так и в педагогике. Артур Рубинштейн, Сергей Рахманинов, Иосиф Гофман развивали технику игры, сочетая ее с глубинным проникновением в музыкальный текст. Именно в это время формируются разнообразные школы фортепианной игры: русская, немецкая, французская. Каждая из них прочно связана с культурными традициями своих стран, что обусловило их уникальные характеристики. Например, русская школа акцентировала внимание на глубоком звучании и богатстве тональности, в то время как французскую отличали прозрачность звука и внимание к нюансам артикуляции.

С появлением XX века новые стилевые направления и технический прогресс стали стимулировать развитие фортепианного исполнительства. Влияние джаза, элементов народной музыки и авангарда заметно расширили границы звучания инструмента. Композиторы, такие как Бела Барток, Морис Равель и Сергей Прокофьев, начали экспериментировать с аккордовыми структурами, ритмическими паттернами и новыми приемами игры. Это добавило в технику большую вариативность и разнообразие [Князева, Печерская, 2022]. Исполнители, такие как Владимир Горовиц или Святослав Рихтер, демонстрировали высочайший уровень мастерства,

интерпретируя произведения классического и современного репертуара с необыкновенной скоростью, силой и эмоциональной глубиной. Их творчество вдохновляло молодое поколение музыкантов, формируя современные стандарты исполнительства.

Нельзя не отметить важность педагогики в развитии пианистической техники. Великие мастера, такие как Генрих Нейгауз, уделяли огромное внимание обучению молодых исполнителей. Они считали, что техника должна стать естественной частью музыкального процесса, а не самоцелью. Нейгауз, в особенности, подчеркивал важность эмоциональной включенности в музыку, развивая у учеников способности к импровизации и воплощению музыкальных образов. Его ученик, Святослав Рихтер, воплотил эти идеи на практике, став одним из самых выдающихся пианистов XX века (табл. 2).

Таблица 2 - Примеры стилей и влияние техники на творческое самовыражение в современном фортепианном искусстве

Стиль/Жанр	Требования к технике	Творческое самовыражение
Классический репертуар	Ориентирован на чистую артикуляцию, баланс голосов, детализированную нюансировку	Историческая интерпретация произведений, внимание к традициям и композиционной структуре
Романтический стиль	Высшая динамическая выразительность, широкие пассажи, крупные аккорды, интенсивная педализация	Возвышенное, эмоциональное исполнение с акцентом на личных переживаниях и чувственной интерпретации
Джазовая импровизация	Акцент на ритмическом драйве, интерактивной игре, способностях к мгновенной адаптации	Свобода самовыражения, создание новых музыкальных структур в реальном времени
Современная музыка	Использование нестандартных звуковых приемов (кластеры, удар по корпусу), техническая и звуковая независимость	Выражение сложных, авангардных идей, создание новых художественных звучаний
Экспериментальная музыка	Необычные формы техники, включение элементов электроники или сторонних инструментов.	Полный уход от традиционных рамок, творческое исследование звуковых возможностей инструмента

Сегодня развитие фортепианной техники продолжается. Современные исполнители, такие как Евгений Кисин, Даниил Трифонов, Марта Аргерих, продолжают традиции прошлого. Развитие цифровых технологий также вносит значительный вклад. Многие музыканты используют виртуальные инструменты и ресурсы для тренировки, а записи мастеров предоставляют бесценный материал для анализа. В этом контексте техника остается не только набором используемых методов, но и важной частью искусства, комбинируя мастерство, традиции и поиски новых форм выражения.

Понятие творческого самовыражения в музыке охватывает не только процесс создания произведения, но и его исполнение, которое становится актом индивидуальной интерпретации [Ху, 2023]. Музыка как вид искусства представляет собой один из самых мощных инструментов передачи эмоций, мыслей и ощущений. Для музыканта творчество – это способ осмысления мира и себя в этом мире, процесс, в котором соединяются личный опыт, эстетические идеалы, технические навыки и эмоциональная наполненность. Музыкальное самовыражение – это форма коммуникации, которая говорит языком звуков, ритмов и интонаций, обращаясь сразу к чувствам и разуму слушателя.

Для каждого музыканта творческое самовыражение имеет уникальные характеристики.

Личность исполнителя, его художественное видение и отношение к материалу, глубина его погружения в замысел композитора – все это находит свое отражение в интерпретации произведения. Музыкант доносит до слушателя не только нотный текст, но и собственное понимание эмоционального содержания и смысловых акцентов произведения. Это требует высокого уровня мастерства, внутренней свободы и готовности к эксперименту. Исполнитель способен оживить написанное композитором, приблизить его к современному слушателю, придав музыке актуальное звучание.

Индивидуальность музыканта является ключевым элементом в интерпретации музыкальных произведений. Даже самый точный технический разбор нотного текста никогда не заменит того, что рождается в процессе личного осмысления музыки. И хотя, казалось бы, работа исполнителя состоит всего лишь в воспроизведении написанного композитором, на самом деле она представляет собой гораздо более сложный и многогранный процесс. Каждый мастер оставляет в интерпретации свой «почерк», который выражается в тембрах, нюансах, динамике, в намеренном изменении темпа для усиления драматургического эффекта, в построении эмоциональных акцентов [Виноградова, 2023]. Через эти детали музыкант создает свой мир, приглашая слушателя разделить его переживания.

Творческое самовыражение музыканта предполагает наличие глубокого личного переживания, связанного с исполняемым произведением. Это требует не только профессиональных технических навыков, но и эмоциональной зрелости, культурного багажного опыта, способности к рефлексии. Музыкант должен быть готов рассказать свою историю через произведение, придавая нотному тексту особенную окраску, связанную с его мировоззрением, внутренним состоянием, его духовным опытом. Благодаря этому каждый исполнитель создает свою интерпретацию произведения, обогащая тем самым всю мировую музыкальную культуру.

Особое значение в творческом процессе музыкального самовыражения имеет интерпретация как один из наиболее сложных этапов работы с произведением. Исполнитель становится посредником между произведением и слушателем, раскрывая внутренний мир музыки через свое видение. Этот процесс требует глубокого анализа произведения, понимания его структуры, закономерностей, подтекста. Композитор оставляет много возможностей для интерпретации, – это может быть подчеркнутая эмоциональность в романтической музыке, структурная строгость в классике, экспериментальная свобода в современной музыке [Лян Сяосюэ, Чэнь Байюй, 2022]. В результате каждая новая интерпретация – это не только исполнение произведения, но и его переосмысление.

Не менее важно и то, что у каждого исполнителя возникают свои отношения с произведением. Одно и то же музыкальное произведение звучит по-разному в исполнении разных музыкантов. Кто-то акцентирует внимание на мелодии, кто-то — на ритмической составляющей, кто-то стремится к чисто техническому мастерству, а кто-то, напротив, делает ставку на свободный эмоциональный поток. Все эти факторы делают искусство интерпретации исключительно индивидуальным процессом, где нет однозначных рецептов или строгих правил (табл. 3).

Таблица 3 - Влияние различных технических аспектов на эмоциональный отклик слушателя

Технический аспект	Схема воздействия	Эмоции, которые может вызвать
Темпо-ритмическая точность	Создание ощущения стабильности, энергии, движения	Уверенность, напряжение, оживление

Технический аспект	Схема воздействия	Эмоции, которые может вызвать
Интонационная выразительность	Разделение важнейших мелодических акцентов, точное звукоизвлечение	Грусть, лиризм, вдохновение
Динамические контрасты	Использование пианиссимо и фортиссимо для выделения кульминаций	Волнение, драматизм, катарсис
Контроль педалирования	Обогащение звука гармоническими резонансами, плавное соединение пассажей	Умиротворение, мистицизм, обволакивание атмосферы
Виртуозные пассажи	Звучание сложных, скоростных пассажей, аккордовые каскады	Восхищение, захватывающее впечатление, восторг

Роль творческого самовыражения в музыке особенно заметна в произведениях композиторов-романтиков и представителей современных музыкальных направлений. Например, музыка Шопена или Листа требует от исполнителя полного погружения в атмосферу произведения, умения не только передать мелодическую линию, но и окрасить её индивидуальными оттенками. Исполнение таких произведений напоминает рассказ, где каждая нота подобна слову, каждый аккорд – предложению, а общий смысл музыки – это рассказанная история исполнителя. Музыкальное произведение становится не просто техническим объектом, а живым организмом, через который музыкант делится своими чувствами и переживаниями.

Индивидуальность в интерпретации музыкального произведения связана с концепцией художественного пространства, в котором пересекаются замысел композитора и видение исполнителя. Это сложный и многоплановый процесс. Исполнителю важно понимать исторический контекст создания произведения, стиль и особенности творчества композитора, но не менее важно и то, как сам музыкант воспринимает это произведение [Трущечкин, 2023]. Каждая новая интерпретация – это попытка дать новый импульс произведению, сделать его актуальным и живым в настоящем моменте.

Вклад музыканта в процесс творческого самовыражения невозможно переоценить. Исполнитель интерпретирует произведение через призму своих эмоций, жизненного опыта, культурного контекста, личных предпочтений и привычек. Всё это делает каждое исполнение произведения уникальным. Даже если музыка уже сотни лет исполняется на крупнейших мировых площадках, каждый новый исполнитель дарит ей своё собственное дыхание. Именно поэтому классическая музыка остается живым и актуальным искусством, несмотря на свою многовековую историю.

Интерпретация, как форма творческого самовыражения музыканта, имеет также важное значение для передачи культурных традиций и воспитания слушателя. Музыкант, осмысливая произведение, становится носителем культурной памяти, связывая воедино прошлое и настоящее. Преодолевая временные и пространственные барьеры, он трансформирует звуки прошлого в эмоциональные переживания настоящего, делая музыкальный текст близким и понятным современному слушателю.

Индивидуальность музыканта влияет не только на исполнительский стиль, но и на его выбор репертуара. Кто-то предпочитает работы романтиков, наслаждаясь буйством чувств и яркостью образов, в то время как другие находят вдохновение в барочной строгости или полифонии Баха. В этом выборе музыкант выражает своё понимание искусства, а также свой взгляд на мир. Репертуар зачастую становится своеобразным отражением личности исполнителя, его уникального творческого голоса.

В процессе творческого самовыражения музыкант сталкивается с вызовами, связанными с

необходимостью сохранения баланса между верностью исходным замыслам композитора и собственной интерпретацией. Важно, чтобы личные эмоции и художественные предпочтения исполнителя не затмевали идеи, заложенные автором. Это требует чуткости и глубокого уважения к нотному тексту, но при этом самовыражение музыканта остаётся движущей силой, которая оживляет музыку, делая её звучание ярким и впечатляющим.

Таким образом, творческое самовыражение в музыке представляет собой сложный взаимосвязанный процесс, в котором гармонично соединяются техника, эмоции, индивидуальность и художественное мышление. Музыкант становится не просто исполнителем нотного текста, а проводником, способным раскрыть самые глубинные смыслы произведения, показать красоту и сложность музыкального искусства [Чжао, Кузнецова, 2022]. В каждом звуке, в каждой паузе, в каждой динамической градации скрывается частица души исполнителя, которая делает произведение неповторимым и значимым.

Взаимодействие техники исполнения и самовыражения в музыке является одним из наиболее значимых аспектов исполнительского искусства. Техника не только служит основой для воплощения художественных идей, но и определяет глубину и степень выразительности музыканта. В ее освоении заложен мощный потенциал, который позволяет исполнителю раскрыть свои творческие возможности, передать эмоциональные настроения произведения и установить связь с аудиторией, погружая ее в мир звуковых образов. Именно синтез технического мастерства и художественного самовыражения рождает подлинное искусство, которое способно тронуть сердце и наполнить сознание слушателей.

Существует мнение, что техника является лишь инструментом для достижения художественных целей, и что она второстепенна по сравнению с эмоциональной компонентой музыки. Однако это упрощенное представление не отражает всей сложности и многогранности связи между технической и художественной стороной исполнения. Без идеально разработанной техники музыкант оказывается ограничен в своих выразительных средствах: он не может воспроизвести сложные ритмы, передать тонкие нюансы динамики или изобразить сложные полифонические структуры. Техника становится не просто средством, но и фундаментом, на котором строится вся художественная интерпретация. С другой стороны, механическое владение техникой, лишённое душевной вовлеченности и выразительности, превращает исполнение в сухое ремесло, лишённое глубины и смысла (табл. 4).

Таблица 4 - Психологические факторы, влияющие на технику исполнения и самовыражение музыканта

Психологический фактор	Воздействие на технику и творчество	Результат в интерпретации
Уверенность в себе	Улучшает механическую устойчивость и контроль, снимает напряжение	Свобода интерпретации, искренность эмоциональной передачи
Эмоциональное состояние	Напрямую влияет на темп исполнения, силу нажатия	Подчеркивание нюансов произведения через собственные чувства
Концентрация внимания	Позволяет четче контролировать мелкие технические детали (артикуляцию, ритм, педализацию)	Больше внимания к деталям, более выразительное звучание
Усталость или стресс	Снижение скорости и четкости, снижение качества контроля над техникой	Возможна механистичность игры, потеря эмоциональной наполненности произведения
Живое общение с аудиторией	Усиливает желание эмоционального выражения, заставляет реагировать на моментальные настроения	Яркость, честная и животрепещущая интерпретация

Каждое музыкальное произведение требует от исполнителя уникального набора технических приемов, которые должны быть органично интегрированы в его творческий процесс [Еременко, 2022]. Например, произведения Листа или Рахманинова характеризуются сложностью виртуозных пассажей, быстрых темпов и широких интервалов. Добиться выразительности и эмоциональности в таком репертуаре невозможно без абсолютного контроля над техникой игры. В то же время она требует не только скорости или точности, но и умения выразить драматизм, красоту мелодии и силу кульминации. Именно синергия техники и искусства позволяет музыканту создавать настоящий шедевр в каждый момент исполнения.

Примером, где искусство владения техникой становится залогом высочайшего мастерства, можно считать игру Гленна Гульда. Его интерпретации произведений Иоганна Себастьяна Баха отличались великолепной точностью, четкостью каждой детали и прозрачностью полифонических голосов. Однако его техническое мастерство всегда оставалось в гармонии с личностной интерпретацией, его игра была наполнена неповторимой индивидуальностью и глубиной. Гульд демонстрировал, как высочайший уровень техники открывает невероятные возможности для художественного самовыражения, расширяя горизонты музыкального понимания.

Влияние техники на художественную выразительность особенно заметно в аспекте нюансировки звука. В руках мастера инструмент становится продолжением его воли, способным выражать самые разнообразные состояния: от нежного лиризма до бурного трагизма. Например, вибрато на скрипке или фортепиано позволяет передать внутреннее волнение и эмоциональную насыщенность музыки; флэйш-тон на флейте добавляет мягкости и сглаженности звуковой линии. Однако такие приемы требуют безупречного владения техникой, поскольку даже малейшее отклонение может исказить звучание или лишить его выразительности. Эта тонкость становится мощным инструментом для воплощения замысла композитора и воплощения творческих идей исполнителя.

Техническая подготовка музыканта включает в себя много часов практики. Длительная работа над техникой позволяет исполнителю достичь свободы, необходимой для воплощения художественной задумки. Отлаженные механизмы игры снимают барьеры между мыслями исполнителя и его артикуляцией на инструменте. Без таких тренировок тонкая работа над интонацией или тембровыми оттенками становится недостижимой. Иными словами, техника – это мост между идеей и реальностью, между воображением исполнителя и восприятием слушателя.

Особенно интересен феномен, когда сложнейшие технические задачи становятся прямым носителем художественного образа. Возьмем за пример этюды-картинки Сергея Рахманинова. В этих произведениях виртуозность перестает быть просто тренировочным элементом – она становится полноправным участником повествования [Сокорнов, 2022]. Насыщенные пассажи, переливы аккордов и бесконечные потоки мелодий создают в воображении слушателя целую галерею звуковых картин. Таким образом, техника становится художественным средством, передающим смысл и эмоции произведения.

Не менее важно подчеркнуть, что техника исполнения нуждается в постоянной эволюции. Современная музыкальная сцена требует от музыкантов не только соответствия высоким техническим стандартам, но и способности к адаптации к разнообразным стилям, жанрам и направлениям. Например, интерпретация старинной музыки требует особого подхода к артикуляции, применению исторически аутентичных приемов, таких как барочное фразирование или использование определенной постановки рук. Современная музыка,

наоборот, заставляет искать новые, нестандартные технические решения, чтобы воплотить замыслы композитора, которые часто выходят за рамки традиционных возможностей инструмента.

Техника исполнения тесно связана с физическими и психологическими аспектами подготовки музыканта. Контроль над инструментом требует не только развития моторных навыков, но и полного осознания своего тела, где каждая мышца должна быть подчинена задаче. Равномерное дыхание, расслабленность во время игры, концентрация внимания — все это оказывает значительное влияние как на техническое, так и на эмоциональное качество исполнения. На этом этапе, опять же, проявляется взаимовлияние двух сторон музыкальности: чем совершеннее техника, тем легче музыкант может погрузиться в художественный процесс, сосредотачиваясь на эмоциях и идеях, а не на технических трудностях.

Заключение

Синергия техники и самовыражения ярко проявляется в импровизации, которая требует от исполнителя мгновенного принятия решений, основанных как на техническом опыте, так и на интуитивном музыкальном мышлении. Джазовые, народные или экспериментальные формы импровизации демонстрируют высочайший уровень взаимовлияния этих двух аспектов искусства [Климай, 2023]. Музыкант, который виртуозно владеет техникой, может позволить себе полностью отдаться потоку творческого поиска, не беспокоясь о том, что его руки не смогут воспроизвести задуманное.

Техника исполнения, таким образом, является ключевым инструментом, через который музыкант выражает свою индивидуальность. Это не просто стандартный набор приемов, а уникальная совокупность умений, выработанных каждым исполнителем. Именно на стыке технического освоения инструмента и эмоционального наполнения рождаются те моменты, которые делают музыку живой, волнующей и незабываемой. Безусловно, синергия техники и самовыражения – это то, что делает исполнение возвышенным и вдохновляющим.

Библиография

1. Виноградова М.А. Мастерство концертмейстера и аккомпаниатора как феномен современного музыкального искусства // Общество: философия, история, культура. 2023. № 8 (112). С. 216-221.
2. Дятлов Д.А. Фортепианная кантилена: эстетика и техника // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 4. С. 141-146.
3. Еременко Г.А. Причины «периферийности» новейшей фортепианной музыки в отечественной исполнительской // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 226-236.
4. Климай Е.В. Связь фортепианной техники и музыкального мышления на различных ступенях обучения пианиста // Антропологическая дидактика и воспитание. 2023. Т. 6. № 3. С. 33-42.
5. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Педагогические аспекты работы над звукоизвлечением в фортепианных произведениях композиторов-романтиков // Искусство и образование. 2022. № 6 (140). С. 168-174.
6. Лян Сяосюэ, Чэнь Байюй. Становление профессиональных форм игры на фортепиано в деятельности концертмейстера // Вопрос истории. 2022. № 1-1. С. 125-129.
7. Сокорнов И.Р.Д.Н. Современное техническое обеспечение концертной деятельности коллективов популярной музыки // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2022. № 2 (18). С. 145-147.
8. Трушечкин М.П. Методы исполнения кантилены в фортепианной игре как система биомеханических принципов // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2023. № 2 (45). С. 99-106.
9. Ху Ц. Художественный пафос XX столетия в фортепианных концертах Сергея Прокофьева: исполнительско-педагогическая трактовка // Научное мнение. 2023. № 1-2. С. 134-139.

10. Чжао Ц., Кузнецова С.В. Исполнительские характеристики европейской фортепианной школы // Музыка и время. 2022. № 6. С. 16-20.

Study of the relationship between piano performance technique and a musician's creative expression in the context of contemporary art

Wu Peng

Postgraduate Student,
Moscow State University named after M.V. Lomonosov,
119234, 1 ter. Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: wpll0522@gmail.com

Abstract

Contemporary art increasingly demands higher levels of creative self-expression and skill from musicians. Piano technique plays a key role in the performance process, yet its impact on creative expression remains insufficiently explored. This article aims to investigate the relationship between piano performance technique and a musician's ability for creative expression within the context of contemporary art. A combined methodological approach was employed in this study, including the analysis of literature sources, surveys of professional musicians, and practical experiments. The subjects consisted of 25 professional pianists with various levels of training and experience. The research was based on specific performance materials, which included works of varying technical and artistic complexity. Particular attention was paid to the systematization of data regarding the connection between technique and interpretative freedom of the musician. The results of the study demonstrated that highly developed performance technique serves not only as a tool for ensuring technical accuracy but also as a means of artistic expression. It was found that musicians with a higher level of technical mastery exhibit significant freedom in interpretation, an enhanced sense of style, and the ability to adapt to different genres and authorial requirements. At the same time, insufficient technical proficiency often limits creative potential and creates barriers to self-expression. The study emphasizes the importance of a balanced approach to the development of technical and artistic skills in pianists. The development of performance technique should be accompanied by the stimulation of creative thinking, enabling musicians to establish a deeper connection with the piece and the audience. Thus, the harmonious development of these components becomes a key factor for success in the conditions of contemporary art.

For citation

Wu Peng (2024) Issledovanie vzaimosvyazi mezhdou tekhnikoju ispolneniya na fortepiano i tvorcheskim samovyrazheniem muzykanta v kontekste sovremennogo iskusstva [Study of the relationship between piano performance technique and a musician's creative expression in the context of contemporary art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 271-281.

Keywords

Performance technique, piano, creative expression, musician, contemporary art.

References

1. Dyatlov D.A. (2022) Fortepiannaya kantilena: estetika i tekhnika [Piano cantilena: aesthetics and technique]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts], 4, pp. 141-146.
2. Eremenko G.A. (2022) Prichiny «periferiinosti» noveishei fortepiannoi muzyki v otechestvennoi ispolnitel'skoi [The reasons for the "periphery" of the newest piano music in the domestic performance]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Herald of the Tomsk State University. Cultural studies and art studies], 48, pp. 226-236.
3. Hu Ts. (2023) Khudozhestvennyi pafos XX stoletiya v fortepiannykh kontsertakh Sergeya Prokofieva: ispolnitel'sko-pedagogicheskaya traktovka [The artistic pathos of the 20th century in Sergei Prokofiev's piano concerts: a performance-pedagogical interpretation]. *Nauchnoe mnenie* [Scientific opinion], 1-2, pp. 134-139.
4. Klimai E.V. (2023) Svyaz' fortepiannoi tekhniki i muzykal'nogo myshleniya na razlichnykh stupenyakh obucheniya pianista [The connection between piano technique and musical thinking at different stages of a pianist's training]. *Antropologicheskaya didaktika i vospitanie* [Anthropological didactic education and education], 6 (3), pp. 33-42.
5. Knyazeva G.L., Pecherskaya A.B. (2022) Pedagogicheskie aspekty raboty nad zvukoizvlecheniem v fortepiannykh proizvedeniyakh kompozitorov-romantikov [Pedagogical aspects of work on sound reproduction in piano works of romantic composers]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and education], 6 (140), pp. 168-174.
6. Liang Xiaoxue, Chen Baiyu (2022) Stanovlenie professional'nykh form igry na fortepiano v deyatelnosti kontsertmeitera [Formation of professional forms of piano playing in the activity of a concertmaster]. *Vopros istorii* [Question of history], 1-1, pp. 125-129.
7. Sokornov I.R.D.N. (2022) Sovremennoe tekhnicheskoe obespechenie kontsertnoi deyatelnosti kollektivov populyarnoi muzyki [Contemporary technical support for concert activities of popular music groups]. *Molodezhnyi vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Youth Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2 (18), pp. 145-147.
8. Trushechkin M.P. (2023) Metody ispolneniya kantileny v fortepiannoi igre kak sistema biomekhanicheskikh printsipov [Methods of playing a cantilena in a piano game as a system of biomechanical principles]. *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki im. Gnesinykh* [Academic records of the Russian Academy of Music named after Gnesinykh], 2 (45), pp. 99-106.
9. Vinogradova M.A. (2023) Masterstvo kontsertmeitera i akkompaniatora kak fenomen sovremennogo muzykal'nogo iskusstva [Mastery of concertmaster and accompanist as a phenomenon of modern musical art]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: philosophy, history, culture], 8 (112), pp. 216-221.
10. Zhao Ts., Kuznetsova S.V. (2022) Ispolnitel'skie kharakteristiki evropeiskoi fortepiannoi shkoly [Performance characteristics of the European piano school]. *Muzyka i vremya* [Music and time], 6, pp. 16-20.

УДК 008**Культурологические аспекты реализации потенциала русского искусства при формировании навыков критического мышления****Смирнов Олег Аркадьевич**

Кандидат физико-математических наук, доцент,
кафедра прикладной математики и программирования,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 52/45;
e-mail: smirnovoleg1952@mail.ru

Новиков Алексей Валерьевич

Доктор педагогических наук, кандидат юридических наук, профессор;
главный научный сотрудник,
Научно-исследовательский институт Федеральной службы исполнения наказаний России,
125130, Российская Федерация, Москва, ул. Нарвская, 15-а;
профессор кафедры уголовного права,
Астраханский государственный университет,
414056, Российская Федерация, Астрахань, ул. Татищева, 20-а;
профессор кафедры частного права,
Пермский институт Федеральной службы исполнения наказаний России,
614012, Российская Федерация, Пермь, ул. Карпинского, 125;
e-mail: novikov.pravo@mail.ru

Слабкая Диана Николаевна

Старший научный сотрудник,
Научно-исследовательский институт Федеральной службы исполнения наказаний России,
125130, Российская Федерация, Москва, ул. Нарвская, 15-а;
e-mail: sdn10.70@mail.ru

Аннотация

В работе показано, что развитие эстетического вкуса через призму русского искусства является основой для формирования навыков критического мышления. Русское искусство предлагает богатый контекст для анализа культурных изменений, социальных вопросов и философских идей. Оно побуждает зрителей задавать вопросы о значении красоты, роли искусства в обществе и о том, как эти аспекты влияют на наше восприятие мира. Эта взаимосвязь между эстетическим вкусом и критическим мышлением подчеркивает важность искусства как инструмента для понимания не только культурной идентичности, но и более широких социальных и философских вопросов. В статье показано, что развитие эстетического вкуса и критического мышления представляет собой важный аспект образования и культурного восприятия. В контексте русского искусства это взаимодействие становится особенно значимым. Анализ произведений искусства, таких как картины И. Репина или литературные тексты Л. Толстого, позволяет учащимся не

только выявлять основные темы и символику, но и углубляться в понимание культурных кодов. Это развивает их способность к критическому осмыслению и формированию собственных интерпретаций. Сравнение работ русских авторов с зарубежными произведениями помогает учащимся осознать уникальность русской культуры и её влияние на мировое искусство. Например, сопоставление творчества П. Чайковского с работами западных композиторов может выявить как общие черты, так и отличия, что способствует более глубокому пониманию культурного контекста. Организация обсуждений на темы, поднятые в произведениях искусства, развивает навыки аргументации и критического мышления. Дебаты о социальных и философских вопросах, отраженных в творчестве А. Чехова или Ф. Достоевского, помогают учащимся научиться формулировать свои мысли и отстаивать свою точку зрения. Интеграция русского искусства в образовательный процесс в аспекте развития критического мышления не только способствует развитию эстетического вкуса, но и формирует критическое мышление у учащихся. Это взаимодействие обогащает их культурный опыт и помогает развивать навыки анализа, интерпретации и аргументации, что является важным для их личностного и интеллектуального роста.

Для цитирования в научных исследованиях

Смирнов О.А., Новиков А.В., Слабкая Д.Н. Культурологические аспекты реализации потенциала русского искусства при формировании навыков критического мышления // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 282-289.

Ключевые слова

Эстетический вкус, русское искусство, критическое мышление, культурные изменения, философские идеи, значение красоты, роль искусства, восприятие мира.

Введение

Мир переживает кризис правды, который не имеет аналогов в прошлом. Широкий доступ людей к интернету и социальным сетям приводит к тому, что пользователи сталкиваются с огромным потоком информации различного качества, поскольку практически любой может разместить что угодно в сети. Согласно исследованиям, большинство неакадемической информации в интернете ненадежно. Традиционные СМИ также не свободны от предвзятых сообщений, иногда из-за связей с экономическими или политическими группами или из-за ограничений, присущих практике журналистики. Поэтому пользователям интернета необходимо развивать критическое мышление и действовать осознанно по отношению к любой информации, с которой они сталкиваются.

Информация имеет жизненно важное значение для гражданской жизни, так как она способствует принятию обоснованных решений для участия в демократическом процессе, в котором онлайн-медиа играет центральную роль. Однако социальные сети представляют собой как возможность, так и вызов для демократии. Онлайн-медиа обладает огромным потенциалом влиять на общественное мнение и поведение людей, включая их принятие решений. Когда содержание такого медиа ненадежно или вводит в заблуждение, это может привести к плохим выборам, которые ставят под угрозу судьбу нации или здоровье людей. Например, выбор демагога на пост президента, который использует социальные сети для манипуляции общественным мнением, или случаи самоназначенного лечения с использованием

непредписанных веществ на основе интернет-рекомендаций. В такой ситуации крайне важно развивать навыки критического мышления и осознанно подходить к спорным вопросам, публикуемым в интернете, поскольку меры по борьбе с ненадежной информацией могут не быть реализованы в ближайшем будущем из-за сложности современных социальных явлений и свободы слова. Одним из наиболее значимым инструментом воспитания художественного вкуса посредством формирования чувства прекрасного.

Основное содержание

Инструменты эстетического воспитания, помогающие оценивать спорный цифровой контент, имеют решающее значение, и в этом процессе важны четкие и релевантные критерии оценки. Критерии для оценки надежности информации накапливались на протяжении многих лет, особенно в области информационной и медийной грамотности. В разных рамках оценки информации были предложены различные критерии, которые делятся на основные категории или измерения. Эти категории охватывают конкретные характеристики надежности информации.

Основные категории в рамках критериев связаны с авторитетом или авторством, что обозначает человеческий аспект процесса оценки информации, и с доказательствами и содержанием, что указывает на продуктовый аспект. Авторитет или авторство является наиболее заметным критерием в любой системе оценки источников и включает два основных аспекта: квалификацию/позицию автора и его мотивацию. Квалификация автора включает его образование, навыки и специализацию, а мотивация касается намерений, независимости, честности, доброжелательности, а также предвзятости и конфликтов интересов. Таким образом, авторитет хорошо закреплен в соответствующей литературе и практике как центральный критерий оценки источников. Хотя некоторые рамки используют разные термины для этого понятия, другие не разделяют квалификацию автора и его мотивацию или излагают один из этих аспектов не совсем четко. С другой стороны, что касается продуктового аспекта, то такие элементы, как «содержание и доказательства», часто не определены явно или полно в рамках, используемых в исследованиях оценки источников. Более того, некоторые подходы подверглись критике за включение менее значимых или поверхностных критериев для оценки информации. Например, указываются критерии, которые считаются менее релевантными, такие как тип контента или мнение, а также отмечается, что количество информации и язык написания являются поверхностными критериями. Кроме того, некоторые аспекты, такие как эстетика сайта или его доменная зона, рассматриваются как слабые маркеры надежности информации в подходе «вертикального чтения».

Развитие эстетического вкуса и критического мышления взаимосвязаны и влияют друг на друга. Эстетический вкус формирует наши предпочтения и восприятие искусства, а критическое мышление позволяет анализировать, оценивать и интерпретировать эти предпочтения. Рассмотрим, как эти два аспекта взаимосвязаны. Развитие эстетического вкуса и критического мышления взаимосвязаны и влияют друг на друга. Эстетический вкус формирует наши предпочтения и восприятие искусства, а критическое мышление позволяет анализировать, оценивать и интерпретировать эти предпочтения. Рассмотрим, как эти два аспекта взаимосвязаны. Когда человек оценивает произведение искусства, он часто задает себе вопросы о его значении, контексте и намерениях автора. Это включает:

- Контекстуальный анализ: понимание исторического, культурного и социального контекста произведения.

- Сравнительный анализ: сопоставление различных стилей и направлений, что развивает способность видеть различия и сходства.
- Интерпретация: создание собственных значений и толкований, что способствует развитию индивидуального взгляда на искусство.

Развитие эстетического вкуса позволяет людям формировать свои предпочтения и мнения о том, что они считают красивым или ценным. Это требует критического подхода к собственным ощущениям и эмоциям, что также развивает способность к самоанализу и саморефлексии. Эстетический вкус может отражать и формировать общественные нормы и ценности. Критическое мышление помогает людям анализировать эти нормы, задавать вопросы о том, почему они существуют и как они влияют на общество. Это может привести к более глубокому пониманию социальных проблем и культурных изменений. Критическое мышление активно используется в искусствоведении и художественной критике. Критики и исследователи применяют аналитические методы для оценки художественных произведений, что требует глубокого понимания как эстетических, так и концептуальных аспектов искусства. Это взаимодействие помогает развивать более сложные и многогранные взгляды на искусство. В образовательной среде развитие эстетического вкуса через изучение искусства может способствовать формированию критического мышления у студентов. Уроки искусства, литературы и философии могут включать обсуждения о значении, интерпретации и влиянии произведений, что развивает навыки аргументации и анализа.

Русское искусство, включая живопись, литературу, музыку и театр, отражает сложные социальные, исторические и философские вопросы. Произведения таких мастеров, как И. Репин, Л. Толстой, П. Чайковский и А. Чехов, предлагают богатый материал для анализа и интерпретации. Изучение этих произведений способствует развитию у учащихся способности к критическому осмыслению, формированию собственной точки зрения и пониманию многообразия культурных контекстов [Белова, 2017].

К методам применения потенциала русского искусства при развитии навыков критического мышления можно отнести следующее.

- анализ художественных произведений: учащимся предлагается анализировать картины, литературные тексты или музыкальные произведения, выявляя их основные темы, символы и культурные коды.
- сравнительный анализ: сравнение произведений русского искусства с работами зарубежных авторов помогает учащимся понять уникальность русской культуры и её место в мировом контексте.
- дискуссии и дебаты: организация обсуждений на темы, поднятые в произведениях искусства, развивает навыки аргументации и критического мышления.
- творческие проекты: создание собственных произведений искусства на основе изученного материала позволяет учащимся глубже понять культурные и исторические аспекты.

Русское искусство, будучи частью национальной культуры, способствует формированию у учащихся культурной идентичности и понимания исторического контекста. Это, в свою очередь, помогает развить способность к критическому осмыслению современных социальных и культурных явлений. Например, изучение картин И. Репина или романов Ф. Достоевского позволяет учащимся понять сложность человеческой природы и многогранность социальных отношений.

Развитие эстетического вкуса через призму русского искусства — это многогранный процесс, который охватывает различные эпохи, жанры и стили. Русское искусство, начиная с

древнерусских икон и заканчивая современными концептуальными проектами, играет важную роль в формировании культурной идентичности и эстетических предпочтений. Так, древнерусская культура была тесно связана с Православием. Иконопись и церковная архитектура формировали основы эстетического восприятия. Иконы, такие как работы Андрея Рублева, не только служили религиозным целям, но и выражали глубокие философские и эстетические идеи. С приходом Петра I в Россию началось активное заимствование западноевропейских художественных традиций. Архитектура, живопись и декоративно-прикладное искусство стали более разнообразными. В XIX веке русский классицизм и романтизм привнесли новые идеи о красоте и гармонии. Художники, такие как Карл Брюллов и Алексей Венецанов, начали исследовать темы природы, человеческих эмоций и национальной идентичности. Это время стало периодом формирования русского реализма. В начале XX века русский авангард произвел революцию в понимании искусства. Художники, такие как Казимир Малевич и Василий Кандинский, разрабатывали новые формы и идеи, которые бросали вызов традиционному восприятию красоты. Эстетический вкус стал более экспериментальным, открывая двери для абстракции и концептуального искусства. Таким образом, потенциал русского искусства позволяет сформировать эстетический вкус, который может быть основанием для навыков критического мышления по отношению к различным видам информации.

Заключение

В заключение, кризис правды, с которым сталкивается современное общество, требует от каждого из нас активного и осознанного подхода к информации, которую мы потребляем. В условиях бесконечного потока данных и мнений, доступных в интернете и социальных сетях, критическое мышление становится неотъемлемым инструментом для оценки надежности источников и содержания. Эстетическое воспитание и развитие художественного вкуса могут сыграть ключевую роль в формировании нашего восприятия информации, помогая нам различать качественный контент от манипулятивного или ложного.

Создание четких критериев для оценки авторитета и содержания информации является необходимым шагом к восстановлению доверия к медиа и укреплению демократических процессов. Мы должны стремиться к тому, чтобы не только развивать собственные навыки критического анализа, но и делиться этими знаниями с окружающими. В итоге, только через осознанное отношение к информации мы сможем противостоять вызовам современности и обеспечить здоровое общественное обсуждение, основанное на фактах и уважении к истине.

Библиография

1. Ариарский М. А. Прикладная культурология как область научного знания и социальной практики //СПб.: СПб ГУКИ: Асоц. музеев России. – 1999.
2. Белова Д.Н. К вопросу о коммуникации и нравственной культуре // Вестник МГИМО-Университета. 2012. № 4 (25). С. 204 – 209.
3. Белова Д.Н. Метафора зеркала и трансформация женского образа в изобразительном искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 1 (75). С. 41 – 45.
4. Белова Д.Н. Понятие любви в культурно-нравственном аспекте // Миссия конфессий. 2017. № 25. С. 66 – 78.
5. Гетьман В. В. Личностно-профессиональное становление педагога предметной области «Искусство»: гуманитарно-культурологический аспект // Педагогика и психология образования. – 2020. – № 3. – С. 40-53.
6. Зайцева С.А. Культурологический подход к осмыслению ценностной составляющей в литературном произведении С. Довлатова "Компромисс" // Общество: философия, история, культура. 2017. № 2. С. 106 – 110.

7. Зайцева С.А. Произведения Михаила Шолохова "Тихий дон", "Поднятая целина", "Они сражались за родину", "Судьба человека" как единый цикл // Общество: философия, история, культура. 2017. № 8. С. 149 – 160.
8. Портнова И.В. Анималистический образ в отечественной детской книге XX века: культурологический аспект // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 3 (83). С. 142 – 150.
9. Портнова И.В. Жанр анималистики в русском искусстве XVIII века. к проблеме жанровой эволюции // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 1. С. 108 – 111.
10. Портнова И.В. Значение архитектурного рисунка "старых мастеров" в современном учебном процессе студента-архитектора // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Педагогика. 2020. № 1. С. 45 – 54.
11. Портнова И.В. Специфика и значение научных анималистических изображений в отечественном искусстве первой половины XX века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 35. С. 128 – 133.
12. Портнова Т.В. Изображение и образ танца (эпизоды из творческого опыта мастеров русского балета конца XIX - начала XX в.) // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 1. С. 62 – 69.
13. Столбникова Е. А. Развитие критического мышления студентов педагогического вуза в процессе медиаобразования (на материале рекламы) // Таганрог: Изд-во Кучма. – 2006. – С. 108.
14. Portnova T. Artistic heritage of V. Nijinsky // Information. 2017. Т. 20. № 7. С. 4775 – 4782.
15. Portnova T. Genre and style interaction in solutions staged ballets of the nineteenth, twentieth centuries // Astra Salvensis. 2018. Т. 6. № 12. С. 689 – 694.
16. Portnova T.V. Classification of the theatrical exposition and methodological approaches to the study of choreographic exhibitions (on materials of theatrical museums of the world) // Opcion. 2018. Т. 34. № 85. С. 687 – 697.
17. Portnova T.V. Integration of science and art in the study of renaissance art culture // Perspectives of Science and Education. 2019. № 5 (41). С. 63 – 74.

Cultural aspects of realizing the potential of Russian art in the formation of critical thinking skills

Oleg A. Smirnov

PhD in Physics and Mathematics, Associate Professor,
Department of Applied Mathematics and Computer Science,
Russian State University named after A.N. Kosygin,
115035, 52/45, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: smirnovoleg1952@mail.ru

Aleksei V. Novikov

Doctor of Pedagogy, PhD in Law, Professor;
Chief Researcher,
Scientific-Research Institute of the Federal Penitentiary Service of the Russian Federation,
125130, 15-a, Narvskaya str., Moscow, Russian Federation;
Professor of the Department of Criminal Law,
Astrakhan State University,
414056, 20-a, Tatishcheva str., Astrakhan, Russian Federation;
Professor of the Department of Private Law,
Perm Institute of the Federal Penitentiary Service of the Russian Federation,
614012, 125, Karpinskogo str., Perm, Russian Federation;
e-mail: novikov.pravo@mail.ru

Diana N. Slabkaya

Senior Researcher,
Scientific-Research Institute of the Federal Penitentiary Service of the Russian Federation,
125130, 15-a, Narvskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: sdn10.70@mail.ru

Abstract

The paper shows that the development of aesthetic taste through the prism of Russian art is the basis for the formation of critical thinking skills. Russian art offers a rich context for analyzing cultural changes, social issues, and philosophical ideas. It encourages viewers to ask questions about the meaning of beauty, the role of art in society, and how these aspects affect our perception of the world. This relationship between aesthetic taste and critical thinking underscores the importance of art as a tool for understanding not only cultural identity, but also broader social and philosophical issues. The article shows that the development of aesthetic taste and critical thinking is an important aspect of education and cultural perception. In the context of Russian art, this interaction becomes especially significant. Analyzing works of art, such as paintings by I. Repin or literary texts by L. Tolstoy, allows students not only to identify the main themes and symbols, but also to deepen their understanding of cultural codes. This develops their ability to critically comprehend and form their own interpretations. Russian students compare their works with foreign works to help students understand the uniqueness of Russian culture and its impact on world art. For example, a comparison of P.'s creativity. Tchaikovsky's work with the works of Western composers can reveal both common features and differences, which contributes to a deeper understanding of the cultural context. Organizing discussions on topics raised in works of art develops argumentation and critical thinking skills. Debates about social and philosophical issues reflected in the works of A. Chekhov or F. They help students to learn how to formulate their thoughts and defend their point of view. The integration of Russian art into the educational process in the aspect of developing critical thinking not only promotes the development of aesthetic taste, but also forms critical thinking among students. This interaction enriches their cultural experience and helps them develop analysis, interpretation, and argumentation skills, which are important for their personal and intellectual growth.

For citation

Smirnov O.A., Novikov A.V., Slabkaya D.N. (2024) Kul'turologicheskie aspekty realizatsii potentsiala russkogo iskusstva pri formirovanii navykov kriticheskogo myshleniya [Cultural aspects of realizing the potential of Russian art in the formation of critical thinking skills]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 282-289.

Keywords

Aesthetic taste, Russian art, critical thinking, cultural changes, philosophical ideas, the meaning of beauty, the role of art, perception of the world.

References

1. Ariarsky M. A. Applied cultural studies as a field of scientific knowledge and social practice // St. Petersburg: SPb GUKI: Assoc. museums of Russia. 1999.
2. Belova D.N. On the issue of communication and moral culture // Bulletin of MGIMO University. 2012. No. 4 (25). pp. 204-209.

3. Belova D.N. The metaphor of the mirror and the transformation of the female image in fine art // Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice. 2017. No. 1 (75). pp. 41-45.
4. Belova D.N. The concept of love in the cultural and moral aspect // Mission of confessions. 2017. No. 25. pp. 66-78.
5. Getman V. V. Personal and professional development of a teacher of the subject area "Art": humanitarian and cultural aspect // Pedagogy and psychology of education. 2020. No. 3. pp. 40-53.
6. Zaitseva S.A. A cultural approach to understanding the value component in S. Dovlatov's literary work "Compromise" // Society: philosophy, history, culture. 2017. No. 2. pp. 106 – 110.
7. Zaitseva S.A. Mikhail Sholokhov's works "The Quiet Don", "The Raised virgin land", "They fought for the motherland", "The Fate of man" as a single cycle // Society: philosophy, history, culture. 2017. No. 8. pp. 149-1160.
8. Portnova I.V. Analytical review in the paternal children's book of the XX century: cultural experience // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. 2018. No. 3 (83). pp. 142-150.
9. Portnova I.V. Genres of animalism in Russian art of the XVIII century. on the problem of genre evolution // Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts. 2016. No. 1. pp. 108-111.
10. Portnova I.V. The significance of the architectural drawing of the "old masters" in the modern educational process of an architect student // Bulletin of the Moscow State Regional University. Series: Pedagogy. 2020. No. 1. pp. 45-54.
11. Portnova I.V. Criticism and significant scientific research in the public consciousness of the first Paul of the XX century // Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts. 2016. No. 35. pp. 128-133.
12. Portnova T.V. Image and image of tan (works from the creative experience of the master of Russian ballet of the late 19th - early 20th century) // Observer of Culture. 2016. Vol. 1. No. 1. pp. 62-69.
13. Stolbnikova E. A. The development of critical thinking of pedagogical university students in the process of media education (based on advertising) // Taganrog: Kuchma Publishing House. - 2006. – p. 108.
14. Portnova T. The artistic heritage of V. Nijinsky // Information. 2017. Vol. 20. No. 7. pp. 4775 – 4782.
15. Portnova T. Genre-style interaction in the staging decisions of ballets of the XIX, XX centuries // Astra Salvensis. 2018. Vol. 6. No. 12. pp. 689-694.
16. Portnova T.V. Classification of theatrical exhibitions and methodological approaches to the study of choreographic exhibitions (based on materials from theater museums of the world) // Opcion. 2018. Vol. 34. No. 85. pp. 687-697.
17. Portnova T.V. Integration of science and art in the study of Renaissance artistic culture // Perspectives of science and education. 2019. No. 5 (41). pp. 63-74.

УДК 008

Гуманитарное образование в эпоху информационных технологий: культурологический аспект

Новиков Алексей Валерьевич

Доктор педагогических наук, кандидат юридических наук, профессор;
главный научный сотрудник,

Научно-исследовательский институт Федеральной службы исполнения наказаний России,
125130, Российская Федерация, Москва, ул. Нарвская, 15-а;

профессор кафедры уголовного права,

Астраханский государственный университет,

414056, Российская Федерация, Астрахань, ул. Татищева, 20-а;

профессор кафедры частного права,

Пермский институт Федеральной службы исполнения наказаний России,

614012, Российская Федерация, Пермь, ул. Карпинского, 125;

e-mail: novikov.pra vo@mail.ru

Аннотация

В эпоху глобализации и стремительного развития информационных технологий, когда культурные границы становятся все более проницаемыми и «размытыми», а влияние западной, в особенности англосаксонской культуры, несмотря на нынешнюю геополитическую ситуацию среди молодежи не ослабевает, вопрос сохранения и укрепления национально-культурной самобытности приобретает особую актуальность. В этой связи, российское гуманитарное образование, обладающее значимым историческим наследием и уникальным методологическим арсеналом, выступает не просто как сфера трансляции знаний, но и как важнейший институт воспроизводства и развития национального культурного кода, средство формирования гражданской идентичности и укрепления духовных основ российского общества. Статья посвящена исследованию роли и потенциала гуманитарного образования в контексте сохранения и трансляции национально-культурной самобытности в условиях доминирования информационного контента. Проанализированы ключевые вызовы и возможности, стоящие перед российской гуманитарной наукой и образованием в контексте глобальных трансформаций, рассмотрены подходы к преподаванию гуманитарных дисциплин, а также выявлены противоречия и перспективные направления развития, способствующие укреплению национальной идентичности и обеспечению устойчивого развития России.

Для цитирования в научных исследованиях

Новиков А.В. Гуманитарное образование в эпоху информационных технологий: культурологический аспект // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 290-297.

Ключевые слова

Национальная самобытность, гуманитарные науки, информационные технологии, культурные традиции, унификация культур, культурный код, духовные основы.

Введение

В эпоху глобализации (трансграничного взаимодействия) и стремительного развития информационных технологий вопрос сохранения национальной идентичности приобретает приоритетное значение. Гуманитарное образование, исторически являясь хранителем и транслятором культурных ценностей, играет ключевую роль в формировании национального самосознания и обеспечении преемственности поколений. В России, с ее богатым культурным наследием и сложной историей, гуманитарное образование выступает важнейшим институтом сохранения и развития национально-культурной самобытности в условиях информационного общества.

Гуманитарное образование, в отличие от естественно-научного и технического, ориентировано на изучение человека, его культуры, права, истории и духовных ценностей [Афони́на, 2012]. Оно способствует формированию критического мышления, развитию эмпатии и пониманию многообразия культур. В российском контексте гуманитарное образование традиционно ставило своей целью воспитание достойного гражданина, обладающего чувством патриотизма, уважением к истории и культуре своей страны, а также способного к межкультурному диалогу, а не к толерантной зависимости от культурных различий, навязываемых носителями соседних стран.

Основное содержание

Изучение русской литературы, истории, права, философии, искусства позволяет обучающимся глубже понять корни своей национальной идентичности, осознать уникальность отечественной культуры и ее вклад в мировую цивилизацию. Гуманитарные дисциплины формируют систему ценностей, основанную на принципах гуманизма, справедливости, милосердия и духовности. Они помогают молодым людям осознать свою ответственность за сохранение и развитие культурного наследия России.

Информационное общество, характеризующееся перманентным и «лавинообразным» потоком информации (не всегда являющейся достоверной), ее доступностью и скоростью распространения, создает как новые возможности, так и серьезные, беспрецедентные вызовы для гуманитарного образования, ставя под вопрос его роль в сохранении и трансляции национально-культурной самобытности. С одной стороны, современные информационные технологии открывают доступ к огромным массивам знаний, позволяют расширить кругозор и получить информацию о различных культурах мира [Филичева и др., 2017]. С другой стороны, «информационная перегрузка», распространение дезинформации и манипулятивных технологий [Аюрова, 2019] могут негативно влиять на формирование мировоззрения и национального самосознания.

В этих условиях гуманитарному образованию необходимо адаптироваться к новым реалиям, использовать информационные технологии для повышения эффективности обучения и расширения доступа к знаниям. Важно развивать у обучающихся навыки критического мышления, информационной грамотности и способности к самоанализу и оценке информации. Необходимо также уделять внимание формированию у молодых людей устойчивой системы ценностей, основанной на принципах гуманизма и уважения к культурному наследию.

Как уже отмечалось, институт гуманитарного образования, исторически формировавшийся как основа для воспроизводства интеллектуальной элиты и хранитель культурных ценностей, сегодня испытывает давление со стороны унифицирующих тенденций глобального образовательного пространства, коммерциализации образования и доминирования технологической парадигмы.

Одним из ключевых вызовов является размывание традиционных ценностей и идентичности под влиянием информационного потока. Современное информационное общество характеризуется многообразием культурных нарративов, зачастую противоречащих друг другу [Слабкая, 2024]. В этой ситуации гуманитарное образование должно сыграть роль фильтра, способствующего критическому осмыслению информации и формированию устойчивой системы ценностей, основанной на отечественной культурной традиции.

Другой важной проблемой является снижение интереса к гуманитарным наукам среди молодежи. Ориентация на получение практических навыков и востребованных на рынке труда профессий по техническим специальностям, считая их более перспективными для карьеры приводит к уменьшению числа абитуриентов, выбирающих гуманитарное направление в образовании. Это, в свою очередь, ставит под угрозу воспроизводство интеллектуальной элиты и сохранение культурного наследия.

Так, по данным исследования НИУ ВШЭ «Мониторинг качества приема в вузы» за два года число желающих поступить на гуманитарные и социально-экономические направления сократилось почти на 9 тысяч человек, или на 2,8%. Самое заметное «проседание» произошло на таких направлениях, как: «Политология» (-10,7%) и «Лингвистика и иностранные языки» (-9,8%) [www].

Обратим внимание, что на популярных гуманитарных направлениях, таких как «Экономика», «Юриспруденция» и других, традиционно крайне мало бюджетных мест: основной прием ведется на обучение на платной основе. По данным Высшей школы экономики, в 2024 году число студентов-«платников» выросло на 10%. При этом количество абитуриентов по техническим специальностям увеличилось на 7%, а их доля в общем объеме поступающих превысила 40%. В то же время каждый четвертый абитуриент выбрал экономику или юриспруденцию, причем 90% из них заплатили за образовательные услуги.

Проблематика содержания гуманитарного образования также требует пристального внимания. Необходима актуализация образовательных программ, учитывающая современные тенденции развития гуманитарного знания и вызовы информационного общества. При этом важно сохранить фундаментальность образования, обеспечивающую глубокое понимание истории, культуры и философии.

Особое значение приобретает вопрос о профессорско-преподавательских кадрах. Подготовка квалифицированных специалистов, способных не только транслировать знания, но и вдохновлять обучающихся на глубокое изучение гуманитарных наук, а также быть «провайдером» образовательного контента, является одной из важнейших задач.

Нельзя недооценивать роль преподавателя гуманитарных дисциплин в формировании национально-культурной идентичности обучающихся. Педагогический работник, обладающий глубокими знаниями в своей области, высоким уровнем профессиональной компетентности и четкой гражданской позицией, является ключевой фигурой в процессе трансляции культурных ценностей и формирования патриотического сознания [Новиков, 2024]. В этом аспекте актуальны вопросы повышения квалификации преподавателей гуманитарных дисциплин, стимулирование их научно-исследовательской деятельности и обеспечение им необходимых условий для творческой самореализации.

Еще одним моментом для осмысления можно указать следующее, что в западной образовательной сфере конкретная ориентация на изучение именно гуманитарных наук осуществляется студентом во время самой учебы, а не до поступления в образовательную организацию высшего образования, как это принято в России.

По мнению А.Д. Гурарий: «...в этом, заключается одно из преимуществ данной системы в реализации ориентаций учащейся молодежи на получение гуманитарного образования» [Гурарий, 2019].

Так например, для получения степени бакалавра искусств в Гарвардском университете студент должен успешно пройти 32 курса, в результате чего им достигаются следующие ключевые показатели обучения: получение широкого спектра знаний по гуманитарным наукам и по отдельно взятым отраслям наук (менеджмент и бизнес – администрирование, биология, международные отношения, компьютерные науки); развитие устных и письменных коммуникативных навыков для обоснования своей точки зрения в научной и профессиональной деятельности; развитие навыков мыслить критически, основываясь на полученных знаниях, для выработки независимой точки зрения, что должно стать залогом расширения сферы его научных интересов [Гурарий, Меренков, 2017].

В контексте вышесказанного обратимся к мнениям отечественных ученых, исследовавших проблемы гуманитарного образования.

Академик Д.С. Лихачев в своей работе «Письма о добром и прекрасном» подчеркивал: «Культура - это то, что в значительной степени оправдывает перед Богом существование народа и нации» [Лихачев, 1989, с. 67]. Он акцентировал внимание на необходимости сохранения культурного наследия и его передачи будущим поколениям как основы национального самосознания.

В свою очередь, известный философ и культуролог В.С. Степин в книге «Эпоха перемен и сценарии будущего» отмечал: «В условиях глобализации возрастает значение национальных культур как фактора сохранения самобытности и идентичности народов» [Степин, 1996, с. 145]. Он подчеркивает, что гуманитарное образование играет ключевую роль в формировании у граждан понимания ценности национальной культуры и ее места в мировом культурном пространстве.

Ректор МГУ им. М.В. Ломоносова, академик В.А. Садовничий в своих выступлениях неоднократно отмечал важность фундаментального гуманитарного образования для формирования всесторонне развитой личности: «Гуманитарное образование должно не только давать знания, но и вооружать человека правильным мировоззрением, воспитывать в человеке чувство ответственности перед обществом, способность к критическому мышлению и творческому поиску» [Садовничий, 2023].

Профессор Т.В. Черниговская, специалист в области психолингвистики и нейронауки, в своих интервью подчеркивает необходимость развития критического мышления и способности к анализу информации в эпоху информационного перенасыщения: «Сегодня человек должен уметь отличать правду от лжи, фейки от достоверной информации. Гуманитарное образование должно помочь ему в этом» [Черниговская, 2016].

Российское гуманитарное образование стоит перед необходимостью адаптации к новым условиям, сохранения своей уникальности и выполнения своей исторической миссии по формированию национально-культурной идентичности. Решение этих задач требует комплексного подхода, включающего модернизацию образовательных программ, поддержку преподавательских кадров и повышение престижа гуманитарных наук в обществе [Смирнов, 2024]. В этом случае гуманитарное образование сможет сохранить свою роль как важнейший институт национально-культурной самобытности в условиях информационного общества.

В условиях глобализации и попыток принуждения к унификации культур, гуманитарное образование в России играет ключевую роль в сохранении национально-культурной самобытности. Оно помогает противостоять культурной экспансии и навязыванию чуждых ценностей, защищает уникальность российской культуры и ее вклад в мировую цивилизацию.

Гуманитарное образование способствует формированию у граждан чувства национальной гордости и патриотизма, основанного на знании и понимании истории и культуры своей страны [Жамалова, 2022]. Оно помогает осознать свою принадлежность к национальному этносу, сохранить связь с традициями и обычаями предков.

Рассмотрим современные тенденции, противоречия и перспективы развития гуманитарного образования в России. В настоящее время российское гуманитарное образование переживает период реформ и модернизации. Внедряются новые образовательные стандарты, разрабатываются инновационные методы обучения, перманентно расширяется международное сотрудничество.

Одним из приоритетных направлений развития гуманитарного образования является его интеграция с информационными технологиями. Активно используются электронные учебники, онлайн-курсы, мультимедийные ресурсы. Разрабатываются новые формы обучения, основанные на принципе активного участия обучающихся в учебном процессе.

Важным направлением является также усиление практической ориентации гуманитарного образования. Обучающиеся привлекаются к участию в научно-исследовательских проектах, культурных мероприятиях, волонтерской деятельности [Новиков, 2023]. Это позволяет им применить полученные знания на практике, развить свои профессиональные навыки и внести свой вклад в развитие гражданского общества.

Заключение

Сублимируя вышесказанное, резюмируем российское гуманитарное образование является важнейшим институтом сохранения и развития национально-культурной самобытности в условиях информационного общества. Оно играет значительную роль в защите уникальности российской культуры и ее безусловного вклада в мировую цивилизацию, а также способствует формированию национального самосознания, развитию критического мышления и воспитанию гражданина, обладающего чувством патриотизма и уважением к культуре своей страны.

Необходимо и в дальнейшем развивать и модернизировать гуманитарное образование, использовать информационные технологии для повышения его эффективности и расширения доступа к знаниям, уделять внимание формированию у молодых людей устойчивой системы ценностей, основанной на принципах гуманизма и уважения к культурному наследию. В этом случае мы сможем сохранить и передать будущим поколениям богатое культурное наследие России и обеспечить ее успешное развитие в современном мире.

Российское гуманитарное образование должно быть открыто для мирового опыта и достижений, но при этом сохранять свою национальную идентичность и ориентироваться на решение задач, стоящих перед российским обществом. Важным аспектом является развитие у обучающихся способности к межкультурной коммуникации и пониманию различных культурных традиций, что способствует формированию уважительного отношения к другим народам и культурам. Только комплексный и системный подход позволит российскому гуманитарному образованию успешно реализовать свой потенциал в качестве важнейшего института национальной безопасности и культурного развития России в XXI веке.

Библиография

1. Афонина, Р. Н. Особенности естественнонаучного образования и проблемы его реализации в гуманитарном вузе / Р. Н. Афонина // Психодидактика высшего и среднего образования : материалы Девятой Международной научно-практической конференции, Барнаул, 10–12 апреля 2012 года. Том Часть 1. – Барнаул: Алтайский государственный педагогический университет, 2012. – С. 233-236. – EDN SFVHNF.
2. Аюрова А.М. Smart-технологии как инструмент информационной войны // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2019. Том 8. № 2А. С. 147-154.
3. Верховых, И. А. Гуманитарное образование как институт сохранения национально-культурной самобытности в условиях информационного общества : специальность 24.00.01 "Теория и история культуры" : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии, 2022. – 196 с. – EDN YMUDRI.
4. Гурарий, А. Д. Высшее гуманитарное образование сегодня: скрытый кризис глобального масштаба / А. Д. Гурарий // Социодинамика. – 2019. – № 7. – С. 10-20. – DOI 10.25136/2409-7144.2019.7.29179. – EDN DUUMSA.

5. Гуарий А.Д., Меренков А.В. Изменение ценности гуманитарного образования в современном мире // Известия Уральского федерального университета. Сер. 3, Общественные науки. – 2017. – Т. 12. – № 3 (167). – С. 90-101.
6. Жамалова, Г. Г. Роль общественно-гуманитарных наук в воспитании молодежи в духе патриотизма / Г. Г. Жамалова, Ф. Х. Айматова // Экономика и социум. – 2022. – № 4-1(95). – С. 273-277. – EDN JDOSPX.
7. Интернет-источник. Абитуриенты все чаще выбирают технические направления из-за их востребованности на рынке труда <https://postupi.online/journal/novosti-obrazovaniya/gumanitarnyye-napravleniya-teryayut-populyarnost-sredi-abituriyentov/>
8. Интернет-источник. Вузы отдадут квоты инженерам: <https://www.kommersant.ru/doc/7514525>
9. Лихачев, Д. С. Письма о добром и прекрасном. - Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1989. – 137 с.
10. Новиков, А. В. Влияние личностных характеристик на эффективность профессиональной деятельности преподавателя высшей школы России / А. В. Новиков // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. – 2024. – Т. 13, № 5А. – С. 160-166. – EDN GJKDJB.
11. Новиков, А. В. Влияние личностных характеристик на эффективность профессиональной деятельности преподавателя высшей школы России / А. В. Новиков // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. – 2024. – Т. 13, № 5А. – С. 160-166. – EDN GJKDJB.
12. Ратиев, В. В. Специфика социокультурных процессов в условиях информационного общества России / В. В. Ратиев // Теория и практика общественного развития. – 2009. – № 3-4. – С. 129-139. – EDN KZASRJ.
13. Садовничий В. А. Педагогические заметки о современном образовании. Избранные выступления. - Москва: Издательство Московского университета, 2023.
14. Слабкая Д.Н. Социокультурная идентичность личности как культурологический феномен // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 3А. С. 32-38.
15. Смирнов, О. А. Формирование модели профессионального роста личности: подходы к выявлению составляющих / О. А. Смирнов, А. В. Новиков, Д. Н. Слабкая // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. – 2024. – Т. 13, № 8А. – С. 71-78. – EDN JCPJJS.
16. Хилтухина, Е. Г. Гуманитарное образование - основа совершенствования человека / Е. Г. Хилтухина // Наука и образование сегодня. – 2016. – № 1(2). – С. 4-11. – EDN WFJNSR.
17. Черниговская Т.В. Мозг и искусство. СПб.: Астерион, 2016.
18. Филичева, Н. В. Культура в глобальном мире информационных технологий / Н. В. Филичева, Т. В. Макарская, А. А. Никуленко // Вестник Удмуртского университета. Серия Философия. Психология. Педагогика. – 2017. – Т. 27, № 1. – С. 35-40. – EDN YJUWRR.
19. Эпоха перемен и сценарии будущего : Избр. соц.-филос. публицистика / В. С. Степин; Рос. акад. наук, Ин-т философии. - Москва : ИФРАН, 1996. – 174 с.

Humanitarian education in the era of information technology: cultural aspect

Aleksei V. Novikov

Doctor of Pedagogy, PhD in Law, Professor;
Chief Researcher,

Scientific-Research Institute of the Federal Penitentiary Service of the Russian Federation,
125130, 15-a, Narvskaya str., Moscow, Russian Federation;

Professor of the Department of Criminal Law,
Astrakhan State University,

414056, 20-a, Tatishcheva str., Astrakhan, Russian Federation;

Professor of the Department of Private Law,
Perm Institute of the Federal Penitentiary Service of the Russian Federation,
614012, 125, Karpinskogo str., Perm, Russian Federation;

e-mail: novikov.pravo@mail.ru

Abstract

In the era of globalization and the rapid development of information technology, when cultural boundaries become more permeable and “blurry”, and the influence of Western, especially

Anglo-Saxon culture, despite the current geopolitical situation among young people, does not weaken, the issue of preserving and strengthening national-cultural identity is gaining special relevance. In this regard, the Russian humanitarian education, which has a significant historical heritage and a unique methodological arsenal, acts not only as a sphere of knowledge broadcast, but also as the most important institution of reproduction and development of the national cultural code, a means of forming civil identity and strengthening the spiritual foundations of Russian society. The article is devoted to the study of the role and potential of humanitarian education in the context of the preservation and broadcast of national-cultural identity in the context of the dominance of information content. The key challenges and opportunities facing Russian humanitarian science and education in the context of global transformations are analyzed, approaches to teaching humanitarian disciplines, as well as contradictions and promising areas of development, which contribute to the strengthening of national identity and ensuring the sustainable development of Russia, were considered.

For citation

Novikov A.V. (2024) Gumanitarnoe obrazovanie v epokhu informatsionnykh tekhnologii: kulturologicheskii aspekt [Humanitarian education in the era of information technology: cultural aspect]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 290-297.

Keywords

National identity, humanities, information technologies, cultural traditions, unification of cultures, cultural code, spiritual foundations.

References

1. Afonina, R. N. Osobennosti estestvennonauchnogo obrazovaniya i problemy ego realizatsii v gumanitarnom vuze / R. N. Afonina // Psihopedagogika vysshego i srednego obrazovaniya : materialy Devyatoj Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferentsii, Barnaul, 10–12 aprelya 2012 goda. Tom Chast' 1. – Barnaul: Altajskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet, 2012. – S. 233-236. – EDN SFVHNF.
2. Ayurova A.M. Smart-tekhnologii kak instrument informatsionnoy vojny // Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke. 2019. Tom 8. № 2A. S. 147-154.
3. Verhovyyh, I. A. Gumanitarnoe obrazovanie kak institut sohraneniya nacional'no-kul'turnoy samobytnosti v usloviyah informatsionnogo obshchestva : spetsial'nost' 24.00.01 "Teoriya i istoriya kul'tury" : dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata kul'turologii, 2022. – 196 s. – EDN YMUDRI.
4. Gurarij, A. D. Vysshee gumanitarnoe obrazovanie segodnya: skrytyj krizis global'nogo masshtaba / A. D. Gurarij // Sociodinamika. – 2019. – № 7. – S. 10-20. – DOI 10.25136/2409-7144.2019.7.29179. – EDN DUUMSA.
5. Gurarij A.D., Merenkov A.V. Izmenenie cennosti gumanitarnogo obrazovaniya v sovremennom mire // Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 3, Obshchestvennye nauki. – 2017. – T. 12. – № 3 (167). – S. 90-101.
6. Zhamalova, G. G. Rol' obshchestvenno-gumanitarnykh nauk v vospitanii molodezhi v duhe patriotizma / G. G. Zhamalova, F. H. Ajmatova // Ekonomika i sotsium. – 2022. – № 4-1(95). – S. 273-277. – EDN JDOSPX.
7. Internet-istochnik. Abituriyenty vse chashche vybirayut tekhnicheskie napravleniya iz-za ih vostrebovannosti na rynke truda <https://postupi.online/journal/novosti-obrazovaniya/gumanitarnyye-napravleniya-teryayut-populyarnost-sredi-abituriyentov/>
8. Internet-istochnik. Vuzy otdadut kvoty inzheneram: <https://www.kommersant.ru/doc/7514525>
9. Lihachev, D. S. Pis'ma o dobrom i prekrasnom. - Irkutsk : Vost.-Sib. kn. izd-vo, 1989. – 137 s.
10. Novikov, A. V. Vliyaniye lichnostnykh harakteristik na effektivnost' professional'noj deyatel'nosti prepodavatelya vysshej shkoly Rossii / A. V. Novikov // Psihologiya. Istoriko-kriticheskie obzory i sovremennyye issledovaniya. – 2024. – T. 13, № 5A. – S. 160-166. – EDN GJKDJB.
11. Novikov, A. V. Vliyaniye lichnostnykh harakteristik na effektivnost' professional'noj deyatel'nosti prepodavatelya vysshej shkoly Rossii / A. V. Novikov // Psihologiya. Istoriko-kriticheskie obzory i sovremennyye issledovaniya. – 2024. – T. 13, № 5A. – S. 160-166. – EDN GJKDJB.

12. Ratiev, V. V. *Specifika sociokulturnykh processov v usloviyah informacionnogo obshchestva Rossii* / V. V. Ratiev // *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*. – 2009. – № 3-4. – S. 129-139. – EDN KZASRJ.
13. Sadovnichij V. A. *Pedagogicheskie zametki o sovremennom obrazovanii. Izbrannye vystupleniya*. - Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 2023.
14. Slabkaya D.N. *Sociokulturnaya identichnost' lichnosti kak kulturologicheskij fenomen* // *Kul'tura i civilizaciya*. 2024. Tom 14. № 3A. S. 32-38.
15. Smirnov, O. A. *Formirovanie modeli professional'nogo rosta lichnosti: podhody k vyyavleniyu sostavlyayushchih* / O. A. Smirnov, A. V. Novikov, D. N. Slabkaya // *Psihologiya. Istoriko-kriticheskie obzory i sovremennye issledovaniya*. – 2024. – T. 13, № 8A. – S. 71-78. – EDN JCPJJS.
16. Hiltuhina, E. G. *Gumanitarnoe obrazovanie - osnova sovershenstvovaniya cheloveka* / E. G. Hiltuhina // *Nauka i obrazovanie segodnya*. – 2016. – № 1(2). – S. 4-11. – EDN WFJNSR.
17. Chernigovskaya T.V. *Mozg i iskusstvo*. SPb.: Asterion, 2016.
18. Filicheva, N. V. *Kul'tura v global'nom mire informacionnykh tekhnologij* / N. V. Filicheva, T. V. Makarskaya, A. A. Nikulenko // *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Filosofiya. Psihologiya. Pedagogika*. – 2017. – T. 27, № 1. – S. 35-40. – EDN YJUWRR.
19. *Epoha peremen i scenarii budushchego* : Izbr. soc.-filos. publicistika / V. S. Stepin; Ros. akad. nauk, In-t filosofii. - Moskva : IFRAN, 1996. – 174 s.

УДК 004.738.5

Культурологические аспекты выявления стереотипов: на примере социальных сетей

Чжан Сюй

Аспирант,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, г. Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: 826675393@qq.com

Аннотация

В эпоху глобализации и развития социальных сетей взаимодействие между Россией и Китаем активизируется, однако стереотипы, сформировавшиеся под влиянием истории и СМИ, создают препятствия для культурного обмена. Исследование фокусируется на социальных сетях как на инструментах, способствующих снижению стереотипов и улучшению взаимопонимания между народами. Цель работы — проанализировать, как социальные сети могут способствовать культурному обмену и разрушению стереотипов, мешающих дружбе и сотрудничеству между двумя странами. Научная новизна исследования заключается в обосновании роли социальных сетей в решении проблем межкультурной коммуникации. В статье предложены методы сотрудничества для развития культурных связей через социальные медиа, основываясь на существующих двусторонних отношениях. Рассмотрены примеры успешного использования социальных сетей для преодоления культурных барьеров и формирования позитивного образа обеих стран. Особое внимание уделено анализу контента, создаваемого пользователями, и его влиянию на восприятие культурных особенностей.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжан Сюй. Культурологические аспекты выявления стереотипов: на примере социальных сетей // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 298-306.

Ключевые слова

Русские, китайцы, стереотипы, культурный обмен, социальные сети, межкультурная коммуникация, глобализация.

Введение

Стереотип — это принятый в исторической общности образец восприятия, фильтрации, интерпретации информации при распознавании и узнавании окружающего мира, основанный на предшествующем социальном опыте [Липпман, 2004]. Такой взгляд на мир часто основан на недостатке информации, предвзятых мнениях и избирательном освещении в СМИ, что может привести к одностороннему пониманию целевой группы или страны и неверным представлениям о них. В отношениях между Россией и Китаем, входящих в список самых влиятельных стран в мире, стереотипы являются потенциальным препятствием для дружественных обменов и сотрудничества.

С развитием глобализации и с ростом популярности социальных сетей обмен информацией между людьми стал более удобным и эффективным. Социальные сети как развивающаяся медиаплатформа обладают такими характеристиками, как быстрое распространение информации, широкий диапазон и высокая интерактивность [Фань, 2023]. Благодаря социальным сетям люди могут больше узнать о культуре, истории, социальном статусе и образе жизни друг друга, что позволяет разрушить стереотипы и лучше понять культуру друг друга.

Особенности и преимущества социальных сетей в культурном обмене между Россией и Китаем

В эпоху глобализации — и особенно с появлением Интернета — число и значимость социальных сетей выросли, а их возможности умножились [Гарбовский, Костикова, 2015]. Социальные сети играют важную роль в российско-китайском культурном обмене и обладают значительными преимуществами, перечисленными ниже.

Широкий охват аудитории и эффективное распространение информации. Социальные сети как развивающаяся медиаплатформа демонстрируют такие замечательные свойства, как быстрое распространение информации, широкий охват аудитории и высокая интерактивность. Информация о новостях, культурных событиях, мероприятиях и социальных явлениях в России и Китае, размещенная в социальных сетях, может быстро распространяться среди большой группы пользователей, преодолевая географические и национальные границы. Функция мгновенного обновления и высокая интерактивность социальных сетей способствуют своевременности культурного обмена. Благодаря такому мгновенному и широкому распространению информации люди в обеих странах могут очень быстро узнать новости о многогранном развитии другой страны, что эффективно уменьшает одностороннее восприятие, которое может возникнуть из-за запаздывания информации, и, как следствие, может быть заложен прочный информационный фундамент для устранения стереотипов.

Удобство. Социальные сети значительно облегчают прямое общение и взаимодействие между русскими и китайцами. Люди могут легко добавлять пользователей из другой страны, участвовать в соответствующих группах по интересам или в дискуссиях. Благодаря такому глубокому человеческому взаимодействию обе стороны могут узнать друг друга, понять образ мышления, ценности, привычки и т.д., тем самым улучшается понимание культуры друг друга и происходит избавление от стереотипов. Социальная сеть нивелирует географические ограничения и делает возможным общение представителей русской и китайской культур без барьеров. Пользователи могут участвовать в культурных обменах между двумя странами независимо от своего местонахождения, просто подключившись к Интернету.

Экономичность. Социальные сети предоставляют платформу для российско-китайского культурного обмена, сводя к минимуму финансовые ограничения. Регистрация пользователей для получения аккаунта максимально проста, и впоследствии они могут размещать информацию и обмениваться ей бесплатно, без необходимости платить дополнительные взносы. Кроме того, по сравнению с традиционными методами культурного обмена — организация выставок, спектаклей или издание книг — социальные сети не требуют больших вложений, таких как аренда помещений, покупка оборудования и затраты на персонал.

Разнообразие представления контента. Социальные сети поддерживают создание и распространение контента в разных формах, включая текст, изображения, видео, аудио и т.д. Это позволяет богаче представить культурный, исторический и социальный контент о России и Китае для народов двух стран.

Современное состояние культурного обмена в сфере социальных сетей между Россией и Китаем

Современные культурные обмены между Россией и Китаем в сфере социальных сетей можно охарактеризовать как позитивные и динамичные.

Официальное сотрудничество в социальных сетях. В результате серии визитов и встреч высокопоставленных руководителей России и Китая была достигнута договоренность об оказании политической поддержки культурным обменам между двумя странами в сфере социальных сетей посредством разработки соответствующей политики и программ. В рамках мероприятий, например, Года обмена между СМИ Китая и России, обе стороны запланировали многочисленные проекты сотрудничества, создали механизм и платформу для сотрудничества между официальными СМИ двух стран в сфере социальных сетей, а также способствовали углубленному сотрудничеству между традиционными СМИ и новыми медиа [Улучшение российско-китайской гражданской сетевой коммуникации с помощью платформы «Мы-Медиа», [www...](#)]. Основные средства массовой информации Китая и России, такие как китайская газета «Жэньминь Жибао», информационное агентство «Синьхуа» и Центральное радио и телевидение Китая (ССТV), а также российские издания ТАСС, «Российская газета», Russia Today и другие, установили прочные отношения сотрудничества. Китайские и российские СМИ обмениваются новостными ресурсами и пересылают друг другу сообщения в социальных сетях, что расширяет сферу распространения культурной информации в обеих странах и способствует более глубокому пониманию культуры друг друга жителями обеих стран. Например, посольство России в Китае, Rosatom, Russia Today и другие российские официальные лица завели собственные аккаунты в Weibo, bilibili, WeChat, Douyin и других китайских социальных сетях для публикации новостей о России и Китае, продвижения российской культуры и культурных мероприятий в двух странах. Кроме того, посольство Китая в России, газета «Жэньминь Жибао», информационное агентство «Синьхуа» и другие официальные лица Китая завели собственные аккаунты в социальных сетях, таких как VK, telegram, tiktok и т.д., чтобы публиковать новости, связанные с обеими странами в форме видео и текста, а также рекламировать китайскую культуру и культурные мероприятия.

Неофициальное сотрудничество в социальных сетях. Российские социальные сети, такие как «ВКонтакте», стали важным инструментом народных культурных обменов между двумя странами, сумев привлечь внимание большого числа китайских пользователей. В свою очередь, китайские социальные сети, такие как Weibo, WeChat, Douyin и bilibili, стали популярны среди

большого числа российских пользователей. Эти платформы не только дают россиянам возможность познакомиться с китайской культурой, но и облегчают их взаимодействие с китайскими нетизенами. Пользователи российских и китайских социальных сетей обмениваются в Интернете информацией о своей повседневной жизни: например, о вкусовых привычках в еде, об одежде, которую они предпочитают, и о том, как проводят праздники. Обмен таким культурным опытом не только улучшает понимание людьми представителей других стран, но и стимулирует их интерес и любовь к культурам друг друга. Пользователи социальных сетей из обеих стран общаются на платформах социальных сетей с помощью комментариев и лайков: они комментируют контент, которым делятся друг с другом, и оставляют отзывы о нем, выражая свои мысли и взгляды. Такие интерактивные обмены укрепляют взаимопонимание между двумя народами и улучшают их осведомленность друг о друге, способствуя взаимной дружбе и сотрудничеству. Кроме того, некоторые иностранные студенты в социальных сетях делятся своим опытом пребывания за границей (китайцы — в России, россияне — в Китае), знакомя всех любителей русской/китайской культуры соответственно с местными обычаями. Обмен этими культурными знаниями и опытом в соцсетях улучшает понимание России и Китая среди нетизенов этих стран, способствуя культурному обмену между двумя странами и расширяя знания людей о различных российских и китайских регионах и культурах. Более того, такой контент может быть источником информации для граждан других стран, которые хотят учиться в России или в Китае и путешествовать по этим странам. По мере развития российско-китайских отношений все больше россиян изучают китайский язык, а китайцы проявляют большой интерес к русскому языку. С помощью социальных сетей пользователи обеих стран создают учебные группы и форумы для обмена языковыми ресурсами, опытом обучения и для совместного улучшения своих языковых знаний, что способствует культурному обмену и взаимопониманию между двумя странами.

Таким образом, различное взаимодействие между гражданами России и Китая в социальных сетях способствует достижению значительных результатов в сфере культурных обменов, однако все еще предстоит решить некоторые проблемы.

Языковые барьеры и проблемы перевода. Языковые барьеры могут стать преградой для обмена знаниями и опытом между представителями разных культур, что уменьшает эффективность коммуникаций и межкультурных связей [Куанышев, 2023]. То, что русский и китайский язык значительно отличаются друг от друга, сильно ограничивает прямое общение двух народов в социальных сетях. Хотя программы для перевода в определенной степени уменьшили остроту этой проблемы, все еще остаются такие трудности, как неточный перевод и непонимание контекста. Особо стоит обратить внимание на то, что на сайтах социальных сетей в рамках культурного обмена часто предполагается перевод большого количества текста, подписей к изображениям, видео и другого контента, а существующие переводческие ресурсы с трудом удовлетворяют этот спрос, в результате чего часть информации может быть передана не своевременно и не точно.

Недостаточная глубина содержания культурных обменов. В социальных сетях содержание культурных обменов между Россией и Китаем зачастую не отличается глубиной, чаще всего не выходя за рамки массовой и традиционной классической культуры двух стран. Хотя эти сферы могут вызывать интерес у пользователей, их содержанию в соцсетях не хватает полноты, а за развлекательным контентом не стоят более глубокие понятия, такие как ценности, мышление, социальная психология и так далее. Из-за этого люди из обеих стран остаются на поверхностном

уровне понимания культуры друг друга, что затрудняет глубокую культурную интеграцию и взаимопонимание.

Недостаточная глубина взаимодействия и сотрудничества. Хотя между китайскими и российскими официальными лицами в социальных сетях и происходят определенные культурные обмены, их частота взаимодействия относительно невелика, что затрудняет формирование устойчивой и надежной связи. Среди основных способов получения информации о Китае подавляющее большинство приходится на российские СМИ, и только небольшая часть информации поступает из китайских СМИ [Анализ содержания, методов и путей китайско-российского сотрудничества в сфере новых медиа, www...]. Кроме того, в социальных сетях двух стран относительно мало официальных проектов сотрудничества между Россией и Китаем, а также сравнительно небольшое количество официальных лиц Китая и России завели аккаунты в русских и китайских социальных сетях соответственно, что приводит к тому, что у нетизенов двух стран меньше возможностей получать информацию от официальных лиц.

Неполное использование всех возможностей платформ социальных сетей. Активность официальных российских и китайских аккаунтов в сфере культурных обменов в социальных сетях часто ограничивается простыми действиями, такими как размещение информации и обмен фотографиями и видео. Это свидетельствует о недостаточно глубоком знании людьми, ведущими данные аккаунты, функций платформ соцсетей, разнообразие которых позволяет предоставлять пользователям информацию многими способами. Более полное использование возможностей соцсетей способствовало бы укреплению межкультурной коммуникации и привело бы к созданию благоприятных условий для получения интуитивного культурного опыта.

Односторонность распространения информации. В социальных сетях алгоритмические рекомендации часто продвигают контент, основанный на интересах пользователей, значительно повышая таким образом персонализацию пользовательского опыта, однако в результате этого процесса могут создаваться «пузыри фильтров», в которых люди видят только определенный тип контента, что в свою очередь может приводить к ограничению мнений и искажению реальности [Демочкин, 2022]. Сфера межкультурной коммуникации не является исключением: алгоритмы соцсетей предоставляют нетизенам информацию, соответствующую их собственным взглядам, что не способствует распространению мультикультурализма и различных точек зрения, а наоборот, приводит к углублению недопонимания между представителями разных культур и к укоренению стереотипного мышления.

Проблемы регулирования платформ. Социальные сети, являясь важными платформами для культурных обменов, существенно влияют на качество и эффективность культурных обменов своей политикой регулирования контента и механизмами его проверки. Так как платформы сильно ограничены в отслеживании правдивости контента, некоторые безответственные производители имеют возможность распространять негативные и односторонние стереотипы через платформы социальных сетей. Самомедиа-платформы не представляют официальные мнения и не учитывают их, не берут на себя ответственность за размещаемые материалы; их основная цель — это привлечение внимания аудитории [Ли, 202]. Такой субъективный контент может вводить в заблуждение пользователей, создавая неверное представление о культуре другой страны и препятствуя таким образом людям в России и Китае полно и верно понять культуру и общество другой страны.

В целом в сфере культурных обменов между Россией и Китаем в социальных сетях явно наблюдается определенный прогресс, но все еще существует ряд проблем, могущих привести к недопониманию между представителями двух стран и к укоренению культурных стереотипов.

Анализ возможностей социальных сетей для искоренения стереотипных представлений о России и Китае

Для уменьшения количества стереотипов, существующих у россиян и китайцев друг о друге, следует продолжать укреплять сотрудничество между двумя странами в сфере социальных сетей. Далее перечислены варианты разрушения культурных стереотипов при помощи соцсетей.

Укрепление официального сотрудничества между двумя странами. В первую очередь, обе стороны должны продолжать совершенствовать механизм сотрудничества и развивать каналы связи в социальных сетях двух стран. Создание организаций сотрудничества и созыв форумов позволит обеим сторонам проводить совместные регулярные встречи для корректировки направления и фокуса сотрудничества, укрепления взаимопонимания и доверия, а также повышения эффективности сотрудничества в культурной сфере. Кроме того, две стороны могут обмениваться высококачественным контентом и ресурсами. Обе стороны могут открыть доски сотрудничества на своих основных сайтах в социальных сетях для мгновенного отображения новостных сообщений, образовательной информации, культурных мероприятий и другого контента из России/Китая, чтобы добиться своевременного взаимодействия и обмена информацией, способствовать распространению СМИ двух стран и усилить их влияние на социальных платформах, а также позволить нетизенам двух стран более легко получать авторитетную и официальную информацию из другой страны. Более того, официальные организации России и Китая в целях содействия культурному обмену и взаимопониманию между двумя странами могут открывать официальные аккаунты на основных социальных сетях другой страны. Эти аккаунты должны всесторонне и ярко демонстрировать уникальный культурный и исторический контент своих стран или их регионов посредством публикации текстов, видеоматериалов, организации прямых трансляций, а также других способов передачи информации. В официальных аккаунтах можно подробно рассказать о культурных особенностях с помощью текстов и наглядно продемонстрировать местные обычаи, фестивали и театральные представления с помощью видео высокой четкости. Используя прямые трансляции в качестве интерактивного инструмента, официальные организации двух стран могут напрямую общаться с нетизенами другой страны в режиме реального времени, отвечая на их вопросы о культуре, истории, обществе и других аспектах, что способствует укреплению взаимопонимания между двумя народами. Эти инициативы направлены на расширение участия населения в культурной жизни и на повышение уровня вовлеченности, а также на налаживание более тесных культурных обменов.

Развитие образования в сфере культуры и распространение информации. Для улучшения коммуникации китайских онлайн-СМИ с Россией мы должны начать создавать платформу, где будет происходить общение с российскими нетизенами, что приведет к созданию более тесных связей между онлайн-СМИ и нетизенами [Хань, 2023]. Кроме того, с помощью социальных сетей можно проводить культурные и образовательные мероприятия, организуя онлайн-лекции по российской и китайской культуре, курсы по языкам и культурам двух стран, системно знакомя нетизенов с языками, культурами, историей, традициями и обычаями двух стран, чтобы помочь людям лучше понять языковые выражения в различных культурных контекстах, а также более глубоко понять подтекст и разнообразие культур друг друга. Все эти действия могут способствовать уменьшению количества стереотипов, возникающих из-за культурных различий. Кроме того, необходимо активно продвигать в социальных сетях выдающиеся произведения культуры двух стран, такие как документальные фильмы, телесериалы и

литературные произведения. Благодаря профессиональному переводу больше людей смогут оценить и понять ценности и культурные послания, передаваемые этими произведениями, что приведет к разрушению стереотипов благодаря мощному влиянию культуры. Социальные сети также могут быть использованы для создания виртуальных музеев и онлайн-выставок. Виртуальный музей адресован широкому кругу лиц, так как каждый человек, подключенный к сети Интернет, способен в любой части света и в любое время, не выходя из дома, изучить и рассмотреть музейные объекты или собрания редкостей [Василина, 2016]. Виртуальные музеи демонстрируют культурное наследие двух стран через социальные сети, а зрители могут рассматривать детали артефактов вблизи и получать текстовые, аудио или видео комментарии, чтобы им было удобнее изучать историю и культуру двух стран. Более того, создание виртуальных музеев может способствовать академическим обменам между учеными двух стран. На онлайн-выставках можно продемонстрировать традиционные ремесла, кухню и художественный дизайн двух стран, привлекая все больше зрителей, интересующихся культурой другой страны, а посетители могут взаимодействовать друг с другом с помощью онлайн-трансляций или чатов в режиме реального времени. Благодаря разнообразным выставкам и интерактивному контенту зрители смогут понять всю сложность культуры другой страны, что будет способствовать разрушению культурных стереотипов обобщения.

Укрепление технологического сотрудничества и развитие инновационных технологий. Технологические компании России и Китая могут создать совместные исследовательские команды с целью разработки платформ и технологий для социальных сетей, учитывающих культурные особенности обеих сторон. Кроме того, видится целесообразной совместная работа над технологией машинного перевода для русского и китайского языков для повышения точности и эффективности перевода с учетом культурных особенностей и контекста, что поможет избежать стереотипов, вызванных языковым недопониманием другой стороны. Не менее эффективным может стать создание онлайн-сайтов по изучению языков, которые предоставят богатые ресурсы для усвоения русского и китайского языков: курсы, учебники, упражнения и т.д., чтобы помочь пользователям двух стран изучать языки друг друга и лучше понимать культуру друг друга. Наряду с этим, можно оптимизировать механизм рекомендаций контента в социальных сетях, усовершенствовать алгоритмы рекомендаций, чтобы избежать предоставления пользователям информации, которая может углубить стереотипы, и увеличить количество рекомендаций информации о культурном разнообразии стран друг друга, включая материалы о реальной жизни людей двух стран, искусстве, истории и современном развитии. Новые технологии также могут быть использованы для выявления контента, содержащего стереотипы, для сокращения распространения дезинформации и для добавления грамотного описания к темам, при обсуждении которых люди особо часто обращаются к стереотипами, чтобы помочь пользователям понять соответствующий культурный контекст. Объединив научно-технические таланты и ресурсы двух стран, можно совместно изучать и внедрять инновационные возможности технологий социальных сетей для улучшения пользовательского опыта и развития культурных обменов.

Заключение

Таким образом, в эпоху информационных технологий социальные сети стали одним из способов распространения культурной информации, благодаря чему культурные обмены между Россией и Китаем стали удобными и быстрыми. Однако отсутствие коммуникации между двумя

странами в сфере социальных сетей способствует стереотипному восприятию культуры друг друга народами двух стран.

Укрепляя официальное сотрудничество между двумя странами в сфере социальных сетей, распространения культуры и образования, а также инноваций в сфере технологий, можно уменьшить количество стереотипов о народах двух стран и способствовать равенству, толерантности и взаимопониманию в культурных обменах между двумя странами.

Библиография

1. Анализ содержания, методов и путей китайско-российского сотрудничества в сфере новых медиа. [Электронный ресурс]. - URL: <http://media.people.com.cn/n1/2019/0103/c423884-30501781.html> (дата обращения 05.12.2024).
2. Василина, Д. С. Виртуальный музей как феномен современной культуры // Международный журнал исследований культуры. – 2016. – № 3(24). – С. 96-102.
3. Гарбовский Н. К., Костикова О. И. Сетевое взаимодействие в переводческой деятельности // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2015. №3. – С. 3-21.
4. Демочкин, Д. С. Влияние алгоритмов персонализации контента на модели медиапотребления // Вопросы медиабизнеса. – 2022. – Т. 1, № 3. – С. 23-26.
5. Куанышев, Д. Н. Влияние социальных сетей на межкультурные коммуникации // Вестник науки. – 2023. – Т. 3, № 12(69). – С. 1420-1426.
6. Липпман У. Общественное мнение. М: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004.
7. Ли Юань. Особенности представленности контента о России на китайских самомедиа-платформах (на примере платформы Tiktok) // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 5(90). – С. 320-322.
8. Улучшение российско-китайской гражданской сетевой коммуникации с помощью платформы «Мы-Медиа». [Электронный ресурс]. - URL: <https://m.chinanews.com/wap/detail/zw/gn/2018/11-04/8667879.html> (дата обращения 05.12.2024).
9. Фань В. Три основных пути трансформации традиционных СМИ // Научный аспект. – 2023. – Т. 6, № 9. – С. 722-728.
10. Хань Ш. Взаимодействие Китая и России в сфере массовой информации // Научный аспект. – 2023. – Т. 27, № 5. – С. 3458-3463.

Cultural Aspects of Identifying Stereotypes: A Case Study of Social Networks

Zhang Xu

Postgraduate Student,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1 Leninskiye Gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: 826675393@qq.com

Abstract

In the era of globalization and the development of social networks, interaction between Russia and China is intensifying. However, stereotypes formed under the influence of history and the media create obstacles to cultural exchange. The study focuses on social networks as tools that can help reduce stereotypes and improve mutual understanding between peoples. The aim of the work is to analyze how social networks can contribute to cultural exchange and the destruction of stereotypes that hinder friendship and cooperation between the two countries. The scientific novelty of the research lies in substantiating the role of social networks in solving problems of intercultural communication. The article proposes methods of cooperation for the development of cultural ties

through social media, based on existing bilateral relations. Examples of the successful use of social networks to overcome cultural barriers and form a positive image of both countries are considered. Special attention is paid to the analysis of user-generated content and its impact on the perception of cultural characteristics.

For citation

Zhang Xu (2024) Kulturologicheskie aspekty vyyavleniya stereotipov: na primere sotsialnykh setey [Cultural Aspects of Identifying Stereotypes: A Case Study of Social Networks]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 298-306.

Keywords

Russians, Chinese, stereotypes, cultural exchange, social networks, intercultural communication, globalization.

References

1. Analysis of Content, Methods, and Pathways of Chinese-Russian Cooperation in New Media. [Electronic resource]. Available at: <http://media.people.com.cn/n1/2019/0103/c423884-30501781.html> (accessed 05.12.2024).
2. Vasilina, D.S. The Virtual Museum as a Phenomenon of Modern Culture. *International Journal of Cultural Studies*, 2016, No. 3(24), pp. 96-102.
3. Garbovsky, N.K., Kostikova, O.I. Network Interaction in Translation Activities. *Bulletin of Moscow University. Series 22: Translation Theory*, 2015, No. 3, pp. 3-21.
4. Demochkin, D.S. The Impact of Content Personalization Algorithms on Media Consumption Models. *Issues of Media Business*, 2022, vol. 1, No. 3, pp. 23-26.
5. Kuanyushev, D.N. The Influence of Social Networks on Intercultural Communications. *Science Bulletin*, 2023, vol. 3, No. 12(69), pp. 1420-1426.
6. Lippmann, W. *Public Opinion*. Moscow: Public Opinion Foundation Institute, 2004.
7. Li Yuan. Features of Content Representation about Russia on Chinese Self-Media Platforms (Case Study of TikTok Platform). *World of Science, Culture, and Education*, 2021, No. 5(90), pp. 320-322.
8. Improving Russian-Chinese Civic Network Communication via the We-Media Platform. [Electronic resource]. Available at: <https://m.chinanews.com/wap/detail/zw/gn/2018/11-04/8667879.html> (accessed 05.12.2024).
9. Fan, V. Three Main Ways of Transforming Traditional Media. *Scientific Aspect*, 2023, vol. 6, No. 9, pp. 722-728.
10. Han, X. Interaction of China and Russia in the Field of Mass Media. *Scientific Aspect*, 2023, vol. 27, No. 5, pp. 3458-3463.

УДК 008**Будущее коллаборации дизайнеров и AIGC: совершенствование рабочей динамики****Чжао Минлу**

Магистрант,
Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Российская Федерация, Москва, ул. Малая Пионерская, 12;
e-mail: stgap789@sina.com

Аннотация

В статье раскрываются вопросы, связанные с формированием коллабораций дизайнеров в условиях новой цифровой среды, а также процессы совершенствования рабочей динамики. Цель исследования – проанализировать будущее коллаборации дизайнеров и AIGC, разработать направления совершенствования рабочей динамики. Основными методами исследования явились метод анализа, сравнения, логического рассуждения. Определено понятие «коллаборация дизайнеров». Рассмотрены основные задачи, решаемые коллаборацией в условиях цифровизации современного общества. Изучена методика дизайн-мышления дизайнеров внутри коллаборации. Подчеркивается важность использования технологии искусственного интеллекта AIGC в сфере дизайна и художественного искусства в целом: возможность генерирования креативных идей, создания уникального контента, обмена знаниями, опытом и навыками работы специалистов-дизайнеров, создание уникального продукта, привлечение широкой потребительской аудитории и т.д. Изучены основные преимущества и недостатки создания коллабораций дизайнеров. Автором определены основные перспективы развития коллабораций в области дизайнерского искусства и творчества в будущем. Разработаны направления совершенствования рабочей динамики. Автор подчеркивает важность использования комплексного подхода при планировании и организации будущей работы внутри коллаборации среди специалистов-дизайнеров: правильность определения добросовестных партнеров, желание и умение работать и развиваться, использование инновационных идей, креативного мышления, создание благоприятных условий для деятельности и совершенствования рабочей динамики. Цель исследования – проанализировать будущее коллаборации дизайнеров и AIGC, разработать направления совершенствования рабочей динамики. Основные методы исследования: метод анализа, сравнения, логического рассуждения. Проанализировано будущее коллаборации дизайнеров и AIGC. Разработаны направления совершенствования рабочей динамики. Создание дизайнерских коллабораций в эпоху цифровизации является новым витком в развитии искусства и творчества. Данный тип сотрудничества между специалистами различного уровня и профиля позволяет добиться высоких успехов в разработке, оформлении продукции и ее реализации населению. Креативные подходы, творческие идеи, нестандартное мышление объединяют участников рабочей группы. Используя современные возможности и технологии искусственного интеллекта, типа AIGC, процесс работы становится не только полезным и увлекательным, но и позволяет создать уникальный контент, привлечь широкий круг потенциальной аудитории, создать

уникальный бренд продукции, расширить каналы продаж. Следовательно, основной задачей на перспективу является поиск возможностей для совершенствования показателей рабочей динамики, улучшение и расширение коммуникационных каналов взаимодействия, создание благоприятных условий для формирования благоприятного климата внутри коллаборации.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжао Минлу. Будущее коллаборации дизайнеров и AIGC: совершенствование рабочей динамики // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 307-314.

Ключевые слова

Коллаборации, дизайнеры, будущее, искусственный интеллект, цифровизация, рабочая динамика, совершенствование.

Введение

В условиях цифровизации общества появляются новые возможности для творчества в различных отраслях и направлениях деятельности, создаются новые проекты, а также рабочие группы для создания и реализации инновационных идей, нового контента. Данные изменения коснулись сферы дизайнерского искусства и ее трансформации в современных условиях. Основной особенностью в этой сфере является создание коллабораций, которые полностью смогли изменить стиль и форму сотрудничества, организационный процесс и его реализацию на практике. Появление коллабораций в условиях современного информационного пространства способствует тому, что совместная работа дизайнеров различных специальностей способствует разработке креативных идей, быстрому поиску решений, что в целом привело к эффективности деятельности и максимальной отдаче. Кроме того, коллаборации привели к более глубокому и осознанному погружению в инновационный проект, рассмотрению его отдельных элементов на каждом этапе реализации. Считаем, что будущее дизайнеров стоит именно за развитием коллабораций в цифровой экосистеме с новыми возможностями и инструментами [Купцова, 2024, с.80]. Одним из таких инструментов деятельности является AIGC, представляющий собой технологию, генерирующую контент при помощи использования искусственного интеллекта. Данная технология обладает широкими возможностями для работы дизайнеров, среди которых можно отметить создание уникальных моделей изображения в 3D-формате, наполнение контента аудио- и видеоматериалом, текстовыми данными и т.д. Эти новые возможности и условия осуществления деятельности подтверждают актуальность рассматриваемой темы и ее значимость для общества. В данной статье представлена попытка изучения основных направлений работы коллабораций дизайнеров в новой цифровой среде с прогнозированием развития рабочей динамики.

Научная новизна работы заключается в разработке направлений совершенствования рабочей динамики.

Материалы и методы

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

Литературный обзор

Вопросы, связанные с формированием коллабораций дизайнеров в условиях новой цифровой среды, а также процессы совершенствования рабочей динамики рассматривали многие ученые, такие как Алексеев А.Г., Жданов Н.В., Скворцов А.В., Жердев Е.В., Кузвесова Н.Л., Купцова Е.В., Литвина Т.В. и другие. Продолжим данное исследование с более углубленным рассмотрением вопросов темы.

Результаты исследования

Под коллаборацией дизайнеров следует понимать совместную деятельность (команду) специалистов, которая организует деятельность посредством объединения общей цели и поставленных задач, добиваясь их решения [Жердев, 2023, с.74].

Коллаборация дизайнеров представляет собой не просто команду дизайнеров, а совокупность различных специалистов с дифференцированными подходами, нестандартным мышлением, набором креативных идей для творчества.

Функции и роль дизайнеров внутри коллаборации могут быть различными. Так, например, одни специалисты могут продумывать техническую часть воплощения разработанной идеи на практике, применение графических приемов, а другие – использование технологий искусственного интеллекта, отслеживание всего процесса для достижения поставленных целей и задач.

В целом, в основе принципа мышления дизайнеров в коллаборации лежит общая методика дизайн-мышления, наглядно представленная на рисунке 1.



Рисунок 1 - Методика дизайна мышления в коллаборации

Данная форма организации и взаимодействия уже доказала свою неоспоримую эффективность на практике. Создание коллабораций дизайнеров продолжает увеличиваться из года в год. Следовательно, существует предположение, что они станут основой будущего развития и позволят достичь поставленных целей и задач в условиях цифровой среды. Основными задачами создания коллабораций являются следующие:

- 1) постановка общей цели и выделение задач для ее решения;
- 2) реализация совместных идей на практике при помощи использования различных механизмов, технологий и инструментов (AIGC, визуализации и других);
- 3) оценка эффективности полученных результатов на практике (выявление возможных

ошибок, недочетов и их корректировка);

4) планирование и прогнозирование дизайнерской деятельности на перспективу.

Важно отметить, что в настоящее время существует высокий уровень конкуренции на рынке между созданными коллаборациями. Поскольку их образование является достаточно дорогостоящим моментом, то перед ее формированием необходимо рассмотреть все возможные риски, связанные с деятельностью, в том числе финансовые потери [Литвина, 2024, с.26]. Далее считаем необходимым рассмотреть основные достоинства и недостатки создания коллабораций дизайнеров в современных условиях. К основным преимуществам можно отнести следующие:

1) развитие творческих способностей дизайнеров и формирование креативных идей;

2) использование современных технологий искусственного интеллекта в разработке продукции;

3) обмен опытом, знаниями и навыками в процессе работы между специалистами-дизайнерами;

4) формирование дружественной команды и создание доверительной рабочей атмосферы;

5) эффективное решение поставленных целей и задач в области дизайнерского искусства за относительно небольшой промежуток времени;

6) достижение наивысших показателей в работе (повышение производительности труда, снижение производственных затрат, повышение прибыли и рентабельности).

Однако, наряду с отмеченными достоинствами, существует ряд недостатков, к числу которых можно отнести:

1) целостность работы команды может быть нарушена из-за отсутствия налаженной коммуникационной работы ее членов, а также отсутствия доверительных отношений в ней;

2) возможные разногласия между специалистами разного уровня, что в итоге может привести к конфликтам и недопониманию в коллективе;

3) дороговизна формирования коллаборации и возможные риски для ее существования в будущем [Шокорова, 2023, 3].

Несмотря на отмеченные недостатки, коллаборации продолжают активно вести свою деятельность и создавать уникальную продукцию, отвечающую потребностям общества и современным вызовам. В своей работе коллаборации в последнее время используют технологии искусственного интеллекта AIGC, которые позволяют с большим успехом составлять креативный контент, используя многочисленные возможности в области дизайна и рисования. Так, искусственный интеллект способен нарисовать любую задумку дизайнеров с заданными начальными условиями и параметрами. Важно отметить, что технология AIGC стала настоящим прорывом в области дизайнерского искусства, выражения идей творчества, коммуникаций и персонализации ее участников. Представленная технология имеет множество программных продуктов и неограниченное количество используемых приложений. Основной идеей, которая заложена в рамках коллаборации дизайнеров с использованием технологии искусственного интеллекта AIGC, является идея формирования будущего образа Метавселенной [Струмпаэ, 2022, 12].

Другой возможностью, которой обладает данная технология, является возможность разработки рекламы, отправки сообщений и писем, размещении любой контент-информации. Это позволяет экономить время и ресурсы, которые затрачивает кампания в своей деятельности, что в целом повышает ее эффективность и прибыльность.

Важной особенностью создания контента с помощью искусственного интеллекта AIGC является его уникальность и неповторимость. Это означает, что данный контент лишен признаков наличия плагиата [Алексеев, 2022, 14]. Таким образом, платформа полностью

гарантирует, что размещаемый контент не будет нарушать авторские права или интеллектуальную собственность.

Популярность использования AIGC внутри коллаборации дизайнеров обусловлена также тем, что основные идеи являются строго конфиденциальными. Контент не позволяет никаким образом разглашать создаваемые данные. Следовательно, AIGC можно назвать умным помощником в сфере дизайнерского искусства и творчества [Лаврентьева, 2024, 111].

Основными перспективами развития коллаборации на основе использования технологии искусственного интеллекта AIGC является создание высококачественного контента воплощения дизайнерских идей и образов с высокой частотой и скоростью их обновления, а также повышение эффективности деятельности специалистов-дизайнеров в целом. В ближайшем будущем также планируется создание виртуального чипа, с помощью которого будет возможно изучать и исследовать виртуальный мир и его безграничные возможности.

В данной работе нами разработаны направления совершенствования рабочей динамики в коллаборации дизайнеров, к числу которых можно отнести следующие:

- 1) выбор надежных и ответственных партнеров для взаимодействия внутри дизайнерской коллаборации;
- 2) правильная постановка целей на перспективу и определение приоритетных задач;
- 3) планирование и прогнозирование деятельности специалистов-дизайнеров с расчетом основных прогнозных показателей деятельности;
- 4) определение механизмов, подходов и инструментов для реализации поставленных целей и задач;
- 5) обсуждение основных технологий искусственного интеллекта в дизайнерской деятельности;
- 6) определение возможных рисков и непредвиденных потерь в процессе осуществления деятельности;
- 7) использование зарубежного опыта реализации коллаборации в сфере дизайна и искусства.

Для эффективной работы дизайнеров коллаборации необходимо создание благоприятных условий для реализации творческих идей и их осуществления. Считаем, что поддержка также должна осуществляться со стороны государства в виде выделения дополнительного финансирования на развитие и внедрение новых интеллектуальных продуктов [Шокорова, 2024, 12].

В целом, можно отметить, что на сегодняшний день коллаборации стали основой движения вперед и ориентиром будущего развития. Очевидно, что создать на рынке что-то новое крайне сложно, а дополнить существующее и представить его в новом свете предоставляется выгодным вариантом реализации творческих замыслов и достижения коммерческих целей. Кроме того, сегодня у коллабораций также появилась просветительская миссия. Они помогают узнать много новой информации потребителям продукции, например, о дизайнерском товаре, его истории появления, а также об известных художниках мирового искусства. Следовательно, необходимо развивать и расширять возможности деятельности коллабораций дизайнеров, что должно способствовать процветанию творческих идей, развитию культуры, укреплению коммуникационных связей и т.д.

Обсуждение результатов

Коллаборация дизайнеров и возможности технологий AIGC являются мощным инструментом для планирования будущей деятельности специалистов-дизайнеров. Искусственный интеллект помогает выполнять комплекс различных функций: генерирование

изображения непосредственно из самого текста, генерацию текста из текста, генерация текста + изображения, добавление картинок и изображений в 3D-формате и многое другое [Жданов Н.В., Скворцов, 2023, с.27]. По нашему мнению, эффективность работы коллабораций дизайнеров зависит от комплексного подхода к осуществлению деятельности: желания и усилий специалистов, планирования и прогнозирования работы, применяемых инновационных технологий на практике, финансирования деятельности, а также наличия коммуникаций и корпоративной культуры внутри коллаборации [Кузвесова, 2024, с.27]. Кроме того, очень полезно будет использовать опыт зарубежных стран в области построения и развития коллабораций дизайнеров в качестве основного примера применительно к российской практике деятельности.

Заключение

Создание коллабораций дизайнеров, использующих в своей профессиональной деятельности технологии искусственного интеллекта AIGC, играет важную роль в развитии творчества и художественного искусства в целом. Трансформация новых подходов, использование новых цифровых возможностей делают процесс организации и управления творческой деятельностью полностью уникальным и неповторимым. В ближайшем будущем ожидается массовое появление и развитие коллабораций, генерирующих креативные дизайнерские идеи, создающие уникальные брендовые продукты, авторские коллекции, воплощенные во встроенные графические редакторы и позволяющие просматривать их в формате 3D. В результате также ожидается увеличение клиентской аудитории, являющейся поклонницей моды и дизайна, расширение каналов сбыта, повышение узнаваемости бренда и завоевание лидирующих позиций на рынке.

Библиография

1. Алексеев А.Г. Дизайн-проектирование. М.: Юрайт, 2022. 91 с.
2. Жданов Н.В., Скворцов А.В. Архитектурно-дизайнерское проектирование: виртографика. М.: Юрайт, 2023. 79 с.
3. Жердев Е.В. Архитектурно-дизайнерское проектирование: метафора в дизайне. М.: Юрайт, 2023. 574 с.
4. Кузвесова Н.Л. Графический дизайн: от викторианского стиля до ар-деко. М.: Юрайт, 2024. 138 с.
5. Купцова Е.В. Организационный дизайн. М.: Юрайт, 2024. 398 с.
6. Лаврентьева А.Н. (ред.) Цифровые технологии в дизайне. История, теория, практика. М.: Юрайт, 2024. 216 с.
7. Литвина Т.В. Дизайн новых медиа. М.: Юрайт, 2024. 182 с.
8. Струмпа А.Ю. Дизайн-проектирование. М.: Феникс, 2022. 239 с.
9. Шокорова Л.В. Дизайн-проектирование: стилизация. М.: Юрайт, 2023. 111 с.
10. Шокорова Л.В. Стилизация в дизайне и декоративно-прикладном искусстве. М.: Юрайт, 2024. 111 с.

The future of collaboration between designers and AIGC: improving work dynamics

Zhao Minglu

Master Student,
National Research University "Higher School of Economics",
115054, 12 Malaya Pionerskaya str., Moscow, Russia Fedearion;
e-mail: stgap789@sina.com

Zhao Minglu

Abstract

The article reveals issues related to the formation of collaborations of designers in the new digital environment, as well as the processes of improving the working dynamics. The purpose of the study is to analyze the future of collaboration of designers and AIGC, to develop directions for improving the working dynamics. The main methods of the study were the method of analysis, comparison, logical reasoning. The concept of "collaboration of designers" is defined. The main tasks solved by collaboration in the context of digitalization of modern society are considered. The methodology of design thinking of designers within the collaboration is studied. The importance of using AIGC artificial intelligence technology in the field of design and art in general is emphasized: the ability to generate creative ideas, create unique content, exchange knowledge, experience and skills of design specialists, create a unique product, attract a wide consumer audience, etc. The main advantages and disadvantages of creating collaborations of designers are studied. The author identifies the main prospects for the development of collaborations in the field of design art and creativity in the future. Directions for improving the working dynamics are developed. The author emphasizes the importance of using an integrated approach when planning and organizing future work within a collaboration among design professionals: the correct identification of bona fide partners, the desire and ability to work and develop, the use of innovative ideas, creative thinking, the creation of favorable conditions for activity and improvement of work dynamics. The purpose of the study is to analyze the future of the collaboration of designers and AIGC, to develop directions for improving the work dynamics. The main research methods: the method of analysis, comparison, logical reasoning. The future of the collaboration of designers and AIGC is analyzed. Directions for improving the work dynamics are developed. The creation of design collaborations in the era of digitalization is a new round in the development of art and creativity. This type of cooperation between specialists of various levels and profiles allows achieving high success in the development, design of products and their sale to the population. Creative approaches, creative ideas, unconventional thinking unite the participants of the working group. Using modern capabilities and technologies of artificial intelligence, such as AIGC, the work process becomes not only useful and exciting, but also allows you to create unique content, attract a wide range of potential audiences, create a unique brand of products, and expand sales channels. Therefore, the main task for the future is to find opportunities to improve the indicators of work dynamics, improve and expand communication channels of interaction, and create favorable conditions for the formation of a favorable climate within the collaboration.

For citation

Zhao Minglu (2024) *Budushchee kollaboratsii dizainerov i AIGC: sovershenstvovanie rabochei dinamiki* [The future of collaboration between designers and AIGC: improving work dynamics]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 307-314.

Keywords

Collaborations, designers, future, artificial intelligence, digitalization, work dynamics, improvement.

References

1. Alekseev A.G. (2022) *Dizain-proektirovanie* [Design engineering]. Moscow: Yurait Publ.
2. Kuptsova E.V. (2024) *Organizatsionnyi dizain* [Organizational design]. Moscow: Yurait Publ.

3. Kuzvesova N.L. (2024) *Graficheskii dizain: ot viktorianskogo stilya do ar-deko* [Graphic design: from Victorian style to Art Deco]. Moscow: Yurait Publ.
4. Lavrent'eva A.N. (ed.) (2024) *Tsifrovye tekhnologii v dizaine. Istoriya, teoriya, praktika* [Digital technologies in design. History, theory, practice]. Moscow: Yurait Publ.
5. Litvina T.V. (2024) *Dizain novykh media* [Design of new media]. Moscow: Yurait Publ.
6. Shokorova L.V. (2023) *Dizain-proektirovanie: stilizatsiya* [Design engineering: stylization]. Moscow: Yurait Publ.
7. Shokorova L.V. (2024) *Stilizatsiya v dizaine i dekorativno-prikladnom iskusstve* [Stylization in design and decorative and applied arts]. Moscow: Yurait Publ.
8. Strumpe A.Yu. (2022) *Dizain-proektirovanie* [Design engineering]. Moscow: Feniks Publ.
9. Zhdanov N.V., Skvortsov A.V. (2023) *Arkhitekturno-dizainerskoe projektirovanie: virtografika* [Architectural design engineering: virtographics]. Moscow: Yurait Publ.
10. Zherdev E.V. (2023) *Arkhitekturno-dizainerskoe projektirovanie: metafora v dizaine* [Architectural design engineering: metaphor in design]. Moscow: Yurait Publ.

УДК 008**Особенности фортепианной партии в цикле С.М. Слонимского
«Шесть стихотворений Ахматовой»****Чжао Юйсы**

Аспирант,
Институт музыки, театра и хореографии
Российского государственного педагогического университета
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48;
e-mail: 569591819@qq.com

Аннотация

В статье рассматриваются особенности аккомпанемента (фортепианной партии) в камерно-вокальном цикле крупнейшего современного композитора С.М. Слонимского, созданном на основе шести стихотворений А.А. Ахматовой. Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью глубокого анализа поэтики музыкального произведения, что является востребованной тенденцией в современном музыковедении. Особое внимание уделяется выявлению средств художественной выразительности фортепианной партии в вокальном творчестве С.М. Слонимского, а также их роли в создании эмоционального контекста и формировании общего музыкального лексикона произведения. В статье делается вывод о целостности вокальной и фортепианной партий в цикле «Шесть стихотворений Ахматовой», которые объединены общей музыкальной драматургией и тесно коррелируют с поэтическим текстом. Такой анализ помогает лучше понять уникальные особенности композиторского стиля Слонимского и значение его музыки в контексте современного искусства. В статье также подчеркивается важность взаимодействия мелодической линии и аккомпанемента, которое создает многослойность восприятия музыкального произведения. Исследование акцентирует внимание на технике исполнения и выразительности, которые необходимы для полного раскрытия замысла композитора, и на том, как фортепианная партия не просто сопровождает, а активно участвует в интерпретации поэтического текста.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжао Юйсы. Особенности фортепианной партии в цикле С.М. Слонимского «Шесть стихотворений Ахматовой» // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 315-324.

Ключевые слова

Фортепиано, аккомпанемент, Слонимский, Ахматова, камерно-вокальный цикл, музыкальная драматургия, фортепианная партия.

Введение

С.М. Слонимский (1932–2000) принадлежит к числу композиторов, внесших огромный вклад в развитие отечественного музыкального искусства. Он оставил масштабное наследие, охватывающее практически все музыкальные жанры [Кузнецова, 2016, 58]. Камерно-вокальная лирика занимает в его творчестве значительное место.

Н.С. Варядченко отмечает, что в своих произведениях Слонимский стремится отразить фундаментальные композиционные принципы русского классического романса, сохраняющиеся со времен XIX века. К таким принципам относят: 1) ключевую роль вокальной партии как носителя мелодии и поэтического текста; 2) регулярную акцентность и равномерное «движение» метрического стиха в музыкальной метрике и ритмике; 3) соблюдение строфичности, периодичности и соподчиненности структур как основных формообразующих аспектов [Варядченко, 2007]. Л.В. Гаврилова считает, что самобытность музыки Слонимского заключается в театральности его композиторского мышления [Гаврилова, 2001].

Основная часть

С.М. Слонимский обращался к стихотворениям крупнейших поэтов, среди которых особое место принадлежит А.А. Ахматовой: избранная лирика была положена композитором на музыку, в результате чего возникли два цикла – «Шесть стихотворений Ахматовой» и «Десять стихотворений Ахматовой». В центре данного исследования – первый цикл, который был написан в 1969 году и включает в себя следующие произведения: «Белой ночью»; «О том, что сон мне пел»; «Лучше б мне частушки задорно выкликать»; «Я недаром печальной слыву»; «Я с тобой не стану пить вино»; «Твой белый дом и тихий сад оставлю» [Слонимский, 1982].

Как и стихотворения А.А. Ахматовой, музыка С.М. Слонимского отражает сложный и многогранный мир лирической героини, которая переживает сильные, часто контрастные эмоции [Порфирьева, 1979]. Первый романс цикла «Белой ночью» повествует об отчаянном ожидании возлюбленного. Композитор целенаправленно воплотил в музыке накал драматических чувств, которые переживает девушка [Линь Цзы Ин, 2013]. Особенностью текста является присутствие в нем коротких и страстных восклицаний («ах», «о»), инверсионный порядок слов в предложении, экспрессивная и эмотивная лексика, множественные повторы с отрицаниями. Эти элементы создают атмосферу глубокой интимности и уязвимости, что особенно трогает и заставляет задуматься о внутреннем состоянии героини. В ее словах чувствуется не только тоска, но и отчаяние, которое можно понять только через личный опыт утраты или ожидания:

Ах, дверь не запирала я,
Не зажигала свеч,
Не знаешь, как, усталая,
Я не решалась лечь [Слонимский, 1982].

В данных строках проявляется не только физическое ожидание, но и психологическая борьба. Это заставляет слушателя почувствовать всю глубину ее переживаний и неотвратимость происходящего.

Все эти средства свидетельствуют о повышенной эмоциональности текста, которая не менее

выразительно и убедительно проявляется в музыкальном произведении – как в вокальной партии, так и в фортепианном аккомпанементе. Обращает на себя внимание уже вступление романса (рис. 1).



Рисунок 1 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Белой ночью»

Вступление ограничивается аккордом с резким диссонансным звучанием в скрипичном ключе, который повторяется в следующем такте на октаву ниже. Таким образом, фортепианная партия сразу подготавливает слушателя к особой эмоциональности и драматичности, которая передается здесь не только с помощью диссонанса, но и шприха – *sforzando*. Собственно, этот аккорд выполняет в музыкальном тексте такую же функцию, как междометие «ах» в тексте поэтическом. Усиливает этот эффект доминантовая ступень.

Далее композитор очень своеобразно выстраивает аккомпанемент – поначалу он контрастирует с вокальной партией, потом вторит ей, а далее вступает в диалог. Это достигается посредством развития фактуры – от аккордов до коротких мелодических фраз. Настойчиво звучащая секунда и остинато целенаправленно подчеркивает дисгармонический разлад в душе героини, поскольку только лишь одной вокальной партии для этого будет недостаточно. Аккомпанемент в этом романсе, несмотря на внешнюю лаконичность, обогащает и насыщает произведение выразительными акцентами.

Второй романс «О том, что сон мне пел» (в качестве названия Слонимский выбрал строку из стихотворения Ахматовой «Бывало, я с утра молчу...»):

Бывало, я с утра молчу,
 О том, что сон мне пел.
 Румяной розе и лучу,
 И мне – один удел [Слонимский, 1982].

Это стихотворение менее страстное и эмоциональное, чем предыдущее. Точнее сказать, его эмоциональность спрятана внутрь, что не исключает драматизма переживаний. Героиня предпочитает уходить в иллюзии, в сновидения, так как реальность без возлюбленного оказывается для нее очень жестокой. Слонимский и в этом романсе верно угадал настроение стихотворения, и аккордовое вступление звучит нежно, намекая слушателю на потаенную грусть (рис. 2).

Композитор использует здесь *pianissimo* и делает авторское указание *dolce cantabile*, стремясь передать настроение, заложенное в ахматовском стихотворении. Неожиданная альтерация в третьем такте создает диссонанс, благодаря которому возникает углубление конфликта, намек на то, что внешний характер романса (нежный и спокойный) является

обманчивым. На это же обстоятельство указывают и постоянные смены размера, создающие эффект внутренней импульсивности, неровности.



Рисунок 2 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Бывало, я с утра молчу...»

Необходимо также отметить, что практически вся фортепианная партия исполняется либо на piano, либо на pianissimo, что соответствует динамике вокальной партии, поэтому аккомпаниатору необходимо найти оптимальный баланс, чтобы не заглушать солистку и не потеряться в звуковом отношении [Зайцева, 1997]. В этом романсе фортепиано поддерживает вокальную партию, чем объясняется лаконичность аккомпанемента, представляющего из себя в основном последовательности мягких аккордов. Кроме того, в отдельных фрагментах фортепианная партия заполняет небольшие паузы и служит переходом к началу новой вокальной фразы (рис. 3).



Рисунок 3 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Бывало, я с утра молчу...»

Третье произведение цикла носит название «Лучше б мне частушки задорно выкликать», что соответствует первой строчке стихотворения Ахматовой, в котором одним из главных средств выразительности являются речитативные интонации, свойственные частушкам:

Лучше б мне частушки задорно выкликать,
А тебе на хриплой гармонике играть,
И уйдя обнявшись, на ночь за овсы,
Потерять бы ленту из тугой косы [Слонимский, 1982].

По словам Б.М. Эйхенбаума, здесь в первую очередь выделяются «выкликания», свойственные частушкам, а также «голосоведение – с его характерными взвизгиваниями и

резкими скачками интонации от высокого положения к низкому» [Эйхенбаум, 1923, 30]. Эти принципы имитации частушки наблюдаются и в музыкальном тексте – как в вокальной партии, так и в фортепианной. Сочинение начинается развернутым вступлением, аккорды которого создают иллюзию наигрышей на гармонии, которыми часто сопровождаются частушки (рис. 4).



Рисунок 4 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Лучше б мне частушки задорно выкликать»

Вступление носит экспрессивный и эмоциональный характер, который задает тон всему произведению. В данном случае исполнителю необходимо обратить внимание на динамику (*forte*), штрихи (*marcato*) и чистоту исполнения аккордов при достаточно оживленном темпе исполнения. В дальнейшем это настроение большей частью сохраняется, и аккомпанемент либо дублирует вокальную партию, либо усиливает интонации и характер.

Четвертый романс «Я недаром печальной слыву» контрастирует с предыдущим и по настроению, и по способу изложения фортепианной партии. Это логично и объяснимо, поскольку текст этого ахматовского стихотворения отличается строгостью и скорбью:

Как ты можешь смотреть на Неву,
 Как ты смеешь всходить на мосты?..
 Я недаром печальной слыву
 С той поры, как привиделся ты [Слонимский, 1928].

Лирическая героиня не только эмоционально задает вопросы своему возлюбленному, с которым произошел трагический разрыв, но и фактически выносит ему приговор, который звучит во второй части стихотворения:

Черных ангелов крылья остры,
 Скоро будет последний суд,
 И малиновые костры,
 Словно розы, в снегу цветут [Слонимский, 1982].

Героиня четко ощущает неизбежность приговора, который будет вынесен не земными силами, а небесными, благодаря чему драматическое напряжение приобретает фатальную,

сакральную окраску. Следуя логике произведения, композитор так же делит романс на две части.

В первой части аккомпанемента автор сохраняет тихое и печальное настроение, поэтому фактура проста: арпеджио в правой руке и шагающий бас в левой. В динамическом плане необходимо соблюдать *piano* и *pianissimo* (вокальная партия также исполняется тихо, что свидетельствует о гармоничном соответствии обеих партий). *Staccato* позволяет передать обостренность чувств, эмоциональность. Эту же функцию выполняет и возникающий в некоторых эпизодах диссонанс.

Далее и в вокальной, и в фортепианной партиях происходит отчетливо выраженный переход ко второй, контрастной по динамике и экспрессии части (рис. 5).

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves: a vocal line at the top, a right-hand piano accompaniment in the middle, and a left-hand piano accompaniment at the bottom. The vocal line has the lyrics 'ты.' and 'Черных'. Above the vocal line, there are markings 'poco a poco acceler.' and 'Piu mosso f marcato'. The piano accompaniment has markings 'p cresc.' and 'f marcato'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Рисунок 5 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Я недаром печальной слыву»

Этот переход происходит через пассаж, который исполняется на *crescendo* и приходит в мощное *forte*. Здесь необходимо не только соблюсти это динамическое требование, но и обязательно следовать авторскому указанию в отношении штриха, а именно – *marcato*, поскольку он позволяет передать речевую интонацию. Этот фрагмент очень важен в художественном плане, так как он дополняет вокальную партию и передает душевные движения лирической героини. Во второй части состояние героини, как и атмосфера стихотворения, передаются эмоционально и выразительно. В партии фортепиано – это резкие, словно падающие аккорды, подчеркивающие сакральность происходящего. Тем не менее, романс завершается мажорным аккордом, несмотря на минорную тональность.

В пятом романсе «Я с тобой не стану пить вино» композитор вновь обращается к эстетике частушки – возможно потому, что в этом стихотворении ощущаются озорные, даже шаловливые нотки:

Я с тобой не стану пить вино,
Оттого, что ты мальчишка озорной.
Знаю я – у вас заведено
С кем попало целоваться под луной [Слонимский, 1982].

Кроме того, Б.М. Эйхенбаум отмечает, что А.А. Ахматова и в этом случае обратилась к «частушечным выкриканиям» [Эйхенбаум, 1923, 30]. Композитор, тонко чувствующий поэтический текст, не мог проигнорировать данный аспект. Короткое фортепианное вступление

в быстром темпе (*vivace capriccioso*), в котором затрагивается высокая тесситура, имитирует наигрыши на гармони (рис. 6).

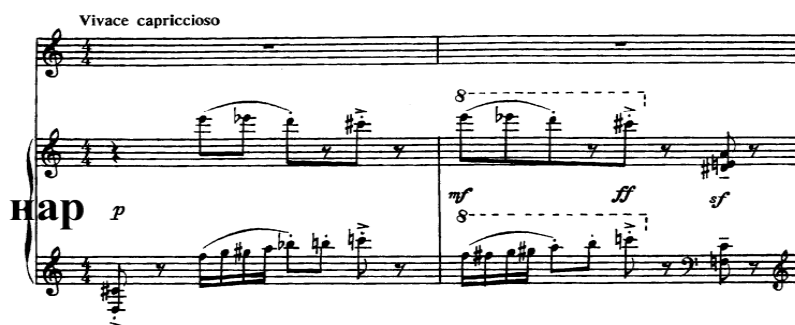


Рисунок 6 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Я с тобой не стану пить вино»

Этот романс также состоит из двух частей, коррелируя с логикой текста, в котором первая половина является задорной, а вторая – более лирическая. По этой причине в первой части преобладает быстрый темп, *staccato* и оживленный темп; чередование восьмых и шестнадцатых; высокая тесситура. Во второй части также присутствуют аналогичные средства выразительности, но исполняются они в медленном темпе и на *piano*. Таким образом, в этом романсе аккомпанемент вторит вокальной партии и дополняет ее.

Завершает цикл романс «Твой белый дом и тихий сад оставлю», который в плане текста переключается с первым романсом, в том числе и на цветовом уровне. Переключка происходит также в музыкальной сфере, поскольку автор намеренно вплетает в это произведение интонации из первого романса.

В стихотворении «Твой белый дом и тихий сад оставлю» происходит примирение лирической героини с ситуацией и разрывом с возлюбленным, решение о котором она приняла сама. Героиня выражает благодарность спутнику жизни за прошедшие годы, и благодаря мягкости и лиричности тона стихотворение наполняется светлым и щемящим чувством:

Твой белый дом и тихий сад оставлю.
 Да будет жизнь пустынна и светла.
 Тебя, тебя в моих стихах прославлю,
 Как женщина прославить не могла [Слонимский, 1982].

С одной стороны, аккомпанемент первой части отличается строгостью и лаконичностью; с другой стороны, кластеры (в данном случае – движение по секундам) указывают на стремление автора передать внутренний драматизм, внутреннее напряжение [Рогалев, 1986]. Во второй части фортепианная партия также развивается в соответствии с вокальной партией и стихотворным текстом. Короткие, но насыщенные проигрыши добавляют экспрессию и драматизм (рис. 7).

В самые проникновенные эпизоды в фортепианной партии возникают более длительные проигрыши, которые следует исполнять на крайнем динамическом уровне (*ppp*). В дальнейшем обращают на себя внимание триольные пассажи, которые выражают драматизм ситуации, которую невозможно разрешить.

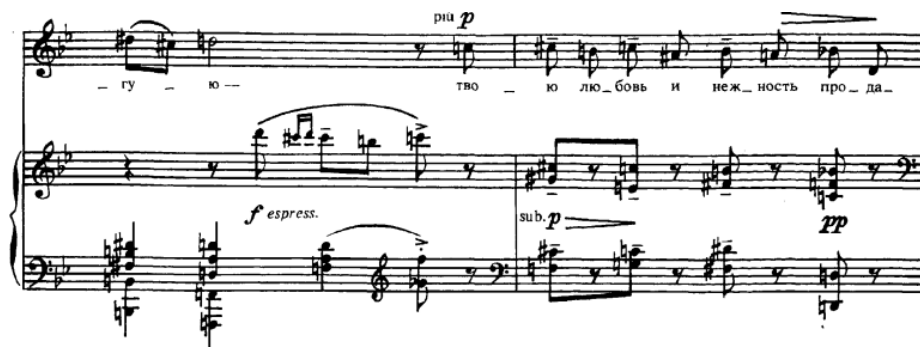


Рисунок 7 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Твой белый дом и тихий сад оставлю»

Е.А. Степанидина, которая рассмотрела «диалогическую систему камерно-вокальной лирики середины XX века», пришла к выводу о том, что она представляет собой «пересечение, сопряжение и взаимодействие многих диалогов» [Степанидина, 2007, 30]. Ее выводы применимы и к рассмотренному в данной статье циклу: в большей мере фортепианная партия, содержащая в себе множество разнообразных художественно-выразительных и музыкальных средств, дублирует или усиливает партию вокала, перекликаясь с ней на различных уровнях, то есть вступает в диалог. Согласовываясь с текстом, обе партии составляют единую систему, оказываются пронизанными общей музыкальной драматургией. Это обстоятельство необходимо принимать во внимание аккомпаниатору, взявшемуся за исполнение цикла.

Заключение

Таким образом, в цикле «Шесть стихотворений Ахматовой» С.М. Слонимский не только продемонстрировал свою уникальную способность к музыкальной интерпретации поэтического слова, но и создал произведение, в котором фортепианная партия играет ключевую роль в раскрытии эмоциональных глубин текста. Каждое стихотворение обретает свою жизнь в музыке, причем аккомпанемент становится не просто фоном, а полноправным соавтором, который активно участвует в диалоге с вокальной линией.

Важно отметить, что использование разнообразных средств выразительности в фортепианной партии позволяет создать сложную музыкальную ткань, в которой смешиваются разные эмоциональные состояния. Эта многообразность выражения отразила многогранность женской лирики Ахматовой и помогла композитору передать ее душевное состояние – от отчаяния до надежды. Таким образом, слуховой и эмоциональный опыт, получаемый при прослушивании цикла, зависит не только от особенностей вокальной партии, но и от тщательной проработки аккомпанемента.

В контексте современного музыкального искусства данное произведение Слонимского призывает исследователей и исполнителей к более глубокому изучению взаимодействия между поэзией и музыкой. Оно открывает новые горизонты для понимания не только творчества Слонимского и Ахматовой, но и камерно-вокальной лирики в целом, акцентируя внимание на значении каждого элемента в создании целостного художественного образа. Таким образом, следует признать, что музыкальная интерпретация произведений Ахматовой в композициях Слонимского представляет собой верный путь к пониманию не только индивидуального творческого процесса, но и взаимосвязи искусства слова и музыки.

Библиография

1. Варядченко Н.С. О моделировании структурно-композиционных принципов русского классического романса XIX века в камерно-вокальной музыке С. Слонимского // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. Т. 17. № 43-1. С. 64-72.
2. Гаврилова Л.В. Музыкально-драматическая поэтика С.М. Слонимского (парадигмы метатекста): автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2001. 41 с.
3. Зайцева Т.А. Сергей Слонимский о музыке и о себе // Музыкальная жизнь. 1997. № 10. С. 9-11.
4. Кузнецова С.Г. Сергей Слонимский: на исходных рубежах вокального творчества // Альманах современной науки и образования. 2016. № 3 (105). С. 58-62.
5. Линь Цзы Ин. Философия смысла фортепианного творчества Сергея Слонимского // Европейский журнал социальных наук. (European Social Science Journal). 2013. № 11 (38). Т. 1. С. 303-311.
6. Порфирьева А.Л. Русская поэзия в вокальных циклах С. Слонимского 70-х годов // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов: сб. науч. труд. Л.: ЛОЛГК, 1979. С. 97-125.
7. Рогалев И.Е. Лад и гармония в музыке С.М. Слонимского: автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1986. 21 с.
8. Слонимский С.М. Шесть романсов на слова Анны Ахматовой: для сопрано в сопровождении фортепиано. Л.: Музыка, 1982. 27 с.
9. Степанидина Е.А. Диалогические отношения вокальной и фортепианной партий в романсах отечественных композиторов середины XX века // Вестник Оренбургского государственного университета. 2007. № 9. С. 25-30.
10. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа. Петербург: Тип. им. Ивана Федорова, 1923. 123 с.

Features of the piano part in the cycle of S.M. Slonimsky "Six poems of Akhmatova"

Zhao Yusi

Postgraduate Student,
Institute of Music, Theater and Choreography
of the Herzen Russian State Pedagogical University
191186, 48 Reki Moiki emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 569591819@qq.com

Abstract

The article deals with the peculiarities of accompaniment (piano part) in the chamber-vocal cycle of the largest contemporary composer S.M. Slonimsky, created on the basis of six poems by A.A. Akhmatova. The relevance of this study is conditioned by the need for a deep analysis of the poetics of a musical work, which is a demanded trend in modern musicology. Special attention is paid to the identification of means of artistic expressiveness of the piano part in the vocal work of S.M. Slonimsky, as well as their role in the creation of the emotional context and the formation of the general musical vocabulary of the work. The article draws a conclusion about the integrity of the vocal and piano parts in the cycle "Six Poems by Akhmatova", which are united by a common musical dramaturgy and closely correlate with the poetic text. Such an analysis helps to better understand the unique features of Slonimsky's compositional style and the significance of his music in the context of contemporary art. The article also emphasizes the importance of the interaction between melodic line and accompaniment, which creates a multi-layered perception of a musical work. The study emphasizes the performance technique and expressiveness, which are necessary for the full disclosure of the composer's intentions, and how the piano part does not simply accompany,

but actively participates in the interpretation of the poetic text.

For citation

Zhao Yusi (2024) Osobennosti fortepiannoi partii v tsikle S.M. Slonimskogo "Shest' stikhotvorenii Akhmatovoi" [Features of the piano part in the cycle of S.M. Slonimsky "Six poems of Akhmatova"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 315-324.

Keywords

Piano, accompaniment, Slonimsky, Akhmatova, chamber-vocal cycle, musical dramaturgy, piano part.

References

1. Eikhenbaum B.M. (1923) *Anna Akhmatova. Opyt analiza* [Anna Akhmatova. Experience of analysis]. Peterburg: Tip. im. Ivana Fedorova Publ.
2. Gavrilova L.V. (2001) *Muzykal'no-dramaticheskaya poetika S.M. Slonimskogo (paradigmy metateksta). Dokt. Diss. Abstract* [Musical and dramatic poetics of S.M. Slonimsky (paradigms of metatext). Doct. Diss. Abstract]. Saint Petersburg.
3. Kuznetsova S.G. (2016) Sergei Slonimskii: na iskhodnykh rubezhakh vokal'nogo tvorchestva [Sergei Slonimsky: at the initial stages of vocal creativity]. *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniya* [Almanac of modern science and education], 3 (105), pp. 58-62.
4. Lin Zi Ying (2013) Filosofiya smysla fortepiannogo tvorchestva Sergeya Slonimskogo [Philosophy of the meaning of piano works by Sergei Slonimsky]. *Evropeiskii zhurnal sotsial'nykh nauk.* (European Social Science Journal), 11 (38), 1, pp. 303-311.
5. Porfir'eva A.L. (1979) Russkaya poeziya v vokal'nykh tsiklakh S. Slonimskogo 70-kh godov [Russian poetry in S. Slonimsky's vocal cycles of the 1970s]. *Stilevye tendentsii v sovetskoj muzyke 1960-1970-kh godov: sb. nauch. trud.* [Stylistic trends in Soviet music of the 1960-1970s: collection of scientific works] Leningrad: LOLGK, pp. 97-125.
6. Rogalev I.E. (1986) *Lad i harmoniya v muzyke S.M. Slonimskogo. Dokt. Diss. Abstract* [Mode and harmony in the music of S.M. Slonimsky. Doct. Diss. Abstract]. Leningrad.
7. Slonimskii S.M. (1982) *Shest' romansov na slova Anny Akhmatovoi: dlya soprano v soprovozhdenii fortepiano* [Six romances on the words of Anna Akhmatova: for soprano with piano accompaniment]. Leningrad: Muzyka Publ.
8. Stepanidina E.A. (2007) Dialogicheskie otnosheniya vokal'noi i fortepiannoi partii v romansakh otechestvennykh kompozitorov serediny XX veka [Dialogical relations of vocal and piano parts in romances of domestic composers of the mid-20th century]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Orenburg State University], 9, pp. 25-30.
9. Varyadchenko N.S. (2007) O modelirovanii struktarno-kompozitsionnykh printsipov russkogo klassicheskogo romansa XIX veka v kamerno-vokal'noi muzyke S. Slonimskogo [On the modeling of structural and compositional principles of the Russian classical romance of the 19th century in the chamber and vocal music of S. Slonimsky]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen], 17 (43-1), pp. 64-72.
10. Zaitseva T.A. (1997) Sergei Slonimskii o muzyke i o sebe [Sergei Slonimsky on music and on himself]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], 10, pp. 9-11.

УДК 008

Инновационное применение цифровых медиатехнологий в изобразительном искусстве: от традиционного к виртуальному

Ао Синьин

Бакалавр,
Национальный исследовательский Томский государственный университет,
634050, Российская Федерация, Томск, просп. Ленина, 36;
e-mail: rhrdjbyujzd02@gmail.com

Цзоу Чжэнвэй

Бакалавр,
Национальный исследовательский Томский государственный университет,
634050, Российская Федерация, Томск, просп. Ленина, 36;
e-mail: zhengweizou67@gmail.com

Чэн Сянин

Бакалавр,
Шеньянский нормальный университет,
Китайская Народная Республика, Шэньян;
e-mail: 6.934505991@qq.com

Аннотация

Статья посвящена исследованию инновационного применения цифровых медиатехнологий в изобразительном искусстве, начиная от традиционных форм до виртуальных реальностей. Анализируются трансформации методов и стилей художественного выражения, возникшие под влиянием цифровизации. Рассматриваются различные жанры и направления цифрового искусства, такие как цифровая живопись, 3D-аниматика, ASCII-арт и интерактивные инсталляции. В статье также обсуждаются философские и культурные аспекты взаимодействия искусства и технологий, включая взгляды таких мыслителей, как Шарль Бодлер и Вальтер Беньямин. Основное внимание уделяется тому, как цифровые технологии изменяют восприятие искусства и расширяют его возможности, создавая новые формы выражения, которые невозможно было бы осуществить в физической реальности.

Для цитирования в научных исследованиях

Ао Синьин, Цзоу Чжэнвэй, Чэн Сянин. Инновационное применение цифровых медиатехнологий в изобразительном искусстве: от традиционного к виртуальному // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 325-332.

Ключевые слова

Цифровые медиа, изобразительное искусство, виртуальное искусство, цифровая живопись, 3D-аниматика, искусство и технологии, философия искусства, постмодернизм, виртуальная реальность, инновации в искусстве.

Введение

Цифровые технологии оказали неизмеримое влияние на изобразительное искусство, трансформируя его методы, стили и возможности. В эпоху постмодернизма свидетельствуем рождение новой формы искусства – виртуального искусства. Это искусство объединяет традиционные художественные подходы с передовыми технологиями, предоставляя художникам новаторские инструменты для выражения своего творчества. С развитием цифровых средств и программного обеспечения возникли уникальные жанры и стили, позволяющие создавать работы, невозможные в физической реальности. Таким образом, обсуждение современного искусства неполно без учета его виртуального аспекта, указывающего на новое направление в эволюции художественного выражения. В современном мире трудно найти сферу, в которую бы не проникли цифровые технологии. Они служат движущей силой, ускоряющей переход человечества в новую эпоху, ознаменованную постиндустриальными и информационными особенностями. Этот переход характеризуется глубокими изменениями в экономике, культуре и социальной структуре, где информация становится ключевым ресурсом, а ее обработка и передача – основной производственной деятельностью.

Основная часть

Компьютерное искусство представляет собой творческий процесс, который включает в себя применение информационных технологий в качестве инструмента для создания художественных объектов. Эти объекты, как результат этого процесса, существуют в цифровом пространстве и представлены в форме, которая может быть воспроизведена посредством электронных устройств. Этот жанр искусства объединяет традиционные художественные практики с новейшими разработками в области вычислительной техники, открывая тем самым новые горизонты для экспериментов и самовыражения художников.

«Цифровое искусство» охватывает широкий спектр художественных творений, варьирующихся от диджитализированных версий традиционных произведений до оригинальных цифровых работ. Также этот термин применяется к новаторским формам искусства, которые родились в компьютерной среде и полностью от нее зависимы. Эти произведения могут включать в себя интерактивные инсталляции, цифровое изображение, 3D-анимацию и многие другие формы, возможные благодаря современным технологическим достижениям.

В контексте визуального искусства к примерам цифрового творчества можно отнести ASCII-Art, представляющее собой создание изображений из символов компьютерного кода, компьютерную графику, наполненную многообразием визуальных решений, а также цифровую живопись, где холстом служит экран, а красками – палитра редактора изображений. Не стоит забыть и о демосцене, в которой программисты, художники и музыканты в сотрудничестве

создают аудиовизуальные произведения, демонстрирующие возможности компьютерной графики и звука. В фотографии цифровые технологии привели к зарождению гибридных форм, таких как фотоимпрессионизм, где цифровая постобработка применяется для усиления художественного впечатления и эмоциональной насыщенности изображения.

Дебаты о влиянии технических инноваций на искусство начались не сегодня; их корни уходят далеко в прошлое, когда были освоены первые методы технического воспроизводства произведений. Этот диалог о тесной взаимосвязи создания искусства и технических возможностей актуален и сегодня, получив новое дыхание с появлением цифровых технологий. Проблематика синтеза искусства с современными техническими средствами продолжает будоражить умы философов культуры и искусствоведов, добавляя в классические теории новые аспекты и интерпретации.

Тема столкновения искусства и технологии стала особенно актуальной с появлением фотографии в девятнадцатом веке, что затем усилилось с развитием кинематографа и аудиотехнологий. Шарль Бодлер, выдающийся поэт начала двадцатого века, выразил свое беспокойство по поводу этого тренда, утверждая, что «технические уловки, проникая в искусство, оборачиваются его злейшими недругами». Его слова отражают опасения, что сущность искусства, его живительная эстетическая и эмоциональная сила, могут быть подорваны чересчур акцентированным вниманием на технологический аспект [Бодлер, 1986].

Скептика в отношении технического прогресса в сфере искусства, высказанная Шарлем Бодлером, стала фундаментом для его убеждения, что технологии могут подавить истинное творчество. По его мнению, наличие технических инструментов в процессе создания искусства могло привести к снижению значения индивидуального воображения и, как неизбежный финал, к утрате самой сущности искусства. Такого же мнения придерживались и другие ведущие мыслители, включая Бориса Гройса и Жана Бодрийера, которые также выразили сомнения в том, что технологии положительно влияют на искусство, подчеркивая риски, связанные с потерей искусства как глубоко личного человеческого выражения.

Вальтер Беньямин предложил новый угол зрения на дискуссию об искусстве и его техническом воспроизводстве в своем эссе 1936 года. Согласно его мнению, диалог между живописью и фотографией, оценка эстетических качеств в девятнадцатом веке кажется сегодня заблуждением, уходящим от главного. Беньямин аргументировал, что вместо того, чтобы сомневаться в том, достигает ли фотография высот искусства, нужно смотреть на то, как само появление фотографии изменило представление об искусстве в целом. Он ратовал за переосмысление роли искусства в обществе, учитывая новые технологии, которые расширяют его возможности и воздействие на культуру [Беньямин, 1996].

Мы полагаем, что подход Вальтера Беньямина открывает наиболее перспективные направления для понимания положения и значимости цифрового искусства в современной культурной парадигме. Таким образом, проблематика цифрового искусства становится более понятной через анализ изменений, которые произошли в области изобразительного искусства под влиянием цифровизации. Это позволяет более глубоко осмыслить, как цифровая эра трансформировала традиционные методы создания, распространения и восприятия искусства.

С началом эры цифровизации искусство, особенно изобразительное, ступило в новую сферу – виртуальность. В этом контексте словосочетание «виртуальная реальность» кажется противоречивым, но в этом же кроется суть нового понимания. Компьютерные технологии открывают возможности для создания уникальных реальностей, действующих по уникальным законам, что кардинально отличается от законов обыденного мира. В такой виртуальной среде

классические эстетические принципы могут быть неуместны или вовсе неприменимы, что ведет к разработке новых подходов и методов в искусстве. Применение устаревших подходов к интерпретации современного искусства часто приводит к неоднозначным и даже парадоксальным выводам. Французский философ и социолог Жан Бодрийяр утверждал, что современное искусство более не отражает реальность, скорее оно искажает ее, вовлекаясь в нескончаемый цикл повтора и различных трансформаций. Бодрийяр выражает мысль о кризисе или даже «смерти» искусства, объясняет это утратой его способности к критическому отражению реальности; ведь в мире, где преобладает искусственное, сама реальность теряет свои контуры. Таким образом, по его мнению, и искусство, и реальность одинаково погружены в состояние кризиса.

Бодрийяр поднимает вопрос о кардинальных изменениях в самой основе современного мира, где реальность трансформируется в гиперреалистичное состояние. В этой новой реальности, именуемой гиперреалистичной, центральное место занимает не отражение действительности, а ее симулирование. Эта концепция отражает фундаментальный сдвиг от изображения к созданию иллюзии, которая в некоторых аспектах становится более значимой, чем сама реальность [Бодрийяр, 2006].

Г. Фернандес, разделяющий схожие взгляды, также обращает внимание на влияние технического прогресса на искусство. Он замечает, что по мере развития технологий искусство теряет свою независимость и свободу. Технологические инновации становятся доминирующими в определении того, что признается искусством, подчеркивая тем самым, что главенствующей ценностью современного искусства является его технологическое содержание [Fernandez, 1986].

Становится ясно, что методы традиционного изобразительного искусства эволюционировали настолько, что их дальнейшее развитие кажется ограниченным. Уже в XVIII веке художественные инструменты достигли высокого уровня мастерства: сегодня художники по-прежнему прибегают к схожим пигментам, краскам, бумаге, холстам и кистям. Маловероятно, что будущее принесет значительные инновации в эти устоявшиеся техники.

В кардинальном контрасте с этим цифровое искусство только начинает свой путь. Эта сфера находится в состоянии непрерывной революции: компьютерная техника становится все более мощной и быстродействующей, регулярно появляются инновационные программы, а также улучшаются резолуция и цветопередача мониторов. Эти достижения, без сомнения, будут способствовать раскрытию новых перспектив и возможностей в мире изобразительного искусства, даря нам возможность видеть его в совершенно иных измерениях.

Прогресс в области компьютерных технологий существенно расширил возможности как потребления, так и творчества в сфере изобразительного искусства. С каждым днем все более доступным становится специализированное оборудование и софт, необходимые для создания искусства. В этом контексте наш взгляд на возрастающую доступность художественного процесса отличается от перспективы некоторых современных исследователей; мы убеждены, что этот процесс вносит положительные изменения. Это расширяет круг лиц, способных внести свой вклад в искусство, поддерживает глобальное культурное разнообразие и стимулирует творческий потенциал общества в целом.

Чтобы глубже понять данную проблематику, мы можем обратиться к информационному подходу. Этот метод анализа базируется на концепциях информационной энтропии и информационной неэнтропии, которые рассматриваются как тесно связанные и динамически взаимодействующие явления. Согласно этому подходу, понимание баланса между этими двумя

противоположными, но взаимозависимыми процессами позволяет нам лучше осмыслить и управлять потоками информации.

Применяя информационный анализ к осмыслению природы искусства, Э.Х. Лийв освещал идею о том, что искусство играет роль инструмента поиска в ситуациях, когда сталкиваемся с неизвестностью. Он утверждал, что искусство влияет на реальность обратным образом, раскрывая то, что не может быть уловлено напрямую через сенсорные ощущения или теоретическое понимание. Искусство открывает скрытую информацию о тех аспектах реальности, которые необходимы для поддержания стабильности и достижения целей на уровне личности и общества в целом. Этот подход подчеркивает значимость искусства как средства коммуникации и расширения границ знания за пределы традиционных методов понимания мира [Лийв, 1998].

Искусство воплощает в себе или отражает реальные системы через модели, созданные в человеческом сознании. Это универсальное свойство творчества – абстрагировать и визуализировать реальную действительность с помощью созидательных моделей. Однако, в контрасте с наукой, где модели стремятся к объективной точности и объяснениям, художественные модели носят сложный, многогранный и зачастую метафизический характер. Искусство погружается в сферу духовного, открывая перед нами неведомую грань реальности, отражая чувства, переживания и интуитивные взгляды на мир.

Искусство уникально тем, что оказывает воздействие на человеческую душу не столько через логическое убеждение, сколько через обогащение эмоционального опыта. Оно предоставляет индивидам виртуальные переживания, которые могли бы быть невозможны в их реальной жизни, тем самым расширяя границы их личного опыта. Влияние искусства зачастую проникает в глубины подсознания, вызывая внутренние изменения в восприятии и мышлении.

С точки зрения информационного подхода рассмотреть и по-новому осмыслить роль искусства в социальных процессах становится возможным благодаря его эстетической функции. Принимая во внимание мнение М.А. Богомоловой, можно увидеть, что без искусства, которое способствует эстетическому формированию личности, нельзя достичь гармоничного развития общества. Она подчеркивает, что эстетическое воспитание является ключевым компонентом в устойчивом прогрессе любой социальной системы.

Заключительно стоит напомнить о взглядах В. Беньямина, который глубоко анализировал влияние технического развития на искусство. Массовое воспроизводство, по его мнению, приносит заметные изменения в основу искусства, отталкиваясь от естественной способности творений копироваться. С развитием техники произведения теряют свою уникальность и оригинальность. Это процесс лишения объектов их единственности и исторического «ауры», что сопровождается увеличением доступности и визуальной динамики.

Преобразования неизбежны и носят множественный характер: они затрагивают аутентичность и временную структуру – испарение постоянства и возможности повторения; динамичность и способы показа – расширение границ и увеличение интерактивности; а также коллективизм – обращение к широким слоям населения и открытость для новой аудитории. Цифровое искусство, обратившее внимание на эти явления, еще более углубляет данные характеристики, демонстрируя, насколько электронные технологии могут усилить и трансформировать восприятие искусства.

Искусство тесно связано с социокультурным контекстом эпохи, в которой оно функционирует. Нельзя игнорировать революцию, которая произошла с появлением массового технического воспроизводства произведений искусства. Это явление привело к значительным

изменениям в обществе, сформированном индустриальной революцией. В отличие от предшествующих общественных устройств, где технологии производства были не так доступны, современное общество получило возможность к серийному производству искусственных объектов, что фундаментально трансформирует его структуру и культуру.

Переоценка ценностей, происходящая в новом социальном контексте, оказывает значительное влияние на искусство и его восприятие. Традиционное мастерство художника перестает быть единственным критерием в оценке искусства. Создание художественного произведения уже не ограничивается исключительно профессиональной сферой; теперь оно доступно каждому. Такая доступность ведет к существенным изменениям в отношении художника к окружающей реальности и формирует новую эстетическую парадигму. Восприятие искусства становится унифицированным, и ощущение его уникальности смещается в сторону поиска удовольствия и наслаждения, занимая центральное место в культурном потреблении.

Эрих Фромм, знаменитый психолог и философ, акцентирует внимание на роли социальной среды, подчеркивая переключение культурных устремлений общества. В эпоху индустриализации, согласно его наблюдениям, доминирующими нормами стали стремление к владению собственностью, ее сохранение и умножение. Эти материальные ценности пронизывали фундамент социальных отношений того времени, определяя критерии успеха и престижа в обществе [Фромм, 20063].

Заключение

В эпоху постиндустриального общества, где информация становится стержнем прогресса, ожидается существенная переменная. В таком контексте акцент сместится от накопления материальных благ к расширению знаний и развитию интеллектуальных, а также творческих компетенций. Искусство, как следствие, претерпит трансформацию, достигнув высшего качества выражения и новых граней самовыражения. Цифровые технологии, безусловно, играют важную роль в этом процессе, способствуя беспрецедентному расширению границ искусственного воображения.

Поль Вирильо, выдающийся французский мыслитель, выразил мысль о том, что образ реальности, который мы когда-то воспринимали как симуляцию, стал чем-то большим: происходит его полное замещение. Он описывает современное общество как одно, которое будто бы сознательно отказывается от ясного взгляда на мир и знания – это происходит из-за стремления к «цифровой власти». Вирильо рисует аллегорическую картину: общество, ослепленное собственным желанием доминирования среди цифровых инноваций, утрачивает способность видеть реальный мир, заменяющий свой истинный лик на виртуальные изображения [Вирильо, 2004].

Библиография

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Избранные эссе; под ред. Ю.А. Здороваго М.: Медиум, 1996.
2. Богомолова М.А. Устойчивое развитие социальных систем // Концептуальные вопросы устойчивого развития: материалы V Всероссийской интернет-конференции по проблемам экономифизики и эволюционной экономики. Екатеринбург: МИАБ: Изд-во Уральского ун-та, 2006. С. 86-90.
3. Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. 423 с.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2006. 389 с.

5. Винер Н. Кибернетика и общество. М.: Изд-во иностранной литературы, 1958.
6. Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. 144 с.
7. Вирильо П. Тирания настоящего времени // Искусство кино. 1996. № 1. С.130-133.
8. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 1999.
9. Ерохин С.В. Государственное регулирование системы общественного воспроизводства как основа устойчивого социально-экономического развития // Концептуальные вопросы устойчивого развития: материалы V Всероссийской интернет-конференции по проблемам по проблемам эконофизики и эволюционной экономики. Екатеринбург: МИАБ: Изд-во Уральского ун-та, 2006. С. 77-85.
10. Ковалев А. Российский акционизм 1990-2000 // World Art Музей. 2007. № 28.
11. Лийв Э.Х. Инфодинамика. Обобщенная энтропия и негэнтропия. Таллин, 1998. 200 с.
12. Мигунов А. Анти-Сократ // Философия наивности: сборник. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 72-77.
13. Фромм Э. «Иметь» или «быть». М.: АСТ, 2006. 320 с.
14. Fernandez G. Art et science, pour quel dessein? // La part de l'oeuil. 1986. № 2. P. 20.

Innovative application of digital media technologies in the visual arts: from traditional to virtual

Ao Xinying

Bachelor,
National Research Tomsk State University,
634050, 36, Lenina str., Tomsk, Russian Federation;
e-mail: rhrdjbyjzd02@gmail.com

Zou Zhengwei

Bachelor,
National Research Tomsk State University,
634050, 36, Lenina str., Tomsk, Russian Federation;
e-mail: zhengweizou67@gmail.com

Cheng Xianning

Bachelor,
Shenyang Normal University,
Shenyang, People's Republic of China;
e-mail: 6.934505991@qq.com

Abstract

The article is devoted to the study of the innovative application of digital media technologies in the visual arts, ranging from traditional forms to virtual realities. It analyzes the transformations of methods and styles of artistic expression that have arisen under the influence of digitalization. Various genres and directions of digital art are considered, such as digital painting, 3D animatics, ASCII art and interactive installations. The article also discusses the philosophical and cultural aspects of the interaction of art and technology, including the views of thinkers such as Charles Baudelaire and Walter Benjamin. The focus is on how digital technologies change the perception of art and empower it, creating new forms of expression that would not be possible in physical reality.

For citation

Ao Xinying, Zou Zhengwei, Cheng Xianning (2024) Innovatsionnoe primeneniye tsifrovyykh mediatekhnologii v izobrazitel'nom iskusstve: ot traditsionnogo k virtual'nomu [Innovative application of digital media technologies in the visual arts: from traditional to virtual]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 325-332.

Keywords

Digital media, fine art, virtual art, digital painting, 3D animatics, art and technology, philosophy of art, postmodernism, virtual reality, innovations in art.

References

1. Baudelaire Sh. (1986) *Ob iskusstve* [On Art]. Moscow: Iskusstvo Publ.
2. Baudrillard J. (2006) *Simvolicheskiy obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow: Dobrosvet Publ.
3. Benjamin V. (1996) *Proizvedeniye iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti* [The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility]. In: Benjamin V. *Izbrannyye esse* [Selected Essays]. Moscow: Medium Publ.
4. Bogomolova M.A. (2006) *Ustoichivoye razvitiye sotsial'nykh sistem* [Sustainable Development of Social Systems]. In: *Kontseptual'nye voprosy ustoichivogo razvitiya: materialy V Vserossiiskoy internet-konferentsii po problemam ekonomiki i evolyutsionnoy ekonomiki* [Conceptual Issues of Sustainable Development: Proceedings of the V All-Russian Internet Conference on Problems of Econophysics and Evolutionary Economics]. Ekaterinburg: Publishing House of the Ural University, pp. 86-90.
5. Dianova V.M. (1999) *Postmodernistskaya filosofiya iskusstva: istoki i sovremennost'* [Postmodernist Philosophy of Art: Origins and Modernity]. Saint Petersburg: Petropolis Publ.
6. Erokhin S.V. (2006) *Gosudarstvennoye regulirovaniye sistemy obshchestvennogo vosproizvodstva kak osnova ustoichivogo sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya* [State Regulation of the Social Reproduction System as the Basis for Sustainable Socio-Economic Development]// *Kontseptual'nye voprosy ustoichivogo razvitiya: materialy V Vserossiiskoy internet-konferentsii po problemam po problemam ekonomiki i evolyutsionnoy ekonomiki* [Conceptual Issues of Sustainable Development: Proceedings of the V All-Russian Internet Conference on Problems of Econophysics and Evolutionary Economics]. Ekaterinburg: MIAB: Ural University Publishing House, pp. 77-85.
7. Fernandez G. (1986) *Art et science, pour quel dessein?* [Art et Science, Pour Que Dessein?]. *La part de l'oeuil*.. № 2. P. 20.
8. Fromm E. (2006) *«Imet'» ili «byt'»* [“To Have” or “To Be”]. Moscow: AST Publ.
9. Kovalev A. (2007) *Rossiiskiy aktsionizm 1990-2000* [Russian Actionism 1990-2000]. *World Art Muzei* [World Art Museum], 28.
10. Liiv E.Kh. (1998) *Infodinamika. Obobshchennaya entropiya i negentropiya* [Infodynamics. Generalized Entropy and Negentropy]. Tallinn.
11. Migunov A. (2001) *Anti-Sokrat* [Anti-Socrates]. *Filosofiya naivnosti: sbornik*. [Philosophy of Naivety: collection] Moscow: Moscow State University Press, pp. 72-77.
12. Virilio P. (2004) *Mashina zreniya* [The Vision Machine]. Saint Petersburg: Nauka Publ.
13. Virilio P. (1996) *Tiraniya nastoyashchego vremeni* [The Tyranny of the Present Time]. *Iskusstvo kino* [Cinema Art], 1, pp.130-133.
14. Wiener N. (1958). *Kibernetika i obshchestvo* [Cybernetics and Society]. Moscow: Izd-vo inostrannoy literatury Publ.

УДК 008**Творчество китайских композиторов в период становления
национального кинематографа****Ван Цзинси**

Аспирант,
Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48;
e-mail: unison-07@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается творческая деятельность китайских композиторов в процессе становления звукового кино. Музыка всегда являлась неотъемлемой частью кинематографа, именно она сопровождала показы кинолент, когда не было возможности озвучивать фильмы. С появлением звукового кино музыка стала необходимым элементом кинофильма. Она позволяла глубже понять действия и мысли главных героев, выражала их отношения к происходящим событиям, обогащала художественный образ фильма, способствовала увеличению эмоционального воздействия на зрителя. В течение длительного времени песня была основным жанром, используемым при создании кинофильма. Вокальные сочинения на заре кинематографа имели строгую структуру, сочетая в себе национальную специфику с западными музыкальными канонами сочинения подобного рода произведений. Они до сих пор любимы и популярны у китайского зрителя. Композиторы воплотили в жизнь новые режиссерские идеи и углубили понимание значения музыки для развития китайского кинематографа. Анализ их творчества позволит понять вклад в дело становления этого вида искусства и роль композитора в кинематографе.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Цзинси. Творчество китайских композиторов в период становления национального кинематографа // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 333-338.

Ключевые слова

Китайский композитор, музыка, кинематограф, фильм, музыкальное сопровождение, национальная специфика.

Введение

В первой половине XX века в Китае появилось звуковое кино. В 30-х годах XX столетия китайское кино перешло от эпохи немых фильмов к эпохе звукового кино. Музыка становится важнейшей частью киноиндустрии и играет большую роль в кинематографе. Она сопровождала фильмы и раньше, еще до создания звукового кино, игрой тапера во время сеанса. Многие китайские композиторы начали отдавать предпочтение сочинению песен к кинофильмам, которые вводились в кинофильм для выражения характеров и сопровождения действий главных героев, смыслового дополнения художественного замысла создателей звуковых фильмов, а после выхода на экраны становились популярными среди простого народа. Китайские исследователи «...указывают, что киномузыка, являясь органичной частью всего фильма, запечатлевает в памяти людей сюжетные линии и образы картины в визуальных и слуховых ощущениях» [Кашина и др., 2024, 136].

Основная часть

В 1930 году один из главных режиссеров кинокомпании «Ляньхуа» Сунь Юй (1900–1990) в фильме «Пустыня сорняков» официально открыл эпоху китайской киномузыки, включив в кинофильм песню «Поиск брата», повествующую о сложной сиротской судьбе и желании как можно скорее разыскать родного человека. «Музыка в китайском кино выбрала в качестве главной темы жизнь простых людей, так возникло множество классических песен из фильмов, описывающих человеческую природу и воспевающих любовь» [Гэн, 2022, 75]. В первое время песни в фильм выбирались из ранее сочиненных и записанных на первые восковые диски. Находясь в то время еще вне кинематографа, жанр песни начал демонстрировать тенденцию к участию в повествовании фильма.

Не Эр (1912–1935) является одним из первых китайских композиторов, писавших музыку для кинофильмов. Он внес огромный вклад в развитие кинематографического музыкального искусства. В ноябре 1932 года Не Эр начал работу в кинокомпании «Ляньхуа». Таким образом начался его творческий путь в сочинении музыки для кинематографа. Многие его песни для кинофильмов написаны вместе с драматургом и поэтом Тянь Ханом (1898–1968), с которым он познакомился еще в 1931 году, заложив основу для их последующего творческого сотрудничества в создании песен для кино и телевидения.

«Песня о разработке недр» из фильма «Материнский свет», снятого Бу Ваньцаном в 1933 году, была первым сочинением Не Эра и Тянь Хана. Эта произведение воплощает революционное стремление рабочего класса к единству в борьбе за преобразование мира. В течение следующих двух с лишним лет Не Эр и Тянь Хань написали много песен для кино, в числе которых «Песня выпускников» для фильма «Катастрофа» режиссера Ин Вэйюня, песню «Янцзы» для фильма «Триумфальная песня» режиссера Бу Ваньцана и «Марш добровольцев» для фильма «Дети беспокойного времени» режиссера Сюй Синчжи. Позже «Марш добровольцев» стал национальным гимном Китая. Его сочинения для кинофильмов имели простые, лаконичные по форме запоминающиеся мелодии. Он часто использовал в своих песнях чередование простого и пунктирного ритма, длительные паузы, чтобы сформировать собственный уникальный стиль. В произведениях Не Эра, несмотря на ярко выраженный национальный колорит, прослеживается влияние композиционных стандартов европейской музыки.

Не менее известным китайским композитором, писавшим музыку для кинофильмов, был Лэй Чжэньбан (1916–1997). Он являлся членом правления Общества китайских композиторов, членом правления Общества киноработников Китая, заместителем главы Общества китайской музыки к фильмам и членом НПКСК 6-го созыва. Лэй Чжэньбан успешно обучался в Японской консерватории по классу композиции, после окончания которой вернулся в Китай и занялся творческой деятельностью. Музыка для фильмов «Пять золотых цветов» режиссера Ван Цзяи, «Лю Саныцзе» режиссера Су Ли, «Гость с ледяной горы» режиссера Чжао Синьшуй, «Любимая песня Лушэн» режиссера Юй Яньфу является особенно известной.

Все музыкальные сочинения композитора отражают жизнь простых людей, принадлежавших к национальным меньшинствам. Для сбора материала Лэй Чжэньбан посещал уйгурский автономный район Китая Синьцзян, путешествовал по горам и рекам, испытывая трудности и лишения. Новые впечатления от красоты природы, самобытной жизни местных этнических меньшинств вдохновили его на создание всеми любимых произведений. «Композитор полагал, что в сознание людей способно войти только то произведение, в котором есть национальные истоки» [Цай, 2022, 106]. В 2019 году песня «Почему цветы такие красные» стала одной из ста лучших песен, выбранных для празднования 70-летия со дня основания Китайской Народной Республики. Работы Лэй Чжэньбана были полны жизнелюбия, энтузиазма и поэтому пользовались большой популярностью у китайского народа до сих пор. В 1964 и 1980 годах они были удостоены премий за лучшую музыку.

Выдающийся композитор Китая Хэ Лютин (1903–1999), известный своими оркестровыми, хоровыми, вокальными сочинениями, написал много музыки для кинофильмов. С 1934 по 1937 год он создал большое количество песен для кинофильмов, которые подчеркивают патриотизм народного движения, имеют ярко выраженный национальный характер и рисуют дух того времени. «Авторы песен в то время успешно применяли антияпонскую риторику, что было эффективным методом пропаганды. Так воплощалась идеологическая функция музыки в ранних китайских фильмах, ориентированная на политическую пропаганду и поднятие морального духа армии и народа» [Гэн, 2022, 73].

Он последовательно писал песни для многих фильмов, таких как «Перекресток», «Уличный ангел», «Женщина-лодочник», «Марш победы», «Молодой Китай», «Весна приходит в мир» и «Старая башня», среди которых широко известны такие песни, как «Блуждающая певица», «Человек, по которому я скучаю», «Четыре сезона песни», «Весенний рассвет на западном озере», «Весна», «Борьба за страну» и др. Эти произведения до сих пор покоряют слушателя своей мелодичностью. Песни Хэ Лютина широко распространялись среди народа через фильмы того времени, пробуждая национальное сознание китайского народа. Например, в песнях «Четыре сезона песни» и «Блуждающая певица» из фильма «Уличный ангел» режиссера Юань Мучжи, Хэ Лютин использовал народные песни Сучжоу в качестве музыкального материала и адаптировал их для кинофильма. Мелодия песни «Блуждающая певица», легкая, изящная, полная мелизмов и распевов в стиле традиционных песен южных народов Китая, привлекла к себе внимание зрителей. Сразу после выхода кинофильма на широкие экраны песня быстро распространилась среди любителей кино и получила широкое признание.

В 1940 году режиссер Су И для фильма «Молодой Китай» выбрал «Партизанскую песню», написанную Хэ Лютином в 1937 году. Эта песня имеет подвижный темп, яркий маршевый ритм, динамично развитую легкую и плавную мелодию. В песне звучат энтузиазм и героизм партизан, живущих в трудных условиях. Мы слышим остроумие, смелость и решительность партизанской группы в борьбе с японскими агрессорами. Хэ Лютин создал большое количество идеологических кинопесен, которые воспитывали патриотизм у молодого

поколения, углубляли понимание содержания кинофильма. Эти произведения по-прежнему остаются популярными и любимыми и часто исполняются в наши дни на концертных площадках. «...Многие песни из кинофильмов завоевали всенародную популярность благодаря своему точному попаданию в смысл и чаяния китайского народа, они вышли за пределы демонстрации только во время киносеансов и стали самостоятельными сочинениями» [Цай, 2020, 55].

Еще один известный китайский композитор и автор музыки и текстов песен для кинофильмов – Ли Цзиньгуан (1907–1993). В 1939 году он поступил в звукозаписывающую компанию EMI Records в качестве музыкального редактора и написал музыку для различных кинокомпаний в Шанхае в течение десяти лет. В его творчестве более семидесяти популярных песен для более чем сорока фильмов. Среди них «Цветок на воротнике» из фильма «Судьба певицы» режиссера Ву Цуна, «Хорошее время» из фильма «Птицы летают над людьми» режиссера Фан Пэйлиня, «Сумасшедший мир» из фильма «Рыбацкая женщина», «Увядшие цветы» из фильма «Мечта о красной башне» режиссера Бу Ваньцана, «Песня о прекрасном озере» из фильма «Вспоминая Цзяньнань» режиссера Ин Юньвэй и У Тянь, «Желтые листья танцуют с осенним ветром» и «Триумфальная песня» из фильма «Длительная печаль» режиссера Хэ Чжаочжана и др.

Ли Цзиньгуан в своем творчестве умело использует традиционные особенности Пекинской оперы – большой диапазон, волнообразное развитие мелодической линии, скачки, что создает состояние взволнованности, тревоги, страсти, необходимых в создании внутренней атмосферы кинофильма. Использование китайской народной музыки является визитной карточкой творчества Ли Цзиньгуана. Им также создано много произведений, основанных на западных композиционных приемах развития музыкального материала. Это воплотилось в структуре песен, гармоническом сопровождении, ритмическом своеобразии, использовании модуляций и переменных ладов. Будучи одним из ранних представителей композиторов, писавших музыку для кино, он внес много нового в звучание музыки в кинофильмах.

Среди композиторов, писавших музыку для кино, следует также отметить Лю Вэньцинзя (1937–2013) и Фу Линя (род. в 1946 г.). Лю Вэньцинзя написал множество произведений для голоса, различных инструментов, оркестра и аранжировок народных песен, создал музыку для танцев и театральных постановок. В его творчестве известные произведения для кинематографа, в которых нашла отражение традиционная китайская музыка. В Китае музыковеды считают его одним из самых талантливых композиторов и музыкантов XX столетия.

Не менее известный китайский композитор и автор текстов и музыки песен для кинофильмов – Фу Линь (род. в 1946 г.). За годы своей творческой деятельности он создал множество различных произведений, популярных песен, а также сочинений для фильмов и сериалов. Среди них саунд-треки к фильмам «Прилив и отлив», «Влюбленные», «Ах, Куньлунь», «Чжу Дэ», «Лю Шаоци», «100 дней реформ», «Отец и Сын», «Лю Хулань». Фу Линь никогда не останавливался на достигнутом, и даже если музыка, которую он писал, не пользовалась большой популярностью, он продолжал сочинять и говорил, что пишет песни для людей.

Заключение

Каждый из вышеперечисленных композиторов внес большой вклад в развитие кинематографа. «...Китайские композиторы сотрудничали с режиссерами и создавали музыку к кинофильмам, началось формирование нового музыкального жанра для китайской культуры –

жанра киномузыки» [Жэнь, 2022, 250]. Независимо от того, звучали ли в кинофильмах адаптированные народные мелодии или композиторы сочиняли их в китайском национальном стиле, используя звучание народных инструментов, музыка всегда успешно дополняла и обогащала снятый режиссерами киноматериал. В сочетании с аккомпанементом национальных музыкальных инструментов звуковой материал придавал кинофильмам яркий, неподражаемый национальный колорит. За свою творческую деятельность они написали множество известных и любимых зрителями произведений для фильмов, повлияв на дальнейшее успешное развитие китайского кинематографа.

Библиография

1. Гэн С. Роль идеологии в музыке первых кинофильмов СССР и КНР: сравнительный анализ // Университетский научный журнал. 2022. № 70. С. 69-77.
2. Жэнь Я. Образовательный проект школьников «Музыка в китайском кинематографе» // Верба Н.И., Шитикова Р.Г. (ред.) Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов XVII Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 09–11 декабря 2021 года). Вып. 17. СПб.: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2022. С. 244-251.
3. Кашина Н.И. и др. Киномузыка в патриотическом воспитании обучающихся в Китае // Педагогическое образование в России. 2024. № 4. С. 134-141.
4. Цай С. Жизнь после фильма. К вопросу интерпретации популярных песен из китайских кинофильмов // Университетский научный журнал. 2020. № 55. С. 55-60.
5. Цай С. Особенности вокальной музыки в кинематографе Китая в 50-60-х годах XX века // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 3. С. 100-111.

The work of Chinese composers during the formation of the national cinema

Wang Jingxi

Postgraduate Student,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen,
191186, 48 Reki Moiki emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: unison-07@mail.ru

Abstract

The article examines the creative activity of Chinese composers in the process of sound film formation. Music has always been an integral part of cinema, it was she who accompanied the screenings of films when it was not possible to voice films. With the advent of sound cinema, music has become an essential element of motion pictures. It allowed for a deeper understanding of the actions and thoughts of the main characters, expressed their attitudes to the events, enriched the artistic image of the film, and helped to increase the emotional impact on the viewer. For a long time, the song was the main genre used in the creation of a movie. Vocal compositions at the dawn of cinema had a strict structure, combining national specifics with Western musical canons of composing such works. They are still loved and popular with the Chinese audience. The composers brought new directorial ideas to life and deepened their understanding of the importance of music for the development of Chinese cinema. An analysis of their work will make it possible to understand the contribution to the development of this art form and the role of the composer in cinema.

For citation

Wang Jingxi (2024) Tvorchestvo kitaiskikh kompozitorov v period stanovleniya natsional'nogo kinematografa [The work of Chinese composers during the formation of the national cinema]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 333-338.

Keywords

Chinese composer, music, cinematography, film, musical accompaniment, national specifics.

References

1. Geng S. (2022) Rol' ideologii v muzyke pervykh kinofil'mov SSSR i KNR: sravnitel'nyi analiz [The Role of Ideology in the Music of the First Films of the USSR and the PRC: A Comparative Analysis]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University Scientific Journal], 70, pp. 69-77.
2. Kashina N.I. et al. (2024) Kinomuzyka v patrioticheskom vospitanii obuchayushchikhsya v Kitae [Film Music in Patriotic Education of Students in China]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii* [Pedagogical Education in Russia], 4, pp. 134-141.
3. Tsai S. (2022) Osobennosti vokal'noi muzyki v kinematografe Kitaya v 50-60-kh godakh XX veka [Features of vocal music in Chinese cinema in the 50-60s of the 20th century]. *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, 3, pp. 100-111.
4. Tsai S. (2020) Zhizn' posle fil'ma. K voprosu interpretatsii populyarnykh pesen iz kitaiskikh kinofil'mov [Life after the film. On the issue of interpretation of popular songs from Chinese films]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], 55, pp. 55-60.
5. Zhen' Ya. (2022) Obrazovatel'nyi proekt shkol'nikov «Muzyka v kitaiskom kinematografe» [Educational project of schoolchildren "Music in Chinese Cinematography"]. In: Verba N.I., Shitikova R.G. (eds.) *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh: sbornik nauchnykh trudov XVII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Sankt-Peterburg, 09–11 dekabrya 2021 goda). Vyp. 17* [Musical Culture through the Eyes of Young Scientists: Collection of Scientific Papers of the XVII International Scientific and Practical Conference (St. Petersburg, December 9-11, 2021). Issue 17]. Saint Petersburg: Center for Scientific and Information Technologies "Asterion", pp. 244-251.

УДК 008**Новые формы репертуара исполнителей эстрадной песни в Советской России: 20-30-х гг. XX века****Бурматов Максим Андреевич**

Магистр вокального искусства,
автор-исполнитель,
руководитель,
издательская группа «Institute Rino Lens»,
119049, Российская Федерация, Москва, ул Мытная, 28/3;
e-mail: institut@rinolens.ru

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению новых форм репертуара исполнителей эстрадной песни в Советской России в период с 1920 гг. по 1930 гг. XX столетия.

В исследовании автор сосредотачивает внимание на характеристике эстрадной песни, особенностях ее бытования в рамках периода 1920-х – 1930-х гг. В статье выделены основные формы эстрадной песни указанного хронологического отрезка времени, отмечена их специфика, уделено внимание причинам их возникновения. Автором подробно рассмотрена массовая песня Советской России 1920-1930-х гг., отмечена ее связь с задачами развития молодого советского государства, построения общества нового типа. В работе подчеркивается, что новые жанры эстрадного искусства являлись результатами развития отечественной музыки в предшествующие эпохи, а также политических и социокультурных трансформаций времени. При кажущейся, на первый взгляд, простоте новых форм эстрадного искусства 1920-1930 –х гг., а также доступности содержания текстов песен для широкой аудитории, автор делает важный вывод о том, что эстрадная песня в Советской России 1920-1930-х гг. представляет собой многомерный феномен, эволюционирующий во времени, а также органичную часть жизни советского общества.

Для цитирования в научных исследованиях

Бурматов М.А. Новые формы репертуара исполнителей эстрадной песни в Советской России: 20-30-х гг. XX века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 339-346.

Ключевые слова

Эстрадная песня, Советская Россия, репертуар, общество, социум, революция, музыкальное искусство, массовая песня.

Введение

Актуальность настоящего исследования определяется повышенным значением трансформаций, происходивших в различных сферах советского искусства в первой трети XX столетия. С одной стороны, данные изменения были обусловлены зарождением новой, советской реальности, требующей не только кардинальной перестройки мировоззрения, но также повседневной жизни и быта граждан. С другой стороны, вступление страны в новую эпоху, период после окончания революции и гражданской войны предполагало переосмысление не только содержания, но и форм различных направлений искусства, в том числе – музыки.

Изменение форм песенного искусства, включающего в себя эстрадную песню исследуемого периода, в первую очередь, характеризуется естественной эволюцией и развитием отдельных музыкальных направлений в соответствии с реалиями времени. Во-вторых, новые формы музыкального искусства являлись, своего рода, отражением восприятия реальности гражданами советского государства в первые постреволюционные и поствоенные десятилетия. Речь идет, своего рода, об утрате идентичности представителей традиционных музыкальных жанров: государственно-общественные преобразования того времени не могли не оказывать влияния на их внутренние установки, не вызывать ощущения сопричастности судьбе стране, ее поистине грандиозным трансформациям, затронувшим все области общественной жизни.

Основное содержание

Прежде чем перейти к рассмотрению новых форм репертуара исполнителей эстрадной песни в Советской России в 20-30-х гг. XX столетия, необходимо подробнее остановиться на характеристике эстрадной песни как исследуемого периода, так и предшествующих лет, что, в свою очередь, позволит определить основные первопричины возникновения новых форм эстрадного искусства.

Начало XX столетия соотносится с периодом зарождения отечественной эстрадной песни. Еще на рубеже XIX – начала XX столетий происходил достаточно интенсивный процесс формирования жанров эстрадной песни, безусловно, отнюдь не всегда отличающихся художественной равнозначностью. В свою очередь, исследователям музыкального искусства были свойственны различные оценки трансформаций музыкальных жанров. В частности, по свидетельству Я.В. Глушакова, формирование последних определялось пониманием представителей отечественной элиты «социокоммуникативной сущности эстрадного искусства» [Глушаков, 2016, 17-18], предполагавшей, в свою очередь, конструирование искусства на принципиально новых началах, в основе которых лежала простота и доступность.

Последнее десятилетие накануне революции стало периодом развития кабаре, утвердившихся в России в форме закрытых клубов актеров [Архангельская, 2018, 18]. Фактически кабаре представляли собой элемент развлекательной культуры на рубеже XIX-XX столетий, функционируя как заведения с достаточно обширной программой, включавшей в себя песни, пьесы в один акт, танцевальные номера, в которые входили выступления конферансье.

Начиная с 1910-х гг. в России наметилась тенденция обновления искусства, а также деятельного укрепления позиций эстрадного творчества. На данном этапе развития отечественной эстрады обозначилось восхождение поистине выдающихся певцов своего времени, в числе которых следует отметить А.Н. Вертинского, Ю.С. Морфесси, Н.В. Плевицкую

и некоторых других.

При этом с эстрадных площадок нередко звучали песни разной направленности (от крестьянских и солдатских до песен политической тематики). В числе наиболее популярных жанров необходимо отметить бытовую и цыганский романсы, городские песни, а также классическое направление в музыке. Переходя к трансформациям форм российской эстрадной песни в рамках исследуемого периода, нельзя не отметить их связь с политическими, а также социокультурными реалиями времени. Революционные события 1917 г., безусловно, трансформировали все направления отечественного искусства, в том числе – эстрадной песни. В первую очередь, появление ее новых форм было обусловлено сменой вектора направленности эстрадного искусства: если ранее оно имело целью, прежде всего, развлечение аудитории, то новая советская реальность поставила перед музыкальным, равно как и иными видами искусств, задачи, прежде всего, идеологического характера. В этой связи, новые формы эстрадного искусства должны были быть ориентированы преимущественно на массовость, доступность для понимания широкой общественности, воспевать изменения, произошедшие во всех областях общественной жизни, вызывать подъем народного духа после событий революции и гражданской войны в России.

В этой связи, наиболее характерными формами репертуара советской эстрады стали массовые агитационные концерты, а также концерты-митинги при сохранении форм народного песенного творчества. На данном этапе развития эстрадной песни продолжали сохранять свое значение также те жанры, которые были характерны для дореволюционного периода. К их числу следует отнести театры миниатюр, разнообразные виды концертной эстрады (куплеты, хоры, жанровую песню и т.д.) [Бурматов, 2016, 93]. Необходимо отметить, что становление репертуара советской эстрадной песни происходило в условиях критики со стороны новой власти, а также определенной, поддерживающей последнюю, части музыкального сообщества, так называемых, «легких» жанров, которые нередко клеймились в качестве музыки «непманов», «цыганщины», «фокстротчины», а также некоторых иных уничижительных направлений [Акопян, 2010, 481].

Второе обстоятельство времени, представляющее значимость в рамках развития советской эстрады в первые годы исследуемого периода, состоит в отбытии многих известных отечественных исполнителей за границу. Указанная проблематика анализировалась в диссертационном исследовании П.М. Шаболтай, освещавшем период в развитии отечественной эстрады 1917 – 1929 гг. Автор утверждает, что данный период являлся одним из наиболее драматичных для эстрады в российском государстве именно в силу сужения ее пространства, «бледности» последнего, вызванной отъездом значительного числа талантливых исполнителей за рубеж [Шаболтай, 2000, 6].

В свою очередь, в процессе исследования новых форм репертуара эстрадной песни в начале 1920-х гг. в советской России, можно выделить следующие:

- массовая лирическая песня;
- агитационная песня;
- песни пионеров и комсомола;
- джазовая песня.

Таким образом, можно заключить, что определенным образом расширяется направленность репертуара советской эстрады, она становится ориентированной на определенные возрастные группы (в частности, выделяются отдельные направления песенного искусства для детей и

молодежи). В свою очередь, первостепенное значение на данном этапе отводилось массовой песне, в том числе – имеющей агитационные цели. Наконец, в Советской России получила определенное распространение джазовая песня, звуки которой придавали уже известной музыкальной лексике специфические, праздничные нотки. Представляется необходимым несколько подробнее остановиться на массовой песне как одной из наиболее широко распространенных новых форм репертуара советской эстрады.

Как отмечалось в диссертационном исследовании Я.В. Глушакова, посвященном изучению в контексте отечественной культуры XX в. массовой песни, формирование последней осуществлялось параллельно с развитием средств массовой коммуникации. Кроме того, автор отмечал также универсальность характера массовой песни как интегративного результата запроса общественности, возникшего, в свою очередь, при совпадении жанровых свойств песни с условиями ее бытования [Глушаков, 2016].

В свою очередь, как отмечает И.В. Серебряков, массовые песни советской России 20-х гг., будучи одним из основных компонентов новой пролетарской культуры, безусловно, сформировались отнюдь не случайно: им предшествовал определенный этап в развитии песенного искусства российского государства [Сибиряков, 2018, 105]. С одной стороны, в основу их формирования были положены традиции народного фольклорного песенного искусства, а также «рабочих гимнов» дореволюционного периода развития российского государства. С другой стороны, народный фольклор в рамках его использования в эстрадном творчестве нуждался в определенном изменении: как правило, для подобного рода произведений не было характерно авторство, им было свойственно просторечие и однообразие – определенная бедность языка. В подобного рода музыкальных произведениях отсутствовала идеологическая составляющая, напротив, они призваны были сохранить преемственность поколений, память о прошлом. Между тем, молодая большевистская власть не усматривала в «проклятом прошлом» ничего хорошего [Буслаева, 2019, 16], стремилась к утверждению новой социалистической реальности и политического устройства. Как следствие, массовая песня должна была отражать идеи готовности народа защищать советское государство, свободное от любых возможных проявлений мещанства и пошлости, и, в конечном счете, легитимность советской власти и новых политических реалий времени.

Массовой песне как одному из наиболее характерных проявлений изменений репертуара отечественной эстрады 1920-х гг. были свойственны следующие основные черты:

- массовая песня иллюстрировала взаимосвязь ключевых событий, обусловивших трансформацию политического строя – революции, гражданской войны, а также основных этапов строительства общества нового, социалистического типа;
- тексты массовых песен отражали решимость народа отстаивать новый политический путь и, как следствие, необходимость формирования культуры победившего пролетариата («Наш паровоз вперед лети, в Коммуне остановка»);
- в текстах массовых песен отсутствовала какая-либо конкретика относительно итогового образа будущей реальности («...в Коммуне остановка») [Сибиряков, 2018, 106].

Представляет интерес тот факт, что некоторые эстрадные песни начала исследуемого периода, несмотря на заимствование их текстов, оказывались созвучными идеям молодого советского государства. В этой связи, они успешно входили в репертуар эстрадных исполнителей 1920-х гг. В частности, песня «Молодая гвардия» была создана благодаря переводу в 1922 г. А.И. Безыменского стихотворного произведения А. Айдерманна «Заре

навстречу» на русский язык. Несмотря на то, что текст его был написан в принципиально иных исторических и культурных реалиях, он оказался подходящим к исполнению посредством советской массовой песни. Следует также подчеркнуть сходство ряда поэтических образов в данном стихотворении с упомянутым выше произведением «Наш паровоз вперед лети» (в частности, образа штыка и винтовки). В обоих текстах также нашла отражение идея преемственности поколений, принявших участие в революционной борьбе. Также в произведении «Заре навстречу» наличествует некий обобщенный образ будущего советского государства – «республики труда».

Необходимо отметить, что наиболее известными образцами массовой песни начала 1920-х гг. следует признать такие, как «Марш Будённого», «Красная армия всех сильней» и некоторые иные, позволяющие сконструировать в сознании аудитории комплексную картину героического настроения, подъема народного духа людей исследуемого периода. Как отмечают И.Ф. Стародубцева, Г.А. Хаит и К.С. Башкеева, «Авиамарш», написанный на музыку Ю.А. Хайта и слова П.Д. Германа на том же историческом этапе и посвященный зарождающейся советской авиации, в числе остальных песен эпохи выделялся подчеркнутой жизнерадостностью, а также интеграцией марша и танца, что выходило за рамки развития нового жанра на конкретном этапе его развития [Стародубцева, Хаит, Башкеева, 2022, 226].

Некоторые авторы, в частности, В.Н. Сыров, отмечают, что эстрадная песня представляет собой многослойное явление массовой музыки, а непрерывное противостояние «... индивидуализации и гомогенизации приводит к выдвиганию на передний план прогрессивных или регрессивных (консервативных) тенденций» [Сыров, 2005]. Это, в свою очередь, определяет динамичность «сюжетов» отечественного эстрадного искусства.

Безусловно, наряду с массовым, агитационным, пионерским, а также некоторыми иными направлениями развития советской эстрадной песни, в творчестве исполнителей 1920-х гг. продолжала сохраняться песня народная. Между тем, как уже отмечалось выше, посредством ее уже невозможно было выразить политические, а также социокультурные трансформации времени, начавшиеся со сменой власти в результате событий революции 1917 г. Как следствие, репертуар народной песни становился всё более ограниченным, в результате чего в Советской России на данном этапе существовало около 30-40 различных песенных жанров, которые были представлены в сборниках, выдержавших не одно переиздание. В силу изменений, происходивших в быту горожан, равно как и в целом – в городской среде, значительная часть народного песенного творчества оставалась невостребованной. Аналогичные тенденции следует отметить в отношении песни-романса.

В свою очередь, с 1930-х гг. берет свое начало этап формирования советской песенно-эстрадной культуры совершенно другого содержания: идет процесс переосмысления смысловой функции существующих песенных жанров, происходят изменения в их музыкально-поэтическом облике и социальном статусе.

В рамках развития эстрадной песни в 1930-х гг. следует отметить выдвигание плеяды талантливых композиторов, а также исполнителей, творчество которых позволило сделать песенное искусство этого времени подлинным достоянием народа [Бурматов, 2018, 78].

В свою очередь, необходимо отметить также, что советской эстрадной песне 1920-30-х гг. были свойственны и некоторые негативные тенденции: в частности, в эстрадном творчестве присутствовали течения, вступавшие в противоречие с официальной трактовкой новых форм советского песенного искусства. При этом пережившая кардинальную трансформацию эстрада,

однако, изменилась не комплексно, отказавшись полностью подчиниться новым историческим реалиям и общественному заказу. Эти отголоски прежней веселой эстрады, уходившей корнями в прежние эпохи, продолжали дарить людям, пусть и незначительную, радость во все периоды существования советской власти [Шаболтай, 2000, 7].

Заключение

Таким образом, подводя итоги рассмотрению новых форм репертуара исполнителей эстрадной песни в Советской России в 1920-1930-х гг. XX столетия, следует отметить, что их возникновение было обусловлено, с одной стороны, переменами во всех сферах жизни общества, предопределено задачами развития молодого советского государства, построения нового типа социума, с другой – результатами развития музыкального искусства в предшествующие эпохи.

В числе новых форм эстрадного искусства, в первую очередь, необходимо отметить массовую песню, задачи которой сводились к иллюстрации исторической преемственности событий революции и гражданской войны, защите нового советского строя, а также конструированию образа будущего Советской России.

Эстрадная песня 1920-1930-х гг., несмотря на простоту новых форм, а также содержания, представляет собой многомерный эволюционирующий феномен, а также органичную часть жизни советского общества.

Библиография

1. Акопян Л.О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010. – 855 с.
2. Архангельская Р.И. Русское кабаре как феномен культуры: исторический очерк // Культура и искусство. 2018. № 10. – С. 16-22.
3. Бурматов М.А. Идеологические начала и профессионализация отечественного эстрадного вокального искусства в 20-30 годы XX в. // Государство-политика-право-управление: сб. науч.-исслед. работ проф.-преподават. состава, аспирантов, магистрантов и студентов Института социально-гуманит. образования. – М.: МПГУ, 2016. Вып. 10. – С. 89-100.
4. Бурматов М.А. Особенности и тенденции развития отечественной эстрадной песенной культуры в 20-е годы XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1 (47). – С. 73-78.
5. Бурматов М.А. Эволюция жанра эстрадной песни в музыкальной культуре России // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2019. Вып. 1 (232). – С. 197-205.
6. Бушлаева О.С. Становление и развитие женских гимназий в России в 1870-х гг. - феврале 1917 г.: на материалах Владимирской и Костромской губерний: дисс. ... канд. ист. наук. – Иваново, 2019. – 209 с.
7. Глушаков Я.В. Массовая песня в отечественной культуре первой половины XX века: дисс. канд. искусств. – М., 2016. – 191 с.
8. Сибиряков И.В. Советские массовые песни 20-х гг. как инструмент конструирования новой советской реальности / Советский проект. 1917–1930-е гг.: этапы и механизмы реализации. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2018. – С. 104–112.
9. Стародубцева И.Ф., Хаит Г.А., Башкеева К.С. Советская массовая песня 1920-1940-х годов в зеркале эпохи // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: История. 2022. Т. 12. № 6. – С. 224–232.
10. Сыров В.Н. Старые и новые реалии массовой музыкальной культуры // История отечественной музыки второй половины XX века: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению подготовки 530100 Музыкальное искусство, и специальностям 050900 Инструментальное исполнительство, 051000 Вокальное искусство, 051100 Дирижирование, 051200 Композиция, 051400 Музыкаведение, 051500 Музыкальная звукорежиссура, 054000 Этномузыкология / В.Б. Валькова и др. / Отв. ред. Т.Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 514-540.
11. Шаболтай П.М. Проблемы развития отечественной эстрады, 1917-1929 г.: дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 2000. – 144 с.

New forms of the repertoire of pop song performers in Soviet Russia: 20-30-s of the twentieth century

Maksim A. Burmatov

Master of Vocal Arts,
Head,
Publishing Group "Institute Rino Lens",
119049, 28/3, Mytnaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: institut@rinolens.ru

Abstract

This article is devoted to the consideration of new forms of the repertoire of pop song performers in Soviet Russia in the period from the 1920s to the 1930s of the twentieth century.

In the study, the author focuses on the characteristics of the pop song, the features of its existence within the period of the 1920s - 1930s. The article highlights the main forms of pop song of the specified chronological period of time, notes their specificity, and pays attention to the reasons for their emergence. The author examines in detail the mass song of Soviet Russia in the 1920s and 1930s, noting its connection with the tasks of developing the young Soviet state and building a new type of society. The work emphasizes that new genres of pop art were the results of the development of domestic music in previous eras, as well as political and socio-cultural transformations of the time. Despite the apparent, at first glance, simplicity of the new forms of pop art of the 1920s-1930s, as well as the availability of the content of song lyrics for a wide audience, the author makes an important conclusion that pop song in Soviet Russia of the 1920s-1930s is a multidimensional phenomenon evolving over time, as well as an organic part of the life of Soviet society.

For citation

Burmatov M.A. (2024) Novye formy repertuara ispolnitelei estradnoi pesni v Sovetskoi Rossii: 20-30-kh gg. KhKh veka [New forms of the repertoire of pop song performers in Soviet Russia: 20-30-s of the twentieth century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 339-346.

Keywords

Pop song, Soviet Russia, repertoire, society, social environment, revolution, musical art, mass song.

References

1. Akopyan L.O. (2010). Muzyka KhKh veka: entsiklopediicheski slovar' [Music of the 20th century: encyclopedic dictionary]. M.: Praktika, 855 p.
2. Arkhangel'skaya R.I. (2018). Russkoe kabare kak fenomen kul'tury: istoricheski ocherk [Russian cabaret as a cultural phenomenon: historical essay]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 10, pp. 16-22.
3. Burmatov M.A. (2016). Ideologicheskie nachala i professionalizatsiya otechestvennogo estradnogo vokal'nogo iskusstva v 20-30 gody KhKh veka [Ideological foundations and professionalization of domestic pop vocal art in the 1920s-1930s]. Gosudarstvo-politika-pravo-upravlenie: sb. nauch.-issled. rabot prof.-prepodavat. sostava, aspirantov, magistrantov i studentov Instituta sotsial'no-gumanitarnogo obrazovaniya [State-Politics-Law-Management: Collection of scientific research works of the faculty, postgraduates, master's students and students of the Institute of Social and

- Humanitarian Education], 10, pp. 89-100.
4. Burmatov M.A. (2018). Osobennosti i tendentsii razvitiya otechestvennoi estradnoi pesennoi kul'tury v 20-e gody KhKh veka [Features and trends in the development of domestic pop song culture in the 1920s]. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Current Problems of Higher Music Education], 1(47), pp. 73-78.
 5. Burmatov M.A. (2019). Evolyutsiya zhanra estradnoi pesni v muzykal'noi kul'ture Rossii [Evolution of the pop song genre in the musical culture of Russia]. Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvedenie [Bulletin of the Adyghe State University. Series 2: Philology and Art Studies], 1(232), pp. 197-205.
 6. Buslaeva O.S. (2019). Stanovlenie i razvitiye zhenskikh gimnazii v Rossii v 1870-kh gg. - fevrale 1917 g.: na materialakh Vladimirskei i Kostromskoi gubernii [Formation and development of women's gymnasiums in Russia from the 1870s to February 1917: based on materials from Vladimir and Kostroma provinces]. Ivanovo, 209 p.
 7. Glushakov Y.V. (2016). Massovaya pesnya v otechestvennoi kul'ture pervoi poloviny XX veka [Mass song in domestic culture of the first half of the 20th century]. Diss. kand. iskusstv., M., 191 p.
 8. Sibiryakov I.V. (2018). Sovetskie massovye pesni 20-kh gg. kak instrument konstruirovaniya novoi sovetskoi real'nosti [Soviet mass songs of the 1920s as a tool for constructing a new Soviet reality]. Sovetskii proyekt. 1917–1930-e gg.: etapy i mekhanizmy realizatsii [Soviet Project. 1917-1930s: stages and mechanisms of implementation], Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, pp. 104–112.
 9. Starodubtseva I.F., Khait G.A., Bashkeeva K.S. (2022). Sovetskaya massovaya pesnya 1920-1940-kh godov v zerkale epokhi [Soviet mass song of the 1920s-1940s in the mirror of the era]. Izvestiya Yugo-Zapadnogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya [Proceedings of the Southwestern State University. Series: History], 12(6), pp. 224–232.
 10. Syrov V.N. (2005). Starye i novye realii massovoi muzykal'noi kul'tury [Old and new realities of mass musical culture]. Istoriya otechestvennoi muzyki vtoroi poloviny KhKh veka: uchebnoe posobie dlya studentov vuzov, obuchayushchikhsya po napravleniyu podgotovki 530100 Muzykal'noe iskusstvo [History of Domestic Music in the Second Half of the 20th Century: A textbook for university students studying in the field of preparation 530100 Musical Art], pp. 514-540.
 11. Shaboltay P.M. (2000). Problemy razvitiya otechestvennoi estrady, 1917-1929 gg. [Problems of the development of domestic pop music, 1917-1929]. Diss. kand. iskusstvovedeniya, M., 144 p.

УДК 7.01**К проблеме значимости интердисциплинарного подхода в обучении работе с кинотекстом****Клюева Людмила Борисовна**

Доктор искусствоведения,
Всероссийский государственный институт кинематографии,
129226, Российская Федерация, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3;
e-mail: mail@vgik.info

Аннотация

Данная статья направлена на обоснование значимости междисциплинарного подхода для обучения работе с кинотекстом с учетом ситуации значительного изменения, обновления и усложнения языка кино на современном этапе развития киноискусства. В статье рассматриваются тенденции современного кинопроцесса, которые требуют поиска и разработки новых подходов и нового инструментария для анализа кинотекста в зависимости от его типа, глубины и сложности, дается общая характеристика наиболее востребованных методов и практик в аналитической работе с фильмом. В статье показано, что кино развивается, порождая новые модели, новые стратегии использования киноязыка. Важнейшая задача дисциплины не только познакомить с уже существующими методами анализа, но стимулировать творческий ресурс, дать толчок движению вперед, в сторону новых открытий в работе с текстом. Незнакомый непонятный порой очень неудобный язык современных фильмов, пронизанный парадоксами, установками на свое неправильное прочтение, дезориентирующий своей языковой избыточностью или мнимой линейностью с выраженным акцентом на «новое чувствование» и афишированным выходом за рамки традиционного понятийного восприятия. Этот новый язык создает новую ситуацию смотрения, когда через неудобство и отторжение идет процесс постепенного освоения новых художественных техник и приемов, адаптация к новой внутритекстовой ситуации.

Для цитирования в научных исследованиях

Клюева Л.Б. К проблеме значимости интердисциплинарного подхода в обучении работе с кинотекстом // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 347-359.

Ключевые слова

Текст; кинотекст; структурно-семиотический метод; дискурс-анализ; интертекстуальность; деконструкция; герменевтика; трансцендентальный дискурс.

Введение

Междисциплинарный подход к исследованию тех или иных явлений возник, конечно, не сегодня. Есть основание полагать, что в той или иной степени он присутствовал в науке всегда. Более того, существует особый тип людей (всегда существовал), назовем его «ренессансный», представители которого открыты на разные типы и формы знания по самой своей природе и им по определению свойственно тяготение к синтезу тех или иных научных практик относящихся к разным научным дисциплинам. Ролан Барт в своей статье «Структурализм как деятельность» настаивает на существовании и особой значимости «структурального типа личности». Структуральный человек отличается характером воображения, а именно – способностью «мысленно переживать структуру» [Барт, 1986, с. 254]. Этот тип личности отмечен сбалансированностью когнитивных и чувственных процессов, что позволяет ему значительно расширять горизонты своих исследований и добиваться высоких результатов. В сфере кино к такому типу можно несомненно отнести таких выдающихся и, казалось бы, совершенно непохожих друг на друга режиссеров, как Жан Эпштейн и Сергей Эйзенштейн. Их сходство проявляется уже в том, что оба продемонстрировали высочайший профессионализм не только в области практической режиссуры, но и в сфере теории кино, оставив ценное и масштабное наследие в этих разных творческих областях. Можно утверждать, что пафос работ Ж.Эпштейна был направлен на идею воссоединения чувственного и интеллектуального аспектов, как необходимого условия не только для работы в кино, но и познания как такового. Именно об этом свидетельствует его труд «Лирософия», где в самом названии уже прописана идея этого синтеза. Без сомнения Жан Эпштейн является ярким представителем бартовского «структурального типа личности», ибо, будучи математиком и медиком, он реализует себя и как блестящий теоретик кино, и как режиссер, и как эссеист, и как писатель. Аналогичный опыт мы обнаруживаем и в творческой биографии Сергея Эйзенштейна. Начав свою кинематографическую практику с создания «интеллектуального монтажа» и «интеллектуального кино», в какой-то момент режиссер осознает, что двигаясь в искусстве только интеллектуальным путем он не достигнет необходимой ему силы воздействия на аудиторию. И с этого момента усилия С.Эйзенштейна будут напрямую направлены на декларируемую им «эмоционализацию» всех процессов работы над фильмом.

Основное содержание

Масштаб творческого и научного наследия С.Эйзенштейна связан с особой «мерностью» его личности (тот самый «ренессансный» тип). Ему изначально был свойственен междисциплинарный исследовательский подход, позволяющий совершенно естественно и органично двигаться в решении казалось бы чисто эстетической проблемы - по всему горизонту человеческих знаний, «сливая» опыт предельно удаленных друг от друга дисциплин. Для режиссера нет ничего странного в сопоставлении столь несхожих на первый взгляд явлений, как эстетическая проблема воздействия произведения искусства и поведение инфузории Stentor, описанное в опытах Эрнста Кречемера, о чем свидетельствует статья С. Эйзенштейна «Движение мышления». Здесь и в других работах он будет постоянно прибегать к неожиданным и порой парадоксальным аналогиям из всех сфер человеческого Знания для объяснения сути и характера интересующих его эстетических процессов, выходя далеко за пределы классической эстетики, чтобы соединить все добытые знания в некой «идеальной» точке кинематографа. Кино

всегда было для Эйзенштейна неким особым «местом», алхимической лабораторией, где в сложнейшем синтезе веществ, материальных и нематериальных компонентов как из первоэлементов творится новая реальность, новый человек.

Если мы допускаем, что междисциплинарный подход всегда присутствовал в науке, то сегодня междисциплинарность не просто некая «добавка» к уже существующим научным практикам, но требование времени, реальная необходимость, и это касается и науки об искусстве, особенно тех дисциплин, которые непосредственно связаны с анализом художественного текста, отличающегося особой многослойностью структуры, интерпретационной вариативностью, принципиальной несводимостью к единому прочтению. Комплекс междисциплинарных практик является способом проникновения в смысловое поле текста и гарантом более глубокого и адекватного раскрытия его смыслового потенциала.

Под междисциплинарностью мы понимаем свободный выход в разные научные сферы, необязательно пограничные, с активным использованием практикуемых там методологий и терминологического инструментария для исследования интересующих нас фактов, явлений и процессов. Эффективность такого подхода связана с формированием широкого исследовательского пространства, располагающего универсальным набором исследовательских инструментов, что позволяет эффективно «препарировать» самые сложные и малодоступные аспекты исследуемого явления. Сегодня междисциплинарный подход приобретает особую значимость и в работе над кинотекстом в свете тех значительных и даже радикальных изменений, которые претерпел язык кино в последние десятилетия. Следует отметить, что уже сама синтетическая природа искусства кино изначально предполагает открытость в общекультурную сферу. В силу этого все аналитические практики, связанные с анализом произведений киноискусства изначально ориентированы на междисциплинарный подход. Начнем с того, что современная семиотика и киносемиотика в частности выросли на базе лингвистики, активно привлекая наработанный лингвисткой категориальный аппарат для построения и обоснования своих научных систем. Можно говорить не просто о «переносе» или «миграции» отдельных терминов, но об изменении их статуса: такие понятия как «язык», «речь», «текст», «дискурс» сегодня рассматриваются не в узко лингвистическом понимании, но как универсальные и базовые для целого цикла гуманитарных наук, в том числе и для науки об искусстве. Традиция анализировать произведение искусства, используя категорию «текст», в формате и по правилам текстового анализа у нас восходит к работам М. Бахтина: «Если понимать текст широко – как всякий знаковый комплекс, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеют дело с текстами (произведениями искусства)» [Бахтин, 1979, с. 281] – пишет М. Бахтин. Текст при этом мыслится как первичная данность, непосредственная действительность мысли и переживаний. «Где нет текста, нет и объекта для исследования и мышления» [Бахтин, 1979, с. 281]. Неоднократно мы ссылались на эту формулу М. Бахтина, ставшую законом и правилом в аналитической практике. «Нет текста – нет объекта для анализа, и наоборот, любой анализ возможен исключительно через оперирование текстом, при этом под текстом мы понимаем не диалоги и монологи или другие вербальные компоненты фильма, но весь его смысловой объем, открывающийся исключительно в горизонте языка». Эти два аспекта одного целого, а именно: «язык» – «текст», являются фокусом исследовательского интереса. Если «текст» в категориях М. Бахтина, это целостное «авторское высказывание», некий виртуальный смысловой потенциал, требующий своего раскрытия, то «язык» это «физика», «материя» текста, особая конфигурация элементов, которая реализует уникальность и неповторимость конкретного текстового высказывания.

«индивидуальный проект» авторского замысла. М.Бахтин пишет о том, что всякий язык принципиально всегда может быть расшифрован и переведен на другие языки или другие знаковые системы. И никогда никакая наука, никакой метод и никакая практика не скажут последнего слова о тексте (произведении искусства). Текст не может быть переведен до конца. И это связано даже не с семантической сложностью какого-то отдельного конкретного текста, но исходит из самой природы художественного текста, где элементы языка, находясь в структурных связках, переплетениях, развязках и пересечениях и попадая в разные смысловые контексты, образуют сложное и подвижное смысловое поле, где каждый элемент уже не равен себе, прирастая коннотативными смыслами, где смыслы буквально просвечивают, мерцают сквозь друг друга, и где эта «множественность» языка является, словами Р. Барта не просто допустимой, но неустранимой по своему существу: «Символический язык, на котором пишутся (литературные) произведения, по самой своей структуре является языком множественным, то есть языком, код которого построен таким образом, что любая порождаемая им речь (произведение) обладает множеством смыслов» [Барт, 1986, с. 353]. Художественный текст как уникальный смысловой потенциал, латентное проекционное концептуальное пространство, обновляется всякий раз в процессе взаимодействия с конкретным реципиентом, порождая неповторимое ментальное поле на пересечении смыслового потока текста и ментального поля воспринимающего. Что-то идет от текста, но что-то идет от того, кто с ним работает. Попадая в этот новый ментальный контекст, текст получает иное осмысление, открываясь новыми гранями и разной мерой глубины. Задача аналитика при этом заключается не в том, чтобы дать единственную и окончательную версию прочтения текста с претензией на исчерпание смыслового потенциала, но максимально точно и полно исполнить смысловую партитуру текста, создавая новый ракурс его прочтения. При этом главным правилом, законом и условием корректного прочтения является формула М. Бахтина, а именно: «Главное – не отрываться от текста (хотя бы возможного, воображаемого, конструируемого)» [Бахтин, 1979, с. 284].

Сегодня существует взгляд на художественный текст как сверхсложный объект, анализ которого выходит за рамки обычных нарративных шаблонов. В логике вещей, если мы понимаем под сверхсложными такие объекты, как «космос» и «человек», то художественный текст в своей структуре содержит и то и другое: и мир - некую художественную Вселенную, с ее безграничностью и бесконечностью, и человека - со всем многообразием его свойств и качеств и непостижимыми тайнами человеческой души. Разумеется далеко не всякий текст соответствует параметрам «сверхсложного», но наука о тексте направлена в первую очередь на явления высокого порядка, которые требуют для своего раскрытия не только внутреннего напряжения и ответственности со стороны исследователя, но и диапазона знаний, способности подключаться к разным сферам Культуры. Михаил Бахтин в свое время определил такой подход к исследованию художественного текста как «опыт философского анализа». Его главное отличие состоит в том, что «исследование движется в пограничных сферах, то есть на границах всех указанных дисциплин, на их стыках и пересечениях» [Бахтин, 1979, с. 281].

О необходимости работы «на стыке дисциплин» при анализе художественного текста писал и Р. Барт, отмечая, что феномен общего междисциплинарного смещения возник не сегодня и явился следствием радикального сдвига, имевшим место не только с сфере художественной практики или научного знания, но и во всех областях жизни и детальности человека. В гуманитарной сфере эти процессы сдвига и преобразования привели к рождению новой категории или нового объекта и, как считает Барт, «таким объектом является текст» [Барт, 1986, 414]. Структурализм по сути заново открывает категорию, тщательно прорабатывая и

последовательно уточняя ее смысловое содержание. Само слово «текст» происходит, согласно словарям, от латинского *textus*, что в переводе означает «ткань», «сплетение», «соединение», и несмотря на то, что структурализм по сути вдохнул новую жизнь в старую категорию, максимального расширив сферу ее применения (вспомним сентенцию Ж.Дериды, что есть только текст и ничего кроме текста), тем не менее все новейшие толкования категории по-прежнему укладываются в изначальный перевод: *textus* есть «ткань», «сплетение», «соединение». Меняется состав, структура «волокон», толщина «нити», характер сплетения этих нитей, способ и техника формирования узоров и орнаментов, – и в комбинаторике элементов рождается бесчисленное множество бесконечно разнообразных текстов, которые в дальнейшем идентифицируются, подвергаются типологизациям и классификациям, занимают свое место в общем культурном пространстве, формируя художественные системы и порождая новые эстетики. Так, если какое-то время тому назад мы говорили о необходимости линейной строгости, логической последовательности и внятной связности повествования, то сегодня тексты репрезентируют иные характеристики текстовой «ткани»: раздерганность сюжетных нитей, кажущаяся бессвязность, коллажность, текстовые «затемнения» и «утолщения», узлы, лакуны, разрывы, дубликации, повторы. И похоже, пока существует человек, запрос на создание все новых историй (художественных текстов) никогда не иссякнет, и у этой текстовой комбинаторики нет предела. Ничего удивительного, что наука о тексте сегодня востребована как никогда. Существует корпус дисциплин, которые исследуют те или иные аспекты текста: лингвистика, филология, семиотика, прагматика, грамматика, семантика, психолингвистика, стилистика, информатика и т.д. На перекрестье научных дисциплин относительно недавно возникла еще одна дисциплина – теория текста, которая исследует жизнь текста во всех проявлениях, уделяя особое внимание коммуникативной сущности текста, а также активно участвуя в разработках различных способов анализа художественного текста в зависимости от его типа, глубины, семантической сложности, адресной направленности.

Современный кинотекст

Современное кино, его особенности и отличия сложились в результате долгой экспансии философских идей и эстетических принципов эпохи постмодернизма. Результат этих воздействий проявился в значительном и даже радикальном обновлении киноязыка. Язык кино очень мощно «прирос» новыми контркоммуникативными стратегиями, цель и задача которых направлена на разрушение стереотипов восприятия через введение механизмов коммуникативной затрудненности, результатом чего становится блокировка линейного восприятия текста, когда реципиент оказывается в весьма неудобном положении, ощущая дискомфорт, связанный с дезориентацией во внутритекстовом пространстве, неуверенностью в собственных ощущениях и неспособностью внятно осмыслить происходящее на экране.

Новые условия коммуникации, порождаемые такого рода кинотекстами в свою очередь инициировали активизацию положения зрителя как раз за счет введения дискомфортных режимов восприятия. В контакте с фильмами таких режиссеров, как М. Ханеке, Ларс фон Триер, Алексей Герман – старший или А. Сокуров зритель зачастую переживает перцептивный шок, поскольку происходящее на экране входит в конфликт с традиционными шаблонами интерпретации, не укладывается в привычные объяснительные схемы и буквально опрокидывает всю логику зрительских представлений и гипотетических построений в горизонте ожиданий. В таком случае, зритель либо окончательно выпадает из активного восприятия, либо,

напротив, вынужденно перестраивается на максимально активное взаимодействие с ускользающим от понимания языком текста, активизируя внутренний ресурс в поисках новых кодов для установления новых смысловых соответствий. Современное кино сегодня это сложное эстетическое и художественное поле, внутри которого существуют и развиваются художественные модели, которые, не только активно используют новации постмодернистского дискурса, но параллельно предлагают к реализации новые идеи, новое видение, с акцентом на «новое чувство» и порождают собственные новые формы художественного языка (см. «медленное кино», «посткино» и др). Зоны полярности в искусстве, в свою очередь, создают ситуацию особого творческого напряжения, вызывают к жизни новые вопросы, стимулируя поиск ответных решений, но точно так же они находятся в процессе взаимовлияния, обогащая друг друга новыми нестандартными художественными решениями и иницируя к жизни новый язык. Несмотря на качественные отличия, эти художественные системы фактически опираются на общий принцип, а именно – установку на постоянную активизацию зрительского восприятия, на эстетическую работу, требующую усилий. И хотя в этих фильмах стратегия режиссуры не направлена на тотальную дезориентацию зрителя в пространстве текста, что характерно для постмодернистского дискурса или фильмов экспериментальной направленности, тем не менее, именно такого рода картины становятся камнем преткновения не только для массового зрителя, но порой и для профессиональной критики (см. фильмы К.Рейгадоса или А. Вирасетакула).

Усложнение киноязыка породило представление о «новой визуальности» с одной стороны, но так же вызвало к жизни новую идеологию работы со звуком, направленную на создание сложнейшей акустической атмосферы, где мы имеем дело не просто с полифоническим использованием звучащих элементов, но и с установками на создание «информационного шума», кодированием «звукового хаоса», параллельно с десемантизацией звучащего слова, поглощением смысла слов установочным «сгущением» репличного ряда, включая взаимоналожение реплик на фоне неустойчивого и «непрозрачного» и при этом активного звукового фона (см. поздние фильма А.Германа– старшего).

Сегодня работа с кинотекстом в каком-то смысле становится задачей со звездочкой не только для зрителя, но и для профессионального критика. Канула в прошлое практика некоего вольного пересказа сюжета, поскольку сам сюжет утратил качества линейности и последовательности и, если раньше критик укладывал свою версию, опираясь на аристотелевскую концепцию: искусство отражает реальность, то в современных фильмах эта самая реальность отсутствует как референт, а вместо нее появляются множество других реальностей - виртуальных реальностей разных порядков внутри новой симулятивной Вселенной. Сегодня работа с кинотекстом требует не только личностных усилий, но и серьезного обучения, методологического и инструментального оснащения. Эти задачи решаются в рамках относительно новой дисциплины «Теоретический анализ фильма», направленной на освоение и развитие основ аналитической работы. Задача курса – войти в те сферы киноискусства, где наиболее активно прослеживается процесс формирования новых концептуальных и языковых моделей. Для этого необходимо освоить новое представление о тексте как гетерогенной системе, многослойном динамическом пространстве, где пересекаются функционально разнородные языковые стратегии, где есть место конфликту, противоречиям, неожиданным контрапунктам, непривычным связям, переносам и переключениям, из которых рождается сложное «непрозрачное» трансформативное целое. Необходимо выработать способы методологической ориентации в этом новом художественном пространстве, снабдить новыми технологиями и аналитическими подходами для работы с этими системами. Важнейшая задача

курса заключается в обучении техникам и навыкам экспликации, актуализации и концептуализации новых языковых образований с целью последующей интеграции этих фигур в общее смысловое поле фильма. Обучающимся необходимо дать методологическую опору для ориентации и дальнейшего успешного продвижения в сложном художественном пространстве современного искусства, дать толчок для дальнейшего самостоятельного развития и выработки новых принципов аналитической работы. Такой опорой является усвоение опыта уже существующих аналитических практик, доказавших свою эффективность в работе с текстом.

Коротко о подходах

Одним из базовых методов работы с текстом сегодня по-прежнему является структурно-семиотический подход, позволяющий исследовать структурные особенности кинотекста, своеобразие протекающих в нем языковых процессов, а также механизмы воздействия на аудиторию. При всем многообразии структуралистских техник, в них неизбежно присутствуют две процедуры: собственно анализ текста, его сегментация и следующий шаг – процедура синтеза и где-то «в промежутке между двумя фазами структуралистской деятельности, – словами Р.Барта, – рождается нечто новое, и это новое есть интеллигентность в целом» [Барт, 1986, с. 255]; ибо суть структуралистской практики заключается в намерении максимально продвинуться в раскрытии смыслового потенциала текста. Новизна структуралистского мышления связана с тем, что структуралист «не столько пытается наделить целостными смыслами открываемые им объекты, сколько понять, каким образом возможен смысл как таковой, какой ценой и какими путями он возникает» [Барт, 1986, с. 259]. В практическом анализе мы уходим от работы с фиксированными элементами структуры, которые подводятся под те или иные значения – в область процесса структурирования текста, смещаемся в сферу подвижного живого и постоянно меняющегося смыслового потока. С этой особенностью структурализма связаны родовые свойства структурного метода, так или иначе определяющие все его разнообразные техники. Идеальный структуралист, некий бартовский *homo significans* – человек означающий, ловец и производитель смыслов, исследователь, стремящийся не столько к исчерпанию знака, сколько ориентированный на неустанное осмысление, пристальное отслеживание и постоянное производство смыслов. Барт пишет: «Художник или аналитик проделывают путь, ранее пройденный смыслом; и им нет надобности указывать на него: их функция говоря, словами Гегеля, – это *manteia*, подобно древним прорицателям, они возвещают о месте смысла, но не называют его» [Барт, 1986, с. 260]. Следуя критерию адекватности критик пытается «воспроизвести на своем собственном языке и по законам некоей интеллектуальной мизансцены символический статус произведения» [Барт, 1986, с. 368]. По словам Барта, структурализм одновременно направлен и против банальности в работе с текстом, сужения задачи до примитивного пересказа сюжета, так и против чрезмерного наукообразия, попытки свести анализ к жесткой дешифровке и фиксированности значений. Художественный текст здесь мыслится как бездонный знак, непостижимое означаемое, как живой неповторимый символический процесс. Задача аналитика – проникнуть в живую магму смыслов, исполнить партитуру текста в соответствии с его законами и при этом не разрушить смысловую глубину и непрозрачность текста рационализирующим и комментирующим словом.

Структурно-семиотический подход, на наш взгляд, по-прежнему актуален и эффективен. Практика показывает, что разработанные структуралистами универсальные схемы и модели,

предназначенные для анализа художественных текстов, действительно универсальны и сфера их использования распространяется не только на тексты классического нарратива. Сюжетные модели, предложенные Ю.Лотманом, одинаково результативны и в анализе кинотекстов с проявленным сюжетом, и в работе с постмодернистскими текстами или текстами авангардной, и даже экспериментальной направленности, а функциональный анализ, разработанный Р. Бартом, позволил совершенно по-новому интерпретировать структурные особенности так называемого «медленного кино», где происходит значимое смещение акцентов с «ядерных функций» (св-ва классического нарратива) в сторону «индексов», которые буквально обволакивают «ядро», что приводит к размягчению сюжетного каркаса.

Ответственным этапом обучения работе с кинотекстом является обучение техникам дискурсивного анализа. Понимая кинотекст как «авторское высказывание», дискурсивный анализ фокусируется на коммуникативных и языковых аспектах этого высказывания. Текст рассматривается как «язык в действии» в ракурсе коммуникативного события между авторским сознанием, манифестированным в тексте и сознанием того, кто его воспринимает. Аналитик исследует жизнь кинотекста с двух позиций одновременно, опираясь на подвижную реальность языка фильма. Такого рода подход исследует процессы, лежащие по ту сторону устойчивой структуры текста, фокус внимания смещается в интерсубъективную реальность, некое виртуальное коммуникативное поле, порождаемое авторским дискурсом. Следует сразу оговорить важный момент: далеко не всякий текст обладает выраженной дискурсивной стратегией, поскольку далеко не каждый художник может примерить на себя знаменитую формулу: «фильм готов, его надо только снять» Приступая к аналитическому исследованию текста мы изначально предполагаем и ориентируемся на наличие в нем авторской коммуникативной стратегии. Такому тексту присуща особая смысловая целокупность, целостность художественного универсума, свидетельствующая о наличии четкого замысла, авторской интенциональности, способности постоянно удерживать сложное и подвижное единство целого. В этом контексте дискурс всегда «предзаданный способ мышления», активный языковой механизм, реализующий авторский замысел. Дискурс не есть нечто таксономичное, подверженное классификации, это, прежде всего, процесс, реализованный в языке фильма и направленный на характер коммуникативного события встречи «я» режиссера и «ты» зрителя. Дискурсивная стратегия свидетельствует о концептуальности авторского мышления, и о наличии авторской воли.

В киноведении в отличие от филологии мы имеем не так много работ, отсылающих к опыту дискурсивного анализа, поскольку в кино дискурс организуется достаточно сложно и функционирует не так, как в литературе. Образцом профилированного дискурсивного анализа в кино является работа М. Ямпольского «Дискурс и повествование», которая была впервые опубликована в 1989 году в альманахе «Киносценарий». В качестве материала для анализа М.Ямпольский выбрал фильм А.Германа-старшего «Мой друг Иван Лапшин», фильм, который не получил серьезного освещения в прессе, поскольку традиционные подходы к анализу (сюжет, композиция, конфликт, характеры.) были крайне нерезультативны и сводились к обсуждению скрупулезной реалистичности в воссоздания эпохи. М. Ямпольский своим профилированным анализом доказал, что очевидный эффект фильма, который критика приняла за эстетику реализма есть работа дискурса, реализованная в диалектике связи дискурса и повествования. Особая организация дискурса, его автономия, значимое отслоение от повествовательного слоя, отказ неотступно следовать за повествованием – именно эти механизмы дискурсивной стратегии вызвали удивившие критику эффекты картины. В

дальнейшем нами были предприняты попытки проработать тему дискурсивного анализа на материале поздних фильмов режиссера – его триптихе («Мой друг Иван Лапшин», «Хрусталеv, машину!», «Трудно быть богом») с целью исследования изменения дискурсивной стратегии в сторону полной эмансипации дискурса, и влияния этих процессов на эстетический результат. В отличие от «Лапшина», где при всей самостоятельности дискурса сохраняется «внятность» повествовательной логики, в «Хрусталеvе», дискурс агрессивно «атакует» сюжет, внедряя развитую сеть контркоммуникативных механизмов, создает условия затрудненной коммуникации, информационного шума, хаоса. И перед зрителем возникает некий мрачный коллаж, мозаичная фреска, акцентирующая тему всеобщего безумия, некое сюрреалистичного карнавала.

Источником новых форм и смыслов для современного кино является максимальное сближение, буквально стык с философией. Кино сегодня как никогда развернуто на философию, и в этом контексте любопытен факт прихода в кино плеяды профессиональных академических философов: М.Ханеке, изучавший философию и психологию в Венском университете, Т. Малек, лично знавший М. Хайдеггера и подготовивший научный перевод его книги *Vom Wesen des Grundes* («О существе основания»), Б.Дюмон, защитивший диссертацию по Хайдеггеру и преподававший философию, философы Ги Дебор и Бернан Леви и др. На пути сближения с философией кино активно ищет и обретает новые способы реализации тех или иных философских концепций, идей, базовых проблем, облачая их в художественную плоть фильма. Мы становимся свидетелями появления корпуса картин, которые можно определить как художественную транскрипцию философской мысли. Для работы с такого рода кинотекстами свою эффективность доказал метод деконструкции. Особую актуальность метод обретает в работе с фильмами, где мы сталкиваемся с философскими дилеммами, интегрированными не только в сюжет, но и трансцендентное сюжету смысловое поле фильма, где противоречия носят неразрешимый характер, где отсутствует мотивация в объяснении поступков персонажей и отменяется привычная логика, где попытки рационального объяснения внутритекстовых ситуаций оборачиваются неудачей, где теряются ориентиры и привычная шкала ценностей не дает однозначных ответов. Деконструкция открывает возможности для самостоятельной концептуализации языка фильма и обретения нового взгляда, рождения новых выводов и гипотез. Согласно Ж.Деррида, деконструкция способна выявить теоретические понятия и артефакты, которые уже существуют в скрытом виде. Так фильмы М. Ханеке — это своеобразный рентген, аутокопия, феноменология и структура «ужаса» («Видео Бенни», «Забавные игры»). Это точнейшая и жесткая фиксация проблемных точек больного человеческого сообщества, без иллюзий и морализаторства, в некоем сухом остатке .. Очень любопытным опытом является предпринятая нами практика использования метода деконструкции для работы с феноменом кинодеконструкции, реализованном в фильмах А. Германа-старшего, К. Рейгадоса, М. Ханеке, Т. Малека. Своеобразная деконструкция в квадрате. Деконструкция, интегрированная в сюжет этих фильмов, рождает новый опыт: от новизны языка кинотекста, мы приходим к новым чувственным ощущениям, новым эстетическим переживаниям, новому осмыслению увиденного, обретению новой философии, нового взгляда на себя и мир. И это вполне в духе Ж.Деррида, который утверждает «изобретательность» главным свойством и родовым качеством деконструкции: «Деконструкция изобретательна или ее не существует вовсе. Деконструкция не ограничивается методологическими процедурами. Деконструкция прокладывает путь, движется вперед и отмечает вехи» Этим изобретением может стать рождение новых фигур языка, новой мысли,

новой концепции, нового жанра, нового явления в эстетике, нового взгляда на мир..и очень часто эта новизна формируется на стыках казалось бы несовместимых явлений, на сопоставлении несопоставимого, смешении чужеродного. Деконструкция стирает границы не только внутри поля искусства и его отдельных видов, но этот процесс затрагивает разные сферы человеческой деятельности.

Важнейшим для современной киноаналитики является интертекстуальный подход, который позволяет в пределах отдельных текстов или текстовых фрагментов реконструировать другие тексты. Интертекстуальный подход в сфере кино это метод рецепции или «чтения» текста, который позволяет в процессе работы с фильмом актуализировать весь обширный арсенал культуры. Фокусом исследования является процесс смыслообразования, возникающий на пересечении данного текста или его фрагмента и всей обширной сферы культуры, которая привлекается аналитиком для интерпретации того или иного текстового фрагмента, поскольку это задается самой логикой текстовой структуры: в тексте возникают некие «уплотнения», которые буквально «затемняют» смысл происходящего на экране, выламываясь из сюжетной горизонтали, очень часто с эффектом некоего «дежавю», инициируя движение ассоциативного потока и как бы открывая точки для «входа» новых смыслов, т.е. размыкая текст в интертекстуальную сферу. Интертекстуальный подход исследует способы, техники и механизмы такого цитирования. Наиболее результативным методом оказывается при работе с так называемыми «текстовыми аномалиями», неподдающимися традиционным шаблонам анализа. Так это могут быть произведения киноаванграда, находящиеся по определению за пределами общепринятых норм или кинотексты постмодернистского дискурса, где самой матрицей образов становится не реальность, как это принято в аристотелевской формуле искусства, но знак реальности или сфера культуры. Так современный кинотекст вводит в сферу своего смысла весь существующий опыт культуры. В таком случае текст мыслится как смысловая структура, принципиально разомкнутая в интертекстуальное пространство. Базовые категории метода: такие как «интертекстуальная цитата», «гиперцитата», « геральдическая конструкция» . позволяют отслеживать механизмы и способы цитирования для решения тех или иных художественных задач. Поскольку интертекстуальная цитата, как правило, отсылает одновременно не к одному, а к нескольким источникам, превращаясь таким образом в сложную «текстовую аномалию», это значительно затрудняет или вовсе блокирует линейное чтение текста, нормализация такой текстовой аномалии, представляющей собой сложное наложение цитаций в рамках одного фрагмента, превращается в активный семиосис с выходом на другие тексты. Как замечает М. Ямпольский в своем фундаментальном исследовании «Теория интертекстуальности», подобного интертекстуальное цитирование имеет особую функцию – открывая текст на другие тексты, подобный способ цитирования приводит к наслоению множества смыслов друг на друга, образуя порой сложные смысловые воронки, куда устремляются теснящие друг друга смыслы и тексты, часто противореча друг другу, не поддаваясь в объединение в единое целое господствующего унитарного смысла. Стремление цитаты отсылать к нескольким источникам есть «принцип третьего текста», функционально снимающий плоское удвоение смыслов за счет искривления траектории «цитата – источник», рождая ощущение непрозрачности, многозначности, смысловой глубины и даже тайны.

Сегодня особо востребованными оказываются подходы, ориентированные на работу с текстами трансцендентальной направленности, среди которых наиболее значимыми оказываются герменевтический метод и близкий ему подход, работающий с исследованием механизмов трансцендентального дискурса. Сама идея трансцендентального кино предполагает

изначальную многоуровневую структуру фильма, соотносимую с концепцией, согласно которой существует некая единая и совершенная конструкция Мироздания, не сводимая лишь к физическим параметрам. Будучи древней и изначально религиозной дисциплиной, герменевтика исходила из фундаментального для всех религий представлений о том, что есть Творец и творение, что слои реальности, относящие к тварному и нетварному принципиально различны, и ставила задачей исследование этих слоев или миров. Трансцендентально ориентированное кино сегодня так же поддерживает идею наличия Высшего мира, мира Истины и Абсолюта, невидимого и неосязаемого, но незримо присутствующего и пронизывающего своим светом все слои бытия, определяя ход и развитие всего живого. Материальная Вселенная, в которой мы живем, «наш мир» в этой концепции есть результат и свидетельство «отпадения» человека от своего Творца, предельный уровень «сокрытия» Творца, иллюзия его полного отсутствия - самый плотный фильтр в системе миров, не позволяющий ощутить Бесконечность, дабы оставить человеку свободу выбора. Ибо в сердце каждого человека есть особая «точка», некий божественный ген в составе его души, позволяющий сделать выбор, куда двигаться. Как писал Блез Паскаль: «Всегда есть достаточно света для тех, кто желает видеть, и достаточно тьмы для тех, кто желает обратного». Устраняя фильтр, человек восходит на более высокую ступень, сквозь этот мир он начинает видеть следующий слой Бесконечности, который проявляется все больше и больше по мере его подъема шаг за шагом, через теснины и помехи и все колебания материи. Проходит путь постижения. Трансцендентально ориентированный художник устремлен своим внутренним взором в мир высших и незримых причин. Ему присуще ощущение невидимого мира как объективно данного. Этим чувствованием окрашено его мировоззрение и мировосприятие. Художественная реальность этих режиссеров представляет собой сложное многосоставное и многоуровневое единство, соотносимое не только с физически видимым миром, но и миром невидимым, метафизическим, высшим миром Бесконечности, определяющим бытие наше мира. Так, философская герменевтика фильмов А.Тарковского, Т.Ангелопулоса, Т.Малека, Ларса фон Триера определенным образом выстраивает элементы мироздания, прописывая их особую конфигурацию в структуру фильма и тогда философским высказыванием становится выявленный совокупный смысл этого кинотекста.

Герменевтика как способ «чтения» текстов, достаточно сложный подход, поскольку он направлен на исследование и раскрытие того, что прячется за «физикой текста», за оболочкой видимого и слышимого. Герменевтика выясняет характер соответствия между целостным произведением и его деталями (герменевтический круг), между структурой макрокосма-микрокосма и структурой текста, между материей и духом, пытаясь определить те способы, с помощью которых духовное манифестируется в мире и в самой структуре текста. Трансцендентальный подход во многом решает те же задачи, что и герменевтический, исследуя стратегии и механизмы, с помощью которых художник создает условия для восприятия иной, высшей реальности, но отличается от герменевтики меньшей строгостью организации уровней и комбинаторикой в использования различных техник анализа.

Заключение

Кино развивается, порождая новые модели, новые стратегии использования киноязыка. Важнейшая задача дисциплины не только познакомить с уже существующими методами анализа, но стимулировать творческий ресурс, дать толчок движению вперед, в сторону новых открытий в работе с текстом. Незнакомый непонятный порой очень неудобный язык

современных фильмов, пронизанный парадоксами, установками на свое неправильное прочтение, дезориентирующий своей языковой избыточностью или мнимой линейностью с выраженным акцентом на «новое чувство» и афишированным выходом за рамки традиционного понятийного восприятия. Этот новый язык создает новую ситуацию смотрения, когда через неудобство и отторжение идет процесс постепенного освоения новых художественных техник и приемов, адаптация к новой внутритекстовой ситуации. И далее проникая в художественный язык фильма и его особенности мы движемся к осмыслению концепции фильма, его философии, обретая и осваивая новые принципы мышления, тренируя и развивая диапазон чувственного интеллекта, что неизбежно ведет нас к новой философии, новой эпистемологии, новым возможностям и перспективам познания.

Библиография

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.:Искусство 1979
2. Барт Р. Избранные труды. Семиотика. Поэтика. М.:Прогресс. 1986
3. Барт Р. S/Z М.: РИК Культура. Изд-во Ad Marginem 1994
4. Деррида Ж. Письмо и различие. М.:Академический проект 2000
5. Ключева Л. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма. М.: ГИТР 2016
6. Кристева Ю. Семиотика. Исследования по семанализу. М.:Академический проект 2013
7. Лотман Ю. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино проблемы киноэстетиким. Статьи.Заметки. Выступления Санкт-Петербург: Изд-во «Искусство – СПб» 1998
8. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига» 2009
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. -ТОО ТК «Петрополис», 1998
10. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. – Санкт-Петербург symposium М: Изд-во ргу 2005
11. Ямпольский М.Памяти Тиресия. М.: РИК Культура 1993
12. Ямпольский М.Язык – тело -случай: кинематограф и поиски смысла. М.:Новое литературно обозрение 2004

To the problem of the importance of an interdisciplinary approach in teaching how to work with film text

Lyudmila B. Klyueva

Doctor of Art History,
Professor of the Department of Film Studies,
Russian State University of Cinematography,
129226, 3, Vil'gel'ma Pika str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: mail@vgik.info

Abstract

This article is aimed at substantiating the importance of an interdisciplinary approach for teaching how to work with film text, taking into account the situation of significant changes, updates and complications of the cinema language at the present stage of the development of cinematography. The article examines the trends of the modern film process, which require the search and development of new approaches and new tools for analyzing film text, depending on its type, depth and complexity, and provides a general description of the most popular methods and practices in analytical work with film. The article shows that cinema is developing, generating new

models, new strategies for using the film language. The most important task of the discipline is not only to introduce existing methods of analysis, but also to stimulate creative resources, to give impetus to moving forward towards new discoveries in working with text. The unfamiliar, incomprehensible, sometimes very uncomfortable language of modern films, riddled with paradoxes, attitudes to its misinterpretation, disorienting with its linguistic redundancy or imaginary linearity with a pronounced emphasis on a "new feeling" and an advertised going beyond the traditional conceptual perception. This new language creates a new situation of viewing, when through inconvenience and rejection there is a process of gradual mastering of new artistic techniques and techniques, adaptation to a new intra-textual situation.

For citation

Klyueva L.B. (2024) K probleme znachimosti interdistsiplinarnogo podkhoda v obuchenii rabote s kinotekstom [To the problem of the importance of an interdisciplinary approach in teaching how to work with film text]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 347-359.

Keywords

Text; film text; structural and semiotic method; discourse analysis; intertextuality; deconstruction; hermeneutics; transcendental discourse

References

1. Bakhtin M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo.
2. Barthes R. (1986). *Izbrannye trudy. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress.
3. Barthes R. (1994). *S/Z [S/Z]*. Moscow: RIK Kultura, Izdatel'stvo Ad Marginem.
4. Derrida J. (2000). *Pismo i razlichenie* [Writing and difference]. Moscow: Akademicheskii proyekt.
5. Klyueva L. (2016). *Transtsendental'nyi diskurs v kino. Sposoby manifestatsii trans-tsendentnogo v strukture fil'ma* [Transcendental discourse in cinema. Ways of manifesting the transcendent in the structure of the film]. Moscow: GITR.
6. Kristeva J. (2013). *Semiotika. Issledovaniya po semantize* [Semiotics. Studies in semantic analysis]. Moscow: Akademicheskii proyekt.
7. Lotman Y. (1998). *Ob iskusstve. Struktura khudozhestvennogo teksta. Semiotika kino problemy kinoestetiki* [On art. The structure of artistic text. Semiotics of cinema: problems of cinematic aesthetics]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo "Iskusstvo – SPB."
8. Salynskiy D. (2009). *Kinoger-menevtika Tarkovskogo* [Cinematic hermeneutics of Tarkovsky]. Moscow: Prodyuserskiy tsentr "Kvadriga."
9. Eco U. (1998). *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [The missing structure. Introduction to semiology]. TOO TK "Petropoliss."
10. Eco U. (2005). *Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta* [The role of the reader. Studies in the semiotics of text]. Saint Petersburg: RGGU.
11. Yampol'skii M. (1993). *Pamyati Tiresii* [In memory of Tiresias]. Moscow: RIK Kultura.
12. Yampol'skii M. (2004). *Yazyk – telo - sluchai: kinematograf i poisky smysla* [Language – body – chance: cinema and the search for meaning]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

УДК 008**Влияние русской музыки на китайскую музыку в первой половине XX века****Гу Цзэмин**

Аспирант,
Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48;
e-mail: noctisgzm@gmail.com

Аннотация

Настоящая статья посвящена исследованию влияния русской музыки на развитие китайской музыкальной культуры в первой половине XX века. Актуальность работы обусловлена необходимостью выявления путей культурного обмена между Россией и Китаем, а также анализом процессов адаптации и интеграции западных музыкальных традиций в китайское культурное наследие. В исследовании использован комплексный подход, включающий историко-аналитический метод, сравнительный анализ музыкальных произведений и архивные исследования. Основными источниками служат архивные документы, публикации, мемуары участников культурных обменов и критические статьи специалистов по музыкальной истории. Применение данных методов позволило установить как количественные, так и качественные аспекты влияния русской музыки на китайских композиторов, что стало основой для глубокого синтеза полученных данных. Полученные результаты свидетельствуют о значительном вкладе русской музыкальной традиции в формирование китайской музыкальной эстетики начала XX века. Анализ показывает, что участие русских мастеров в музыкальном образовании Китая и проведение совместных культурных проектов способствовали появлению новых композиторских форм, гармонических решений и ритмических структур, ранее неизвестных китайской музыкальной традиции. Выявлены случаи прямого заимствования элементов русской композиционной техники, что привело к ряду инновационных направлений в отечественной музыке. Обсуждение результатов акцентирует внимание на сложном механизме трансляции музыкальных идей между культурами, а также на специфике адаптации западных моделей в условиях местной музыкальной практики. Выявленные тенденции подчеркивают, что влияние русской музыки не ограничивалось поверхностным заимствованием, а привело к глубокому синтезу традиций, способствовавшему модернизации китайской музыкальной сцены. Автор статьи делает вывод о значимости межкультурного диалога для развития не только музыкального искусства, но и общего культурного взаимодействия между народами, что имеет важное значение для дальнейших исследований в области мировой музыкальной культуры и истории искусства.

Для цитирования в научных исследованиях

Гу Цзэмин. Влияние русской музыки на китайскую музыку в первой половине XX века
// Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 360-373.

Ключевые слова

Русская музыка, китайская музыка, влияние, первая половина XX века, культурный обмен, композиторские формы, межкультурный диалог.

Введение

В первой половине XX века культурные контакты между Россией и Китаем переживали сложное, но весьма плодотворное развитие, особенно в сфере музыки. На перекрёстке геополитических перемен, революционных движений и глобальных войн возникали новые идеи, формы и течения, которые оказывали влияние на музыкальные традиции двух стран [Ван, 2023]. При этом именно русские композиторы и исполнители нередко становились своеобразными проводниками европейского музыкального опыта для китайской публики, а китайские музыканты, в свою очередь, проявляли интерес к русским мелодическим формам, гармонии и оркестровке, чтобы обогащать собственную традицию.

Основное содержание

Русская музыка, вобравшая в себя как западноевропейские черты, так и славянское национальное наследие, представляла собой замечательный синтез, который лег в основу множества экспериментов и исследований. Китай, обладая древнейшей музыкальной культурой, стремился приобщиться к мировым тенденциям, и в этом процессе российская музыкальная школа стала играть особо значимую роль, поскольку общий культурный и политический контекст сближал два крупных государства на Дальнем Востоке.

При всём при этом важно упомянуть, что ещё в XIX веке Китай был знаком лишь с отдельными чертами западной музыки, и основополагающую роль в её распространении играли миссионеры, коммерсанты и дипломаты. Но решительные шаги в деле перенятия западного музыкального наследия начались ближе к концу династии Цин, когда китайские реформаторы, увлечённые идеями модернизации, стали приглашать иностранных учителей, открывать музыкальные училища и отправлять китайских студентов за рубеж [Линь, Цзинь, 2023]. Однако именно в первой половине XX века взаимодействие с Россией выросло особенно сильно благодаря территориальной близости, военным катаклизмам и культурной эмиграции из России в Китай. После революции 1917 года многие русские беженцы нашли приют в Маньчжурии, в частности в Харбине и Шанхае, где стали основателями школ, кружков и оркестров, способствовавших распространению русской музыкальной традиции. Так, в Харбине существовал целый пласт русскоязычной культуры, включая симфонический оркестр, любительские и профессиональные хоровые коллективы, балетные студии, а также в целом достаточно активная музыкально-концертная жизнь. Эти очаги культуры становились местом, куда приходили и китайские слушатели, впитывая европейские, а следовательно, и русские музыкальные стандарты.

В то же время Китай переживал череду сложных политических этапов: Синьхайскую революцию 1911 года, свержение маньчжурской династии, формирование республиканского строя, и затем смуту, связанную с борьбой милитаристов, а во второй четверти XX века — оккупацию некоторыми иностранными государствами и внутренние конфликты. В такой нестабильной обстановке музыку использовали не только как элемент эстетического воспитания, но и в качестве важнейшего инструмента идеологического воздействия,

формирования национальной идентичности и популяризации новых взглядов. Русские традиции симфонической или камерной музыки, венчающиеся образцами от Глинки и Чайковского до Рахманинова и Скрябина, во многом импонировали китайским интеллектуалам, стремившимся увидеть образцы глубокомысленной и вместе с тем близкой к народу музыки. Национальный дух, заложенный в русских классических сочинениях, казался интересным и полезным для подражания, особенно в грандиозных хоровых произведениях или симфониях с характерными мелодическими приёмами.

Параллельно с этим наблюдался и интерес к новой русской советской музыке, в которой появляются пограничные явления: сочетание революционной риторики с фольклорными мотивами, стремление объединить элитарную и массовую культуру, политическая пропаганда и поиск новых форм музыкальной выразительности. В 1920–1930-е годы советские композиторы начинают интенсивно искать новые пути искусственного синтеза народного и передового. Маршевые ритмы, массовые песни, которые создавались большевистскими идеологами и композиторами, находили отклик в Китае, в том числе в рамках различных общественных движений. Многие китайские активисты, начиная с напевов Красной Армии и заканчивая известным «Интернационалом», видели пример, как музыкальное искусство может стать элементом мобилизации общества к борьбе за обновление. Этот интерес усиливался ещё и потому, что среди китайской интеллигенции появлялись левые настроения, а немало деятелей культуры обучались по стипендиям за рубежом, в том числе в Москве. Именно там будущие китайские композиторы и теоретики музыки знакомились напрямую с советской музыкальной практикой, которая в то время носила название «социалистический реализм» и ставила во главу угла доступность творчества, использование понятных форм и широкую пропагандистскую задачу.

Не стоит при этом умалять значение тех русских эмигрантов, которые продолжали традиции дореволюционной музыкальной школы. Многие из них, обосновавшись в Китае, открывали частные консерватории или студии, давали частные уроки и транслировали ученикам классические подходы, сохранявшие петербургские и московские корни [Ван, 2024]. Подобное преподавание помогало расширить круг китайских исполнителей на скрипке, фортепиано, струнных инструментах, подарило Китаю солидную школу классического вокала. Отдельные китайские студенты, испытывая глубокое влияние своих русских педагогов, впоследствии стали значительными фигурами в китайском музыкальном мире, создавая коллективы, сочиняя новую музыку, преподавали в высших учебных заведениях. Благодаря таким посредникам русские романтические традиции, а также фольклорные элементы Крайнего Севера, Сибири и центральных губерний России вошли в обращение китайских композиторов, которые подвергали их творческому переосмыслению и смешивали с национальными мотивами (рис. 1).

В Харбине и Шанхае, где в первой половине XX века проживало значительное русское сообщество, появлялись филармонические общества, где исполняли музыку Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, а также менее известных композиторов. Публика, состоявшая из русских эмигрантов, европейцев и любознательных китайцев, являлась свидетелем своеобразного культурного диалога. Изначально концерты ориентировались на русские общины, восполняя их тоску по родине, однако постепенно аудитория расширялась, привлекая больше местных слушателей [Лэн, 2022]. А для китайских деятелей искусства такие концертные площадки создавали возможность непосредственно слышать крупнейшие русские симфонические и хоровые произведения, получать представление о концертной практике, об интерпретации, о манерах исполнения и значении дирижёрской школы. Внедряя в китайское культурное пространство систему концертных сезонов, вечерних программ, рециталов солистов

и камерного исполнительства, русская музыка становилась частью повседневной музыкальной жизни крупных городов Китая.

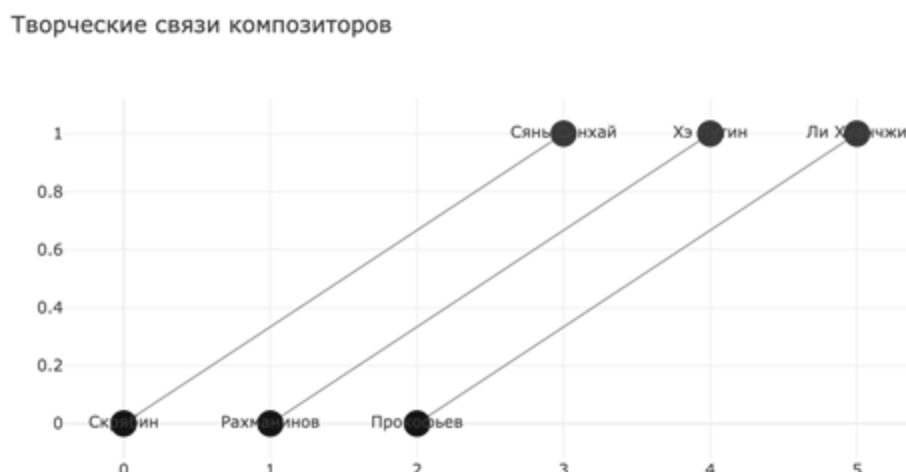


Рисунок 1 - Сеть влияния композиторов

Особенно активно обмен происходил в области вокальной музыки. Китайская традиция пения обладала глубокими корнями в оперном театре (пекинская опера и региональные оперы), однако академический вокал в западном смысле этого слова виделся весьма новым явлением. Русские педагоги вокала обучали китайских певцов основам постановки голоса, итальянской школе бель канто в русской интерпретации. Конечно, в самой России сильна была классическая итальянская линия, но со временем она приобрела национальный колорит в ариях Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского [Хуан, 2022]. Влияние этой школы проявилось в китайском исполнении, где стали появляться солисты, владеющие западным академическим звуком, и в то же время пытающиеся исполнить на новом уровне китайские народные песни и традиционные оперные арии. Подобный синтез оказал заметное воздействие на формирование современной китайской оперной сцены, которая вскоре получит особую поддержку после основания Китайской Народной Республики. Помимо вокала, русское воздействие заметно сказалось и на инструментальном исполнительстве. Фортепианная школа, уходящая корнями к Рубинштейнам и далее к большой плеяде русских пианистов, признавалась одной из сильнейших в Европе. Когда русские педагоги появились в Китае, они привезли не только методические наработки, но и репертуар, который широко исполнялся в российских музыкальных училищах. Таким образом, в городах, где проживало много русских, открывались классы фортепиано. Учеников знакомили с произведениями Баха, Моцарта, Бетховена, но также и с русскими композиторами — Чайковским, Рахманиновым, Скрябиным, притом с особым вниманием к исполнительскому стилю. Сложился своеобразный феномен: многие китайские фортепианные педагоги получили подготовку именно от эмигрантов из России, а следовательно, пропитаны сознанием ценности лиричности, богатой звуковедущей линии, эмоциональной силы, традиционной для русской школы [Цзяцзе, 2023]. Это принесло результаты в будущем, когда китайские пианисты стали выступать и за пределами страны, продвигая интерпретации крупных европейских произведений.

Если говорить о композиции, то здесь влияние русской музыкальной традиции не ограничивалось популяризацией существующего репертуара. Целый ряд китайских

композиторов первой половины XX века искал вдохновения в русских формах, гармониях, симфонических приёмах. Некоторые из них учились непосредственно в русских музыкальных учебных заведениях или же у русских эмигрантов-преподавателей. В их собственном творчестве русская мелодичность и гармоническая насыщенность иногда переплетались с китайской пентатоникой, народными интонациями или с традициями пекинской оперы. Всё это приводило к образованию уникального стиля, который мы можем назвать ранним китайским музыкальным модерном. Конечно, европейское влияние пришло в Китай не только через Россию, но французское, немецкое, итальянское воздействие соединялось здесь со звучной русской школой, что делало музыкальную среду китайских городов весьма космополитичной.

Характерной фигурой, отчасти символизирующей этот синтез, выступает композитор Сянь Синхай, который обучался не только в Китае, но и за его пределами. Он впитал европейские традиции и писал крупные формы, включая симфонии и оратории, как «Жёлтая река» [Ян, Климов, 2022]. Хотя прямое влияние русских учителей не всегда можно проследить по автобиографиям или личным воспоминаниям, общая музыкальная среда, в которой работали китайские композиторы, была пропитана творчеством русских классиков, особенно в таких городах, как Шанхай, Харбин или Пекин, куда доносился импульс мировой культуры. С другой стороны, некоторые композиторы действительно посещали Москву или Ленинград, знакомились с советскими коллегами, испытывали их поддержку, а также ориентировались на идеи новой музыкальной политики, где приоритет отдавался народному искусству, доступности и политической идее. Эти тенденции достаточно явно проявились позже, в годы формирования музыкальной политики коммунистической партии Китая, но зачатки этого взаимодействия уходят как раз в ранние десятилетия XX века, период, когда русское влияние уступало лишь влиянию прочих крупных европейских держав, но при этом имело особую ценность благодаря географической близости и сравнительно лёгкому контакту.

Некоторые китайские музыковеды отмечают, что инспирация, приходящая из России, во многом была связана с эмоциональной выразительностью, которой славится русская школа. Русские симфонические и фортепианные творения, наполненные патетикой, мелодической широтой, богатыми оркестровыми красками, носили отпечаток романтической и национальной традиции, что находило отклик и в китайской душе, привыкшей к мелодическому богатству народных песен [Цзян, 2023]. Китайские композиторы и исполнители пытались перенять у русских глубину и экспрессию, сохраняя при этом свою национальную специфику. Данному процессу содействовали также переводы музыкальной литературы и нотных изданий, сделанные русскими эмигрантами, которые жили в Китае. Переводились учебники, трактаты по гармонии, руководства по оркестровке, написанные Чайковским, Римским-Корсаковым, Глиэром и другими мастерами. Подобное знание становилось базой для китайских музыкантов, помогая им осваивать классические основы композиторского ремесла.

С бытовой точки зрения, в городах с русским присутствием можно было встретить русских уличных музыкантов, ансамбли, которые выступали в ресторанах, гостиницах, на различных мероприятиях, приобщая китайскую публику к цыганским, народным, городским русским песням. Эти пласты культуры, казалось бы, далекие от высокопрофессиональной музыки, всё равно формировали у китайских слушателей некий звуковой образ России. Иногда русские мелодии перерабатывались народными средствами, вступая в своеобразный диалог с китайскими традиционными жанрами, в результате чего возникали интересные музыкальные гибриды, непредставимые в иных условиях. В некоторых случаях китайские композиторы сознательно заимствовали фрагменты русских народных напевов или популярных тогда песен, перерабатывали их в новых пьесах, которые затем обрели жизнь в концертном репертуаре.

Конечно, нельзя забывать о том, что политические отношения между Россией (затем Советским Союзом) и Китаем в первой половине XX века были неоднозначными. Влияние могло то усиливаться, то ослабевать в зависимости от конкретных исторических событий. Период Гоминьдана, войн, вмешательств иностранных держав, Маньчжоу-Го и другие сложные факторы блокировали или, напротив, усиливали культурный диалог. Однако тот факт, что русские эмигранты, бежавшие от Гражданской войны, обосновались в ряде северных городов Китая, сыграл большую роль в удержании линии музыкального контакта. Одновременно китайские левые деятели, ориентированные на Советский Союз, способствовали переносу советских музыкальных образцов, массовых песен, маршей, создавая новую музыкальную традицию, которая в дальнейшем получила выражение в период революции 1949 года и становления КНР.

Любопытно, что влияние русской музыки в рассматриваемый период отразилось даже на характере использования китайских народных инструментов. В начале XX века ряд композиторов нередко ориентировался на западноевропейские оркестровые модели и стремился модернизировать традиционные инструменты, подгонять их под равномерную температуру и включать в общий ансамбль с европейской виолончелью, скрипкой, кларнетом, флейтой и так далее [Гао, 2024]. Русская школа оркестровки, воплощенная в трактатах Римского-Корсакова или в практической деятельности русских дирижеров, давала китайским музыкантам дополнительные возможности экспериментировать с оркестровым звучанием. Постепенно начали появляться первые китайские симфонические произведения, в которых выбор инструментов, гармоническая концепция и масштаб формы говорили о неоспоримом влиянии именно русской музыкальной традиции, наряду с другими европейскими школами. Но очевидно, что русская душевная теплота, близость природы, особое лирическое чувство, равно как и спаянный с народными корнями национальный колорит, были более понятны китайцам, чем, скажем, немецкая или французская стилистика, и потому нередко воспринимались с большим энтузиазмом.

Особая роль в процессе русско-китайского музыкального взаимодействия принадлежала Харбину, городу, ставшему своеобразным центром русской эмиграции на Дальнем Востоке. Именно туда в конце XIX века и начале XX века приезжали множество строителей Китайско-Восточной железной дороги, служащих, предпринимателей, которые потом создали целую колонию. Позже, после революции, сюда устремились и военные, и дворяне, и интеллигенция, оказавшиеся в эмиграции. Этот плавильный котёл национальностей породил уникальное музыкальное пространство, где русские консервативные модели соседствовали с модерновыми, а китайская культура пыталась заимствовать отдельные элементы для себя. Рассвет русской музыки в Харбине пришёлся на 1920–1930-е годы, когда при различных общественных организациях действовали симфонические оркестры, хоры, преподавались уроки игры на фортепиано, скрипке, были даже оперные постановки на любительских и полупрофессиональных сценах [Старостина, 2023]. Харбинские афиши нередко пестрели именами русских исполнителей, привлекая интерес не только русских, но и китайских горожан, а также иностранцев, работавших в городе. Это способствовало ускоренной европеизации музыкального вкуса местного населения. Хотя нельзя сказать, что большинство китайцев ходило на такие концерты, те, кто интересовался западной, а значит и русской музыкой, имели прекрасную возможность узнать её из первых рук.

Несколько позже аналогичные процессы проявились в большем масштабе в Шанхае, который стал к тому моменту одним из самых открытых для иностранных влияний городов Китая, оживлённым портовым центром с международным сообществом. Там русские

музыканты также открывали частные школы, выступали в ресторанах и клубах, организовывали балетные труппы, формировали новые коллективы. Считается, что влияние русского балета на развитие китайского танцевального искусства тоже происходит из этого же источника, а параллельно с ним шёл и музыкальный успех. Русская сцена в Шанхае, хотя и не была столь всеохватна, как в Харбине, но тоже оставила заметный след в педагогической и исполнительской сферах. Китайская публика с явным интересом относилась к выступлениям русских оркестров и хоров, исполнявших широкий репертуар: от классики XIX века до современных советских песен.

Дополнительный толчок китайско-советским музыкальным связям дала ситуация, связанная с Коминтерном и деятельностью левых сил Китая. В 1920–1930-е годы многие представители культурной интеллигенции имели контакты с Москвой, обучались там, перенимали опыт в вузах, которые в то время старались привлечь иностранных студентов для пропаганды советской модели во всём мире. Это означало и знакомство с музыкальной программой, которая была частью общей системы воспитания «нового человека». В возвращавшихся композиторах, дирижёрах, музыкантах усиливалось стремление привнести в китайскую музыкальную практику сочинение массовых песен с пропагандистскими текстами, единый ритм марша, а также хоровые традиции, близкие русскому многоголосью [Цинь, 2023]. Воодушевлённые этими примерами, китайские авторы сочиняли песни и гимны, которые призывали к патриотизму, национальному возрождению, к сопротивлению японской агрессии, а позднее к революционной борьбе. В этом синтезе прослеживались как отголоски русской классической школы, так и черты новой советской музыки.

В ряде китайских источников отмечаются такие имена русских композиторов, которые в период эмиграции преподавали в Китае или побывали там с гастролями. Например, упоминаются дирижёры и исполнители, имевшие дореволюционное или белоэмигрантское происхождение. Бывало, что кто-то из них находил возможности сотрудничать с китайскими коллегами, писал аккомпанементы к китайским песням, делал аранжировки народных напевов, сочинял музыку для совместных концертов. Подобные эксперименты возвращались в Китай уже в качестве готовых образцов смешения русских и китайских традиций. Хотя эти явления оставались точечными, они всё же представляли значительный интерес для потомков, так как в период идеологического противостояния после 1949 года часть этих имен и работ была забыта или недоступна, но позднее, уже во второй половине XX и в начале XXI века, исследователи истории музыки постепенно восстанавливали эти факты, создавая новую картину ранних контактов.

Если говорить о самостоятельном восприятии китайских музыкантов русских классиков, то наиболее часто упоминается Чайковский: его симфонии, балеты и фортепианные концерты являлись отличным образцом для изучения оркестровой фактуры, мелодического оформления, романтической выразительности. Вэнь Идуо, Лу Синь и другие видные культурные деятели Китая периода Новой Культуры с восхищением писали о музыкальном наследии России, указывая, что русский патриотизм и глубина эмоций находят немалый отклик в сердцах китайцев, которые тоже переживали непростые времена и нуждались в искусстве, способном внушать надежду. Параллельно в музыкальных кругах Китая шёл процесс популяризации творчества Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского и других композиторов «Могучей кучки», поскольку их интерес к национальному фольклору хорошо гармонировал с лозунгами возрождения народных музыкальных традиций Китая. Например, многие китайские авторы искали пути сочинения симфонических поэм на основе местных легенд и с национальными мотивами, улавливая аналогии с «Картинками с выставки» или «Шехераздой».

Немаловажной составляющей этого процесса было и появление китайских оркестров, которые, при помощи русских музыкантов или при их консультировании, совершенствовали свою исполнительскую технику и репертуар. Когда первые китайские дирижёры начали становиться за пульт, они сталкивались с нехваткой знаний в области дирижёрского мастерства, а русские коллеги оказывались готовыми передавать свой опыт, накапливавшийся в императорских и советских консерваториях. В целом, если мы посмотрим на историю дирижёрской школы Китая, то она, как и инструментальное исполнение, и композиторская практика, вобрала значительный компонент, заимствованный из русской методической базы. Более того, в нескольких случаях русские дирижёры стояли у истоков первых китайских симфонических оркестров, давая мастер-классы, обучая базовым принципам репетиционной работы. Это, безусловно, расширяло горизонты китайских симфонических коллективов (рис. 2).

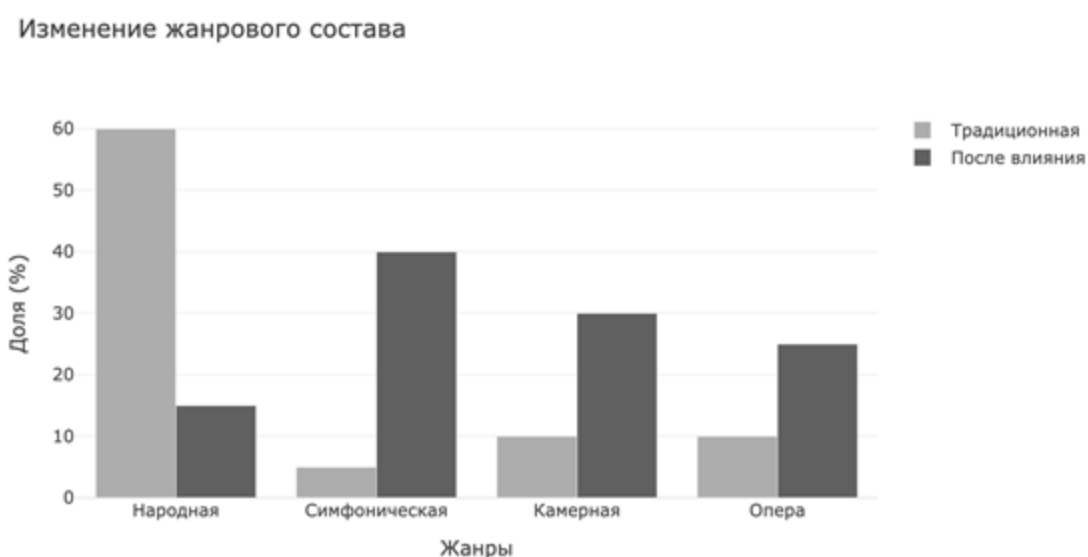


Рисунок 2 - Сравнение музыкальных жанров

При этом нельзя упускать из виду специфический характер восприятия русской музыки в Китае. Она одновременно являлась мостом к освоению мирового западного наследия и в то же время была тесно связана с русской историей, литературой, культурой, которые китайцам тоже казались интересными [Гун, Ван, 2023]. Когда китайские студенты изучали «Евгения Онегина» или «Пиковую даму» Чайковского, то невольно открывали для себя Пушкина, русский язык и всё богатство русской словесной традиции. Часто обучение музыке шло рука об руку с изучением русского языка, поскольку многие педагоги не умели преподавать на китайском или английском, и наоборот, китайские ученики пытались осваивать азы русского языка, чтобы лучше понимать термины, комментарии своих учителей, нюансы партитур, писавшихся русским музыкальным языком. Именно так складывалась своеобразная общность, в которой музыка служила ядром диалога, но за счёт неё происходило и обогащение другими аспектами культурного наследия.

Конечно, различные политические повороты могли осложнять этот диалог. Когда советская власть начала укрепляться и менять культурную политику, некоторые эмигрантские музыканты оказывались невольными противниками новой идеологической линии, другие же, напротив, стремились наладить связь с советским музыкальным миром. В Китае тоже шла борьба между

теми, кто ориентировался на западные демократии, и сторонниками союза с Советским Союзом. Однако на уровне музыки всё это переосмысливалось через призму творчества, личных контактов, интереса к красоте и инновациям. Такая амбивалентность придавала дополнительную энергию процессу сближения, поскольку и консервативная, и советская русская школа находили своих сторонников среди китайских музыкальных кругов. Одним была ближе эмоциональная насыщенность романтизма, другие внимательнее относились к идеям «социальной миссии» музыки. Тем не менее, все они в совокупности способствовали внедрению русского колорита и приёмов композиции в раннемоdernую китайскую музыку.

Необходимо отметить и вклад китайских музыкальных реформаторов, которые получали образование в союзных консерваториях: они помогали сформировать взгляды, что классическая западная (и, следовательно, русская) музыка должна служить народу, способствовать его просветительству и участвовать в важных общественно-политических процессах. Например, такие идеи стали одной из причин развития массового хорового движения в Китае, когда, по советскому образцу, хору придавалось особое место в культурно-просветительской деятельности. Китайские коллективы, под влиянием советских традиций, часто обращались к народным песням, перерабатывали их, придавая им форму многоголосного академического сочинения, или сочиняли музыкальные произведения, призывающие к национальному единению. Более того, именно в первой половине XX века отсчитывается начало традиции масштабных музыкальных фестивалей, конкурсов и смотров, которые могли в той или иной степени базироваться на советской системе.

С точки зрения музыковедения это столкновение и взаимообмен открывали китайцам возможность изучать системную музыкальную теорию европейского типа: гармонию, полифонию, инструментовку, музыкальные формы и т.д. Русские руководства, переведённые на китайский или используемые напрямую на русском, были весомой частью учебного процесса в новых китайских учебных заведениях, особенно в 1930-е и 1940-е годы, когда закладывалась основа профессионального музыкального образования. В результате в Китае сформировалась система музыкального школьного обучения, а затем и вузовского, во многом ориентированная на русские (и затем советские) методические каноны. Одновременно всё больше вузов и консерваторий появлялось в крупных городах, и они приглашали русских (или закончивших в России) специалистов в качестве преподавателей. Профессионализация китайской музыки таким образом невольно шла рука об руку с русским влиянием, дополняя и переосмысляя традиционные китайские музыкально-эстетические принципы.

Также в этот период первые китайские оркестранты начали пробовать себя на сценах Европы и Америки, а некоторые, естественно, путешествовали через Владивосток, Хабаровск, Москву, что позволяло им непосредственно прикоснуться к русской музыкальной атмосфере. Встречи с известными русскими музыкантами, преподавателями даже на короткое время давали важные знания, открывали перспективу совместных проектов, формировали новые навыки и понимание музыки, которое в Китае до этого было в значительной степени недоступно [Гун, Ван, 2023]. В тех городах, где действовали иностранные концессии, русская оперная или балетная труппа могла заехать на гастроли, показывая образцы постановок. Это также стимулировало китайских ценителей к размышлению о способах соединения оперы европейского типа с местной театральной традицией. Точно так же балет на русской основе, попав в Китай, способствовал развёртыванию новой танцевальной культуры, которая вскоре начнёт взаимодействовать с музыкальной сценой, давая рождение национальным балетам уже во второй половине XX века.

Безусловно, русский вклад не был единственным или тотальным, но он занял особую нишу

в восприятии китайских реформаторов, композиторов и исполнителей. В отличие от более сложных в лингвистическом плане немецких или французских традиций, русская музыкальная культура ощущалась китайцами ближе и понятнее, отчасти из-за созвучной идеи «большой страны», имеющей тесную связь с народными корнями, переживающей исторические переломы и ищущей пути модернизации. Особенно ярко это осознавалось в моменты, когда Китай находился в поиске «дорожной карты» развития — и тогда опыт России, которая уже прошла революцию и перестраивала свою музыкальную жизнь, выглядел как пример или по крайней мере поле для экспериментов. Таким образом, сами китайские интеллектуалы создавали своеобразный миф о русской музыке — глубокой, народной, эмоционально насыщенной, жертвуя в этом мифе сколько угодно реальных деталей. Важно, что это переживание оставляло сильный эмоциональный след, питая и расширяя музыкальные горизонты Китая.

Если смотреть на реакцию со стороны русских эмигрантов, попавших в Китай, то можно обратить внимание, что не все из них предполагали задержаться надолго. Некоторые полагали, что они временно оказались в Харбине или Шанхае, а потом уедут дальше — в Америку, Австралию, Западную Европу. Но те, кто оставался, декларировали стремление сохранить русскую культуру в изгнании, обустроивали школы, храмы, концертные залы. Влияние на китайскую музыку они оказывали зачастую косвенно. Тем не менее они восполняли потребность Китая в квалифицированных музыкантах, поскольку западных педагогов было не так много, и преподавание велось преимущественно на миссионерской основе. Русские же давали системное музыкальное образование, сформированное на основе старых консерваторских программ, ещё дореволюционных, поэтому китайские молодые музыканты попадали в сферу серьёзного обучения, где нужно было изучать гармонию, теорию музыки, сольфеджио, практику ансамбля. Некоторые китайцы с восторгом вспоминали своих русских преподавателей, упоминая их строгость и фундаментальность. Заложенные таким образом основы профессионального подхода к музыкальному делу и стали впоследствии стержнем для развития китайских консерваторий.

В первой половине XX века проходил важнейший для Китая период: страна стремилась обновить свою культуру, не потеряв при этом национальную идентичность. В музыке этот процесс выразался в том, что китайские авторы и исполнители искали равновесие между диссонансами современного им Запада и пентатонической основой китайских традиций [Чжао, 2024]. Русская музыка, глубоко пропитанная народной песенностью, но при этом интегрированная в общеевропейский музыкальный канон, могла служить примером, как слить воедино национальные корни и современную профессиональную школу. Подобное вдохновение многое объясняет — почему именно русские композиторы и исполнители стали такими значимыми для китайских реформаторов в музыке, несмотря на большую популярность других западноевропейских школ. Ведь французская или немецкая музыка воспринималась слегка отдалённой, более чуждой по эмоциональному складу. Русская же, наполненная страстью и лиризмом, находила отклик в китайском менталитете, ориентированном на поэтическую образность и выразительность мелодии. В этом смысле сложился своеобразный резонанс, заслуживающий пристального внимания исследователей.

Следует признать, что в общей массе китайского населения знакомство с русской симфонической и камерной музыкой оставалось осколочным, в основном ограничивалось кругами интеллигенции, студентов и горожан, имеющих доступ к концертам и пластинкам. Но даже в таких ограниченных рамках влияние было ощутимым, так как именно в интеллектуально-художественных кругах формировались культурные программы и направления развития. Там, где русская музыка обрела поклонников, они старались отстаивать

её значение, объяснять глубину и делиться записями или нотными материалами с коллегами. Иногда русские сапожники и портные, жившие в китайских городах, совершенно неожиданно делились с заказчиками своими воспоминаниями о русских праздниках, песнях, хорах, включая церковное пение, что тоже влияло на уникальный образ России в сознании китайцев. Этот образ пропитывался нотами таинственности и некой душевной близости, укоренялся в китайском музыкальном пространстве, выстраивая предпосылки для более тесного сотрудничества в последующие десятилетия.

Таким образом, если подвести итог этого непростого процесса, можно сказать, что влияние русской музыки в Китае в первой половине XX века было многогранным и многослойным. Оно складывалось из присутствия русских эмигрантов, создания профессиональных школ, концертной деятельности в городах с большим русским населением и пропаганды советских музыкальных идей через китайских студентов-леваков и их учёбу в московских, ленинградских и иных музыкальных вузах. В совокупности все эти каналы способствовали тому, что Китай быстрее перешёл от традиционных форм пения и инструментальной музыки к освоению западноевропейской классики, обогащённой русским эмоциональным и народным духом, а также получил сильный импульс развития своей композиторской и исполнительской школы. Нельзя назвать этот процесс исключительно благостным и линейным, ему сопутствовали многочисленные социально-политические конфликты, неоднозначные идеологические влияния, однако именно в результате такого сложного взаимодействия в Китае появилась крепко стоящая на ногах система музыкального образования и профессиональной музыкальной жизни, которая, наряду с другими факторами, определила расцвет китайской симфонической культуры уже во второй половине XX века.

Важно, что китайские композиторы, начиная с 1930–1940-х годов, всё более целеустремлённо применяли приобретённые навыки: сочиняли оратории, кантаты, симфонии, симфонические поэмы, балеты, в которых видна попытка соединить китайские фольклорные темы с масштабом западных жанров. Часто это были программные сочинения, воспевающие борьбу народа, реку Янцзы или Жёлтую реку, обычаи родного края. Влияние русской школы ощущалось и в оркестровке, и в формообразовании, и в выборе средств выразительности. С другой стороны, всё более развивалось взаимодействие с советскими музыкантами, ведь после образования КНР в 1949 году Китай стал тесно сотрудничать с СССР. Но корни этого процесса — в первой половине XX века, тогда, когда сформировались персональные и профессиональные связи, когда появились первые выпускники русских (и советских) школ. Их вклад в укрепление музыкальных институтов Китая трудно переоценить. В этом смысле анализ влияния русской музыки на китайскую в означенный период позволяет понять, насколько ранними и глубокими были эти контакты.

Заключение

В итоговом понимании, русская музыка, проникавшая в Китай в первой половине XX века, выступила в качестве связующего элемента, позволявшего познакомиться с европейской классикой, освоить профессиональные методы преподавания, раскрыть богатые ресурсы симфонического оркестра, обогатить китайскую вокальную и композиционную практики, а также сформировать у китайских музыкантов устойчивый интерес к эмоционально насыщенному, патетическому и народному звучанию, характерному для русской музыкальной культуры. И хотя в целом история музыкальных обменов охватывала многие страны и разные стили, русские образы, русская школа оказались в числе наиболее значимых и оставили яркий

отпечаток на судьбах китайской музыки во времена стремительных перемен между падением империи Цин и рождением новой коммунистической республики.

Библиография

1. Ван С. Применение концепций российского музыкального образования в преподавании китайской музыки // Оригинальные исследования. 2024. Том 14. № 1. С. 41–45. 5 с.
2. Ван Х. Происхождение китайской камерной музыки // Музыковедение. 2023. № 8. С. 13–17. 5 с.
3. Гао М. Влияние китайских философских течений на национальную фортепианную музыку Китая 1980-х годов // Манускрипт. 2024. Том 17. № 3. С. 409–412. 4 с.
4. Гун Ли, Ван Хонтао. Из истории музыкального искусства Китая // Вопросы истории. 2023. № 12-3. С. 196–201. 6 с.
5. Линь В., Цзинь И. Влияние музыки Чжэн Люй-чэна на национальную оркестровую музыку: исторический анализ оригинальной песни и танцевальной драмы // Вопросы истории. 2023. № 9-2. С. 204–213. 10 с.
6. Лэн Т. Китайская национальная опера в зеркале музыковедения XXI века // Университетский научный журнал. 2022. № 68. С. 151–158. 8 с.
7. Старостина Н. Б. Музыкальная жизнь Пекина // Научно-образовательный портал "Большая российская энциклопедия". 2023. № 11.
8. Хуан Ф. Некоторые особенности китайской популярной музыки конца XX – начала XXI века // Научный аспект. 2022. Том 1. № 4. С. 6–10. 5 с.
9. Цзо Ч. Китайская культура в музыке России // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 3 (12). С. 14–26. 13 с.
10. Цзян И. Влияние музыки Советской России на китайскую музыкальную культуру // Вопросы истории. 2023. № 9-2. С. 222–231. 10 с.
11. Цзяцзе Ц. Снабжения особенности китайской национальной музыки в 1970–1980 годах // Оригинальные исследования. 2023. Том 13. № 7. С. 42–45. 4 с.
12. Цинь Ю. К истории развития китайской национальной оркестровой музыки // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 2. С. 23–30. 8 с.
13. Чжао Ц. Эволюция музыкальной культуры Китая и России и тенденции её развития // Этносоциум и межнациональная культура. 2024. № 2 (188). С. 118–124. 7 с.
14. Ююань С. Роль традиционной музыки в современном музыкальном образовании Китая // Управление образованием: теория и практика. 2022. № 6 (52). С. 90–94. 5 с.
15. Ян Ч., Климов В. И. Роль русских музыкантов на ранних этапах становления китайского музыкального исполнительства // Наука и школа. 2022. № 4. С. 122–127. 6 с.

The Influence of Russian Music on Chinese Music in the First Half of the 20th Century

Gu Zeming

Postgraduate student,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen,
191186, 48, Moika River Embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: noctisgzm@gmail.com

Abstract

This article is devoted to the study of the influence of Russian music on the development of Chinese musical culture in the first half of the 20th century. The relevance of the work is determined by the need to identify the paths of cultural exchange between Russia and China, as well as to analyze the processes of adaptation and integration of Western musical traditions into Chinese cultural heritage. The study employs a comprehensive approach, including historical-analytical methods,

comparative analysis of musical works, and archival research. The main sources are archival documents, publications, memoirs of participants in cultural exchanges, and critical articles by specialists in musical history. The application of these methods made it possible to establish both quantitative and qualitative aspects of the influence of Russian music on Chinese composers, which became the basis for a deep synthesis of the obtained data. The results obtained indicate a significant contribution of the Russian musical tradition to the formation of Chinese musical aesthetics in the early 20th century. The analysis shows that the participation of Russian masters in Chinese music education and the implementation of joint cultural projects contributed to the emergence of new compositional forms, harmonic solutions, and rhythmic structures previously unfamiliar to Chinese musical tradition. Cases of direct borrowing of elements of Russian compositional technique were identified, leading to a number of innovative directions in domestic music. The discussion of the results focuses on the complex mechanism of transmitting musical ideas between cultures, as well as the specifics of adapting Western models in the context of local musical practice. The identified trends emphasize that the influence of Russian music was not limited to superficial borrowing but led to a deep synthesis of traditions, contributing to the modernization of the Chinese musical scene. The author concludes that intercultural dialogue is significant not only for the development of musical art but also for general cultural interaction between peoples, which is of great importance for further research in the field of world musical culture and art history.

For citation

Gu Zeming (2024) Vliyanie russkoy muzyki na kitayskuyu muzyku v pervoy polovine XX veka [The Influence of Russian Music on Chinese Music in the First Half of the 20th Century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 360-373.

Keywords

Russian music, Chinese music, influence, first half of the 20th century, cultural exchange, compositional forms, intercultural dialogue.

References

1. Van S. Application of the Concepts of Russian Musical Education in Teaching Chinese Music // Original Research. 2024. Volume 14. No. 1. pp. 41–45. 5 pages.
2. Van H. The Origin of Chinese Chamber Music // Musicology. 2023. No. 8. pp. 13–17. 5 pages.
3. Gao M. The Influence of Chinese Philosophical Trends on China's National Piano Music of the 1980s // Manuscript. 2024. Volume 17. No. 3. pp. 409–412. 4 pages.
4. Gong Li, Van Khontao. From the History of Chinese Musical Art // Issues of History. 2023. No. 12-3. pp. 196–201. 6 pages.
5. Lin V., Jin Yi. The Influence of Zheng Luy-cheng's Music on National Orchestral Music: A Historical Analysis of the Original Song and Dance Drama // Issues of History. 2023. No. 9-2. pp. 204–213. 10 pages.
6. Leng T. Chinese National Opera in the Mirror of 21st Century Musicology // University Scientific Journal. 2022. No. 68. pp. 151–158. 8 pages.
7. Starostina N. B. The Musical Life of Beijing // Scientific and Educational Portal "Great Russian Encyclopedia". 2023. No. 11.
8. Huang F. Some Features of Chinese Popular Music from the Late 20th to the Early 21st Century // Scientific Aspect. 2022. Volume 1. No. 4. pp. 6–10. 5 pages.
9. Tso Ch. Chinese Culture in the Music of Russia // Musical Art of Eurasia. Traditions and Modernity. 2023. No. 3 (12). pp. 14–26. 13 pages.
10. Tsjiang I. The Influence of Soviet Russian Music on Chinese Musical Culture // Issues of History. 2023. No. 9-2. pp. 222–231. 10 pages.
11. Tsia-tze Ts. Supply Peculiarities of Chinese National Music in the 1970–1980s // Original Research. 2023. Volume 13. No. 7. pp. 42–45. 4 pages.

-
12. Qin Yu. On the History of the Development of Chinese National Orchestral Music // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2023. No. 2. pp. 23–30. 8 pages.
 13. Zhao Ts. The Evolution of the Musical Culture of China and Russia and Its Development Trends // *Ethnosocium and Interethnic Culture*. 2024. No. 2 (188). pp. 118–124. 7 pages.
 14. Yuyuan S. The Role of Traditional Music in Contemporary Musical Education in China // *Management of Education: Theory and Practice*. 2022. No. 6 (52). pp. 90–94. 5 pages.
 15. Yang Ch., Klimov V. I. The Role of Russian Musicians in the Early Stages of the Formation of Chinese Musical Performance // *Science and School*. 2022. No. 4. pp. 122–127. 6 pages.

УДК 008

Феномен русских опер на китайской сцене: историко-культурный анализ

Лу Цзячан

Аспирант,
Российский педагогический государственный университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48;
e-mail: 943999858@qq.com

Аннотация

Данная статья посвящена исследованию феномена русских опер на китайской сцене, выполненного через призму историко-культурного анализа. Актуальность работы связана с возрастающим культурным и творческим взаимодействием между Россией и Китаем, а также популяризацией русской музыкальной классики за пределами ее исторической родины. Цель исследования заключается в выявлении факторов, способствовавших интеграции русских опер в театральную традицию Китая, а также в анализе их восприятия китайской аудиторией. Рассмотрены исторические предпосылки появления русских опер на китайской сцене, включая роль культурной дипломатии, обмена художественными традициями в XX–XXI веках и влияние русской оперной школы на развитие музыкального театра в Китае. Особое внимание уделено историческим этапам формирования интереса к русским операм со стороны китайских зрителей. Методами исследования послужили исторический и сравнительный анализ, изучение архивных данных, а также интервью с театральными режиссерами и исполнителями. Также использованы методы контент-анализа театральных постановок и их рецензии в средствах массовой информации. Проанализированы наиболее популярные русские оперы, поставленные на китайской сцене, такие как «Евгений Онегин» Петра Чайковского, «Борис Годунов» Модеста Мусоргского и «Князь Игорь» Александра Бородина. Рассмотрены особенности их интерпретации и адаптации к китайской культурной среде. Выявлено, что китайская аудитория высоко оценивает эмоциональную глубину и драматизм русской оперы, а также богатство музыкального и литературного содержания. Обсуждаются проблемы и вызовы восприятия русских опер в Китае, включая языковой барьер, культурную специфику и необходимость адаптации постановок. В заключение подчеркивается значимость более глубокого культурного диалога между Россией и Китаем через искусство, предлагаются перспективы дальнейшего изучения феномена.

Для цитирования в научных исследованиях

Лу Цзячан. Феномен русских опер на китайской сцене: историко-культурный анализ // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 374–386.

Ключевые слова

Феномен, русские оперы, китайская сцена, историко-культурный анализ.

Введение

Русская опера занимает особое место в мировом культурном пространстве, являясь неотъемлемой частью общей музыкальной сокровищницы человечества. Ее значение выходит далеко за рамки национальной идентичности, поскольку русская музыка – это уникальный феномен, оказавший огромное влияние на развитие мировой оперы и музыкальной театральной сцены. Она находит отклик у зрителей всех поколений, независимо от их культуры и географического положения. Этот жанр обладает неподдельным художественным богатством, соединяющим народные традиции с глубокой философской мыслью и универсальностью художественного языка.

Русские оперы формировались, впитывая в себя лучшие черты национальной музыкальной традиции, но вместе с тем активно взаимодействовали с мировыми школами. Важным было время становления русской оперы: это XIX век, период, когда многие европейские нации переживали эпоху романтического обращения к национальным корням. В России эта тенденция проявилась особенно ярко. Композиторы вдохновлялись фольклором, эпической литературой, историческими сюжетами, национальным героизмом. Особенно важной вехой стало творчество Михаила Глинки, который по праву считается основателем русского национального оперного искусства. Его произведения, такие как «Жизнь за царя» (также известная как «Иван Сусанин») и «Руслан и Людмила», задали направление для всех последующих поколений русских композиторов.

Русские оперы – это часто не просто развлекательные представления, а произведения, наполненные философией, символизмом, глубоким драматизмом и поиском ответов на вечные вопросы бытия [Мэн, 2022]. Уникальность их заключается в том, что они органично соединяют музыкальную первооснову с яркими литературными и театральными элементами. Чрезвычайно важным аспектом является тесная связь с русской литературой: многие либретто создавались по мотивам произведений Пушкина, Толстого, Гоголя, Достоевского. Это тесное взаимодействие музыки и литературы выводит русскую оперу на новый художественный уровень.

Основное содержание

Признание русских опер на мировой сцене началось с конца XIX века. Одними из первых оказывали влияние на международную аудиторию произведения Мусоргского, Римского-Корсакова и Чайковского. Так, опера Модеста Мусоргского «Борис Годунов» стала настоящим феноменом. Она глубоко прочувствовала процессы национального исторического самоопределения, в том числе через призму судьбы центрального персонажа, власти и народа. Столь же значимы «Князь Игорь» Бородина, посвящённая героическому прошлому Древней Руси, и «Снегурочка» Римского-Корсакова, обогащённая русским языческим символизмом. Эти произведения с их богатой драматургией, музыкальной мощью, красотой и глубиной вызвали волну восхищения далеко за пределами России.

Не менее важна роль в мировой операционной традиции творчества Петра Ильича Чайковского. Его гениальный лиризм, эмоциональная интенциональность и способность воплощать истинно человеческие переживания сделали такие оперы, как «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», бессмертными. Эти произведения особенно ценны тем, что раскрывают глубину человеческих чувств через тонкую музыкальную драматургию. Не случайно «Онегин»

стал одним из самых исполняемых произведений русского репертуара на мировой сцене (табл. 1).

Таблица 1 - Этапы распространения русских опер в Китае

Период	Характеристика распространения	Основные произведения	Особенности восприятия
Начало XX века	Первая волна через русскую эмиграцию	«Евгений Онегин», «Борис Годунов»	Восприятие через призму экзотики, ограничена аудитория русской диаспорой
Советский период (1950-1970)	Культурный обмен СССР и КНР	«Иван Сусанин», «Князь Игорь»	Массовые гастроли советских театров, обучение китайских студентов в СССР
Постсоветский период	Уменьшение контактов, локальная адаптация	«Пиковая дама», «Снегурочка»	Русские оперы воспринимались как «классика», сохранялся интерес в крупных городах
Современность	Цифровизация и мировая доступность	Все основные произведения	Упрощение доступа через онлайн-платформы, интерес со стороны молодежи

Лирическая опера «Иоланта» и трагическое «Орлеанская дева» Чайковского также привлекают внимание уникальностью музыкально-психологической организации. Эти произведения успешно исполнялись на сценах крупнейших оперных домов Европы и Америки, что свидетельствует о высокой признательности к русскому музыкальному наследию [Цзун, 2023]. Основная ценность всех этих опер в том, что они звучат как в камерных, так и в больших театральных пространствах, всегда находя отклик у публики.

Кроме того, нельзя обойти внимание имена более поздних русских композиторов, таких как Сергей Прокофьев и Дмитрий Шостакович, которые внесли важный вклад в развитие оперы в XX веке. Например, «Война и мир» Прокофьева, основанная на романе Толстого, является настоящим эпосом, не только передающим дух литературного первоисточника, но и раскрывающим философскую борьбу человека с историческими обстоятельствами. Шостакович, в свою очередь, активно экспериментировал с музыкальным языком, например в своей культовой опере «Нос», основанной на гротескной повести Гоголя. Эти работы представляют собой синтез сложности музыкального языка и театральной выразительности, что сделало русскую оперу одной из ведущих инновационных школ XX века.

Трудно недооценивать вклад русских певцов и исполнителей, которые своими выдающимися голосами и мастерством помогли сделать национальные русские оперы любимыми и востребованными во всем мире. Многие великие имена, такие как Фёдор Шаляпин, Елена Образцова, Анна Нетребко, внесли значительный вклад в популяризацию отечественного музыкального наследия, возвращая любовь к русской опере среде глобальной публики [Цуй, 2024]. Выступления русских оперных певцов всегда отличались своей эмоциональной выразительностью и драматизмом, что высоко ценится на лучших мировых сценах.

Благодаря уникальной атмосфере, русские оперы становятся живым мостом между культурами. Они не только знакомят иностранную аудиторию с русскими традициями, но и способствуют взаимопониманию между народами. В этом смысле русская опера служит универсальным языком, который строит культурные и духовные связи между странами. Теория Бенедикта Андерсона об "воображаемых сообществах" применима и здесь: русская опера формирует уникальное пространство, где национальная идентичность перерастает в мировую сопричастность.

Важно также отметить, что современные русские композиторы продолжили традицию привнесения национальных тем в современные музыкально-драматические формы. Несмотря на сложность и специфичность современной музыкальной драматургии, русские мастера продолжают занимать достойное место в мире, подчеркивая универсальность культурного наследия страны (табл. 2).

Таблица 2 - Темы русских опер, близкие китайской аудитории

Тема	Уровень восприятия китайской аудиторией	Примеры русских опер	Аналогии в китайской культуре
Любовь и личные переживания	Высокий	«Евгений Онегин», «Пиковая дама»	Китайская романтическая литература и театр
Патриотизм и жертва	Очень высокий	«Иван Сусанин», «Борис Годунов»	Культивация героического образа в истории Китая
Мистика и фольклор	Средний	«Снегурочка», «Руслан и Людмила»	Китайские мифы и легенды (например, про богов и духов)
Социальные конфликты	Высокий	«Борис Годунов», «Князь Игорь»	Борьба за справедливость в китайской истории

В заключение можно сказать, что русская опера — это подлинное сокровище мировой культуры. Она сочетает национальный дух с универсальным художественным языком, передающим глубокие чувства, мысли и философские идеи. Это не только великие музыкальные произведения, но и культурное наследие, имеющее неисчерпаемую ценность для человечества. Будучи творческой симфонией, русская опера остается востребованной на всех континентах, служа символом единства различных культур и эпох [Беляев, Беляева, 2023]. Невозможно представить мировой музыкальный олимп без тех изысканных звуков, которые десятилетиями рождаются из глубины русского оперного искусства.

Исторический путь популяризации русских опер в Китае представляет собой сложное, увлекательное и уникальное явление, отражающее как культурные пересечения двух великих цивилизаций, так и особенности исторических, политических и социальных взаимодействий между Россией и Китаем. Русская опера с её глубиной эмоциональной выразительности, сложной драматургией и мощной музыкальной основой оказалась близка многим представителям китайского народа, глубоко уважающим искусство в его различных формах. Путь популяризации русского оперного искусства в Китае развивался волнообразно, в зависимости от исторических обстоятельств, дипломатических отношений и культурных обменов. Однако к середине XX века русская опера уже прочно заняла своё место в китайском культурном пространстве, выдержав множество испытаний и осталась актуальной вплоть до настоящего времени.

Становление интереса китайской публики к русской музыкальной культуре началось ещё в период Российской империи, когда географическая и политическая близость двух стран способствовали контактам в различных сферах. В конце XIX века в Северо-Восточном Китае, на территориях, прилегающих к российской границе, начали появляться русские сообщества, связанные с Россией через торговлю, железные дороги или военные интересы. Именно в этих местах русская музыка впервые начинает проникать в Китай [Ци, Ли, 2023]. И хотя тогда это были лишь первые попытки ознакомления китайского населения с русским музыкальным искусством, здесь уже закладывались основания для будущего знакомства с более сложными жанрами, такими как опера.

Ситуация существенно изменилась в начале XX века, когда Российская империя активно поддерживала культурное и экономическое проникновение в Маньчжурию. Одним из результатов этого процесса стало появление в Хабаровске, Благовещенске и Владивостоке культурных центров, куда приезжали с гастролями российские театры. Приморские регионы начали играть роль своеобразного моста между двумя странами. Впоследствии, начиная с 1917 года, в Китай эмигрировали белоэмигранты, которые принесли с собой русскую культуру, включая музыку и театральное искусство. В эмигрантских общинах основывались кружки, ансамбли, а иногда даже полноценные оркестры. Представления русской музыки, включая арии из известных опер, находили своего зрителя среди как русскоязычной аудитории, так и китайской интеллигенции, интересовавшейся западной культурой.

Одной из первых русских опер, которые стали известны в Китае, была «Евгений Онегин» Петра Ильича Чайковского. Глубокая лиричность произведения, изысканность музыкального языка и драматическая сила сюжета оказались близки китайской публике, особенно в среде интеллигенции, питавшей интерес к русской литературе и искусству [Цуй, 2024]. Однако в те времена оперные произведения в большинстве случаев исполнялись фрагментарно, из-за отсутствия полноценной материально-технической базы для постановок. Переводы либретто ещё только появлялись, и понимание глубокого смысла произведений во многом зависело от интерпретаций русских эмигрантов, передававших свои знания о культурных особенностях русской литературы и музыки.

Период 1940-1950-х годов стал важным этапом в процессе популяризации русских опер в Китае. Это время характеризуется установленными дружественными отношениями между Советским Союзом и Китайской Народной Республикой после победы Культурной Революции. В рамках культурного обмена между двумя союзными государствами начались активные гастроли советских коллективов в Китае. Оперные театры Ленинграда, Москвы и других городов СССР начали выступать с классическим репертуаром на территориях Пекина, Шанхая и других крупных городов. Китайская публика впервые смогла увидеть полные постановки таких шедевров, как «Иван Сусанин» Михаила Ивановича Глинки, «Борис Годунов» Модеста Мусоргского, «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» Чайковского. Эти постановки оставляли неизгладимое впечатление на зрителей, которым была близка эмоциональная насыщенность и глубокий смысл произведений (табл. 3).

Таблица 3 - Основные произведения русских опер, поставленные в Китае

Название оперы	Композитор	Первые постановки в Китае	Восприятие зрителей
«Евгений Онегин»	П.И. Чайковский	1950-е	Восторг от чувственных арий и романтики
«Иван Сусанин»	М.И. Глинка	1960-е	Позитивное восприятие темы патриотизма
«Князь Игорь»	А.П. Бородин	1970-е	Восхищение хоровыми сценами и музыкой
«Борис Годунов»	М.П. Мусоргский	1980-е	Интерес к историко-драматической основе
«Снегурочка»	Н.А. Римский-Корсаков	2000-е	Любозыательство к сказочной, мифологической тематике

Кроме того, значительное влияние на популяризацию русских опер оказала система музыкального образования, которая начала развиваться в Китае по советскому образцу.

Китайские консерватории стали структурироваться по аналогии с консерваториями СССР, а преподавание велось с опорой на русскую школу. Многие китайские учащиеся получили стипендии и отправились на обучение в Москву и Ленинград, где они погружались в мир русской музыкальной культуры. Возвращаясь обратно, эти музыканты способствовали популяризации оперных традиций. Многие из них становились профессорами, педагогами, обучая новое поколение китайских вокалистов и инструкторов.

Одним из знаковых моментов в популяризации русских опер в Китае стала работа китайских театральных деятелей над адаптацией русских опер к китайской сценической традиции. Это касалось не только музыкальной части, но и перевода либретто на китайский язык. Некоторые постановки были настолько успешны, что русская опера органично вписалась в систему китайской музыкальной драмы, традиционно концентрирующейся на сочетании музыки, театра и пластической выразительности.

Отдельный интерес представляет реакция на русские оперы во время Культурной революции (1966–1976 гг.). Этот период стал сложным для мировой классической музыки в Китае, так как главным направлением считались революционные произведения китайских авторов. Однако несмотря на такое положение дел, оперы Чайковского, Римского-Корсакова и Мусоргского продолжали оставаться в репертуаре некоторых музыкальных коллективов в крупнейших китайских городах [Шерemet, 2023]. Хотя такие произведения могли исполняться неофициально, они всё же оставались в памяти любителей классической музыки и специально подготовленных музыкальных профессоров, которые, преодолевая сложности, сохраняли русскую музыкальную традицию для будущих поколений.

После окончания Культурной революции и проведения экономических реформ под руководством Дэн Сяопина, мир художественного искусства в Китае начал переживать новое возрождение. В этот период русская опера вновь заняла важное место в музыкальной жизни страны. Некоторые китайские театры начали включать в свои репертуары адаптированные версии великих произведений русских композиторов. В 1980-х годах количество гастролей русских артистов достигло нового уровня. Великие певцы из России, такие как Елена Образцова, Фёдор Шаляпин (архивные записи его выступлений) и другие, стали известны китайской публике. В изложении китайской прессы русская музыка характеризовалась как «яркий пример дыхания глубокой народной души».

В XXI веке популяризация русских опер в Китае продолжается с ещё большей активностью. Международные культурные обмены, фестивали и конкурсы стали платформой для усиления взаимодействия между китайскими и российскими музыкантами. В крупных китайских городах периодически проходят постановки русских опер на оригинальном языке, что подчёркивает интерес китайской аудитории к сохранению аутентичности музыкального наследия. Кроме того, большое количество материалов об интерпретации русских опер можно найти на стриминговых платформах, что существенно упрощает распространение этого жанра среди молодых зрителей.

Русско-китайские культурные связи играют исключительную роль в развитии оперного искусства, формируя многогранное пространство, в котором переплетаются традиции двух древних культур. Эти связи, имеющие давнюю историю и охватывающие широкий спектр взаимодействий, позволили создать благоприятную почву для взаимного обогащения в музыкальной и театральной сферах. Оперное искусство, как одна из самых сложных и ярких форм сценического искусства, выступает здесь инструментом культурного диалога, где русская глубина и китайская утонченность находят точки соприкосновения.

Первое знакомство китайской публики с русской музыкой, включая оперу, состоялось ещё в конце XIX века, когда на территорию Китая начали проникать элементы русской культуры через русскоязычные общины, торговцев и переселенцев. Однако тогда это были лишь отдельные эпизоды, которые мало влияли на культурную сцену Китая в целом. Всё изменилось в XX веке, с момента налаживания более тесных контактов между двумя странами. После Октябрьской революции 1917 года в Китай прибыла волна русской эмиграции, которая принесла с собой не только язык и литературу, но и музыкальное наследие. Среди русских эмигрантов были оперные певцы, композиторы и музыкальные педагоги, которые начали активно внедрять русскую музыкальную традицию в культурную жизнь китайских городов, таких как Шанхай и Харбин. Именно русские эмигранты стали первыми культурными послами, которые познакомили китайскую публику с яркими образцами русского оперного искусства.

Одним из главных факторов, способствовавших утверждению русской оперы на китайской сцене, стал рост интереса среди интеллигенции к русской культуре в целом. В первой половине XX века русская литература уже была довольно хорошо известна в Китае, и многие произведения Толстого, Достоевского, Чехова и других классиков пользовались популярностью. Этот интерес естественным образом распространился и на музыку. В контексте оперы значительное внимание уделялось таким ключевым фигурам, как Пётр Ильич Чайковский, Модест Мусоргский, Михаил Глинка и Николай Римский-Корсаков, чьи произведения стали символами русского музыкального искусства. Влияние этих авторов было столь велико, что их творчество не только вдохновляло китайских слушателей, но и побуждало местных композиторов экспериментировать с новыми формами музыкального выражения.

Отдельного упоминания заслуживает роль советско-китайского культурного обмена после 1949 года, когда была образована Китайская Народная Республика. В рамках этого обмена началась активная пропаганда русской музыки, включая оперное искусство. Советские коллективы гастролировали по всему Китаю, представляя китайской публике шедевры русской оперы [У Байжань, Майковская, 2023]. Такие произведения, как «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Борис Годунов» Мусоргского и «Снегурочка» Римского-Корсакова, стали яркими событиями культурной жизни страны. Нередко исполнение этих опер сопровождалось рассказами о русской истории и культуре, что способствовало лучшему пониманию произведений и их глубинного содержания. Особая атмосфера гражданской солидарности и взаимной симпатии между двумя народами только усиливала влияние этих гастролей.

Советская система музыкального образования также оказала огромное влияние на развитие оперного искусства в Китае. Многие китайские студенты получали возможность обучаться в московских и ленинградских консерваториях, перенимая традиции исполнения и изучая тонкости постановки оперных спектаклей. По возвращении в Китай они становились носителями этих знаний, передавая их следующим поколениям. Это способствовало созданию собственной школы оперных исполнителей в Китае, которая в значительной мере впитала элементы русской вокальной традиции. Некоторые китайские певцы добились мирового признания именно благодаря своему мастерству, сформированному под воздействием русской школы.

Особое значение русско-китайские культурные связи приобрели в 1960-х годах, когда, несмотря на сложные политические отношения, сотрудничество в области искусства продолжало развиваться. Тогда на первый план вышли уже не столько гастролы, сколько совместные постановки и эксперименты с адаптацией оперных произведений. Это касалось, в частности, содержания либретто, которые переводились на китайский язык. Перевод либретто позволял сделать русскую оперу доступной более широкой аудитории, не владеющей русским

языком, что в свою очередь способствовало популяризации жанра. Кроме того, именно в этот период начались серьёзные исследования на тему схожести русской и китайской музыкальных традиций, что положило начало новой волне интереса к симбиозу двух культур (табл. 4).

Таблица 4 - Факторы успеха русских опер на китайской сцене

Фактор	Подробности	Пример
Эмоциональная музыкальная выразительность	Русские оперы передают глубокие человеческие чувства	Ария Татьяны из «Евгения Онегина»
Культурные параллели	Общие темы (патриотизм, социальная справедливость)	«Иван Сусанин»
Исторический интерес	Познание китайской аудиторией русской истории и культуры	«Борис Годунов»
Визуальная составляющая	Богатство декораций, костюмов и сценографии	Постановки в Пекине и Шанхае
Локализация и перевод	Перевод либретто на китайский язык	Китайский дубляж либретто

С началом экономических реформ в Китае в конце 1970-х годов русская опера вновь стала предметом широкого интереса. В этот период начались масштабные просветительские проекты, направленные на популяризацию мировой классической музыки, в том числе русской традиции. Китайские оперные театры и музыкальные академии стали включать в свои репертуары произведения Чайковского, Глинки и Римского-Корсакова, а концерты с исполнением арий из русских опер стали частью культурной жизни крупных городов. Значительный вклад в это внесли китайские музыканты и режиссёры, прошедшие обучение в СССР в предыдущие десятилетия. Они не только стимулировали постановку русских опер, но и способствовали внедрению русского подхода к интерпретации музыкального материала, что придавало этим постановкам особую глубину и выразительность.

Кроме того, важным аспектом стала работа над китайско-русскими совместными проектами в области современных оперных постановок. Эти проекты базировались не только на русской классической традиции, но также включали элементы современной китайской драмы и музыкального искусства. Такая интеграция двух культур позволила создать новый жанр, в котором русская эмоциональность и китайская поэтичность сочетались в едином художественном пространстве. Зрители активно выражали интерес к подобным экспериментам, что свидетельствовало о высокой степени их вовлечённости в процесс культурного обмена.

Не стоит забывать и о так называемой цифровой революции, которая произошла в XXI веке и открыла новые горизонты для популяризации русской оперы в Китае. Современные технологии позволили сделать музыку доступной более широкой аудитории через интернет [Цинь, 2023]. Платформы для стриминга и социальные сети значительно упростили процесс распространения записи русских оперных постановок, превратив их в часть глобального культурного наследия. Благодаря этому молодое поколение китайцев, нередко незнакомое с традиционной культурой, получило возможность открывать для себя русскую оперу в удобном и доступном формате.

Русско-китайские культурные связи оказались мощным катализатором для развития оперного искусства в обеих странах. Они способствовали не только популяризации русского музыкального наследия в Китае, но и расширению возможностей международного культурного сотрудничества. Этот процесс продолжается и сегодня, символизируя силу искусства в преодолении любых границ и различных культурных барьеров.

Заключение

Восприятие русских опер китайской аудиторией – явление многогранное и динамичное, отражающее богатую культурную палитру двух народов, взаимодействие которых имеет глубокие исторические корни. Русская опера с её уникальной эмоциональной глубиной и драматургической мощью занимает особое место на сцене культурного диалога между Россией и Китаем. Для китайской аудитории это не просто знакомство с чуждой культурой, но и возможность постичь универсальные темы, которые русская опера способна передать посредством музыки, вокала и театрального искусства.

История знакомства Китая с русской оперой начинается с начала XX века, когда русская эмиграция, особенно в крупных культурных центрах, таких как Харбин и Шанхай, начала активно представлять элементы русской музыкальной культуры среди местного населения. Первоначально аудитория, воспринимающая русскую оперу в Китае, была достаточно узкой, состоящей в основном из представителей русских эмигрантов и небольшой элиты китайского общества. Однако русская оперная традиция постепенно начала выходить за пределы этих кругов, находя отклик у китайской публики благодаря своим эмоциональным качествам.

Основной чертой, которая оказалась близка китайской аудитории в русских операх, стала интенсивность выражения эмоций. Китайская традиционная музыка, а также театр, особенно пекинская опера, всегда придавали огромное значение психологической выразительности. Русская опера, в свою очередь, предлагает драматическое погружение в сложные человеческие чувства, что китайская публика могла быстро впитать и оценить. Вместе с тем процесс восприятия был не таким простым из-за различий в культурных кодах, сюжетах и способах их выражения. Поэтому в первые десятилетия знакомства с русскими операми китайская аудитория зачастую воспринимала их через призму экзотики. Это происходило, например, в случае «Бориса Годунова» Мусоргского, где исторический контекст русского царства оставался недостаточно понятным для массового китайского зрителя.

С другой стороны, китайская аудитория положительно отнеслась к эмоциональной силе русской музыки. Такие постановки, как «Евгений Онегин» Чайковского, с чувственной арией Татьяны, тронули многие сердца. Для китайского менталитета, где важны тонкость эмоций и уважение к культурной традиции, такие произведения стали близки. Интенсивность чувств, которыми наполнены русские оперы, нашла прямой отклик в восприятии китайской аудитории, особенно молодёжи, которая через театр стремится постичь более сложные аспекты своего собственного внутреннего мира.

Переводы либретто на китайский язык сыграли важную роль в процессе восприятия русских опер. Первоначально русские произведения представлялись в оригинальном формате, однако языковой барьер становился серьёзным препятствием для полного понимания содержания. Проблема заключается в том, что даже для русскоязычной аудитории лексическое богатство и красота поэтического языка либретто требует внимательного анализа. Для китайской публики, не владеющей русским языком, это становилось ещё большим вызовом. Однако успешные переводы позволили снять этот барьер. Либретто, переведённое на китайский и озвученное в высококачественном исполнении, позволило зрителям погружаться в суть произведений.

Например, китайские адаптации оперы «Иван Сусанин» Глинки были особо востребованы благодаря своей исторической тематике, перекликающейся с китайской традицией почитания героев, которые жертвовали собой ради Родины. Китайская аудитория всегда оказывалась восприимчива к темам патриотизма, самопожертвования и духовной силы, которые содержатся

в русских операх [У Тяньтянь, Шулин, 2024]. В этом контексте такие произведения помогали проводить параллели между двумя культурами, создавая точки соприкосновения, даже если историческое облачение опер выглядело для китайских зрителей незнакомым.

С другой стороны, одной из черт русских опер, которые вызывали особое восхищение китайской публики, была музыка. Китайская культура традиционно придаёт большое значение звуковым эффектам и мелодии, причём музыка всегда воспринималась как наиболее универсальный язык общения. Мелодичность Чайковского и выразительность Римского-Корсакова позволяли слушателям даже без понимания текста почувствовать красоту и драматизм, заложенные в произведении. Это особенно заметно в моменты кульминаций, когда оркестровые партии становятся максимально насыщенными, а вокальная линия передаёт весь накал. Именно через музыку русские оперы получили возможность прямого взаимодействия с китайскими зрителями.

К тому же значительное влияние на восприятие русских опер оказал советский период культурного обмена. Китайская Народная Республика и Советский Союз установили тесные отношения сразу после образования КНР в 1949 году, что привело к массовому культурному обмену. Это было время, когда русские и советские оперы стали рассматриваться китайскими театрами в качестве образцов для подражания. Огромное количество китайских музыкантов в 1950–1960-х годах учились в Советском Союзе, проникая в основы постановки оперных спектаклей, вокальной техники и оркестрового мастерства. Это создало новую волну интереса к русской музыке, включая оперу. Возвращаясь в Китай, студенты становились прямыми проводниками русской музыкальной традиции.

Совместные театральные постановки, многочисленные гастроли российских и советских оперных коллективов оставили заметный след в китайской культуре. Эти проекты не только усиливали интерес к русской опере, но и помогали её восприятию среди широкой китайской аудитории. Особенно значимыми были постановки в таких крупных городах, как Пекин, Шанхай, Гуанчжоу, где русская опера стала одной из центральных частей культурной программы.

Важным компонентом восприятия стало внимание к визуальной стороне оперы. Русская опера всегда отличалась широтой театральных решений, что также привлекало внимание китайской публики. Элементы декораций, костюмы и сценография вызывали искренний восторг. Китайская традиция визуального искусства, ставящая акцент на деталях и символике, находила точки схождения с эстетическими приёмами русской оперы. В процессе постановок русских опер на китайской сцене художники-постановщики нередко предлагали творческие эксперименты, добавляя локальный культурный контекст.

Особое место занимает популярность русских опер среди китайской студенческой аудитории. Русская зыбкая романтика, присущая Чайковскому, способность создавать героев, чьи внутренние конфликты находят отражение в музыке и текстах, была особенно близка молодежи. Студенты, как наиболее активная часть культурной жизни Китая, стали одним из главных факторов популяризации русской оперы. Любовь, предательство, борьба за личные идеалы, которые философски представлены в произведениях, трогали души молодых зрителей.

Современный Китай, где западная культура широко представлена через различные платформы, открыл для себя русский культурный пласт через Интернет и цифровые медиа. Стриминговые платформы, такие как Youku и Tencent Video, а также международные ресурсы помогают китайским зрителям познакомиться с записями лучших постановок русских опер. Такие оперы, как «Князь Игорь» Бородина или «Снегурочка» Римского-Корсакова, стали доступными для широкой публикации.

И все же важнейшим аспектом восприятия остается его локальная адаптация. Китайские композиторы, вдохновлённые русскими операми, начали творить в аналогичной стилистике, например, создавая народные сюжеты, переработанные с учётом русских музыкальных форм. Национальные музыкальные традиции Китая интегрировались с российскими, обогащая процесс взаимной культурной адаптации.

Таким образом, русские оперы продолжают находить благосклонный отклик среди китайских зрителей, становясь не только мостом между двумя культурами, но и средством анализа универсальных ценностей, близких как русским, так и китайцам.

Библиография

1. Беляев С.А., Беляева И.Н. Крупное событие в российско-китайских культурных отношениях: о выставке "Китай в творчестве художников русского зарубежья. Первая половина XX века" в музее русского зарубежья (22 декабря 2022 – 13 марта 2023 г.) // Российское китаеведение. 2023. № 2 (3). С. 113-132.
2. Мэн Я. Развитие оперного искусства в Китае: к вопросу о влиянии региональных традиционных форм // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 2 (85). С. 128-134.
3. У Байжань, Майковская Л.С. Генезис современной китайской оперы // Искусство и образование. 2023. № 6 (146). С. 62-67.
4. У Тяньтянь, Шулин В.В. Стилиевые тенденции в китайской опере XX–XXI столетий в контексте интеграции европейской и китайской музыкальных культур // Университетский научный журнал. 2024. № 80. С. 143-151.
5. Цзун Ч. Современная китайская опера в контексте развития жанра // Человек. Социум. Общество. 2023. № 2. С. 43-49.
6. Ци Ц., Ли Ш. Уникальность женского вокала в китайской национальной опере: анализ стилей и техник исполнения на пересечении культур (XIX–XX вв.) // Вопросы истории. 2023. № 7-2. С. 132-139.
7. Цинь Ю. К истории развития китайской национальной оркестровой музыки // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 2. С. 23-30.
8. Цуй Ян. Неверное понимание китайской культуры в западной опере – на примере оперы Дж. Пуччини «Турандот» // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2024. № 3. С. 100-104.
9. Цуй Ян. Ранний перевод и популяризация опер Пуччини в китайской литературе и искусстве // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14. № 2-1. С. 126-131.
10. Шеремет С.В. Китайская опера как культурный феномен // Ученый совет. 2023. № 6. С. 361-366.

The phenomenon of Russian operas on the Chinese stage: historical and cultural analysis

Lu Jiachang

Postgraduate Student,
Herzen Russian State Pedagogical University,
191186, 48, Reki Moiki emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 943999858@qq.com

Abstract

This article is devoted to the study of the phenomenon of Russian operas on the Chinese stage, performed through the prism of historical and cultural analysis. The relevance of the work is connected with the growing cultural and creative interaction between Russia and China, as well as the popularization of Russian musical classics outside its historical family. The purpose of the study is to identify the factors that contributed to the integration of Russian operas into the theatrical tradition of China, as well as to analyze their perception by the Chinese audience. The historical

prerequisites for the appearance of Russian operas on the Chinese stage are considered, including the role of cultural diplomacy, the exchange of artistic traditions in the 20th and 21st centuries, and the influence of the Russian opera school on the development of musical theater in China. Special attention is paid to the historical stages of the formation of interest in Russian operas on the part of Chinese viewers. Historical and comparative analysis, study of archival data, as well as interviews with theater directors and performers served as research methods. Methods of content analysis of theatrical productions and their reception in mass media are also used. The most popular Russian operas performed on the Chinese stage, such as "Eugene Onegin" by Pyotr Tchaikovsky, "Boris Godunov" by Modest Mussorgsky and "Prince Igor" by Alexander Borodin, are analyzed. The peculiarities of their interpretation and adaptation to the Chinese cultural environment are considered. It was revealed that the Chinese audience highly appreciates the emotional depth and drama of Russian opera, as well as the richness of the musical and literary content. The problems and challenges of the reception of Russian operas in China are discussed, including the language barrier, cultural specificity and the need to adapt productions. In conclusion, the importance of a deeper cultural dialogue between Russia and China through art is emphasized, prospects for further study of the phenomenon are offered.

For citation

Lu Jiachang (2024) Fenomen russkikh oper na kitaiskoi stsene: istoriko-kul'turnyi analiz [The phenomenon of Russian operas on the Chinese stage: a historical and cultural analysis]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 374-386.

Keywords

Phenomenon, Russian operas, Chinese stage, historical-cultural, analysis.

References

1. Belyaev S.A., Belyaeva I.N. (2023) Krupnoe sobytie v rossiisko-kitaiskikh kul'turnykh otnosheniyakh: o vystavke "Kitai v tvorchestve khudozhnikov russkogo zarubezh'ya. Pervaya polovina XX veka" v muzee russkogo zarubezh'ya (22 dekabrya 2022 – 13 marta 2023 g.) [A major event in Russian-Chinese cultural relations: about the exhibition "China in the work of artists of Russian foreign countries. The first half of the XX century" at the museum of Russian foreign countries (December 22, 2022 – March 13, 2023)]. *Rossiiskoe kitaevvedenie* [Russian Chinese Studies], 2 (3), pp. 113-132.
2. Cui Yang (2024) Nevernoe ponimanie kitaiskoi kul'tury v zapadnoi opere – na primere opery Dzh. Puchchini «Turandot» [Misunderstanding of Chinese culture in Western opera - for example, the opera by J. Puccini's "Turandot"]. *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, 3, pp. 100-104.
3. Cui Yang (2024) Rannii perevod i populyarizatsiya oper Puchchini v kitaiskoi literature i iskusstve [Early translation and popularization of Puccini's operas in Chinese literature and art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and civilization], 14 (2-1), pp. 126-131.
4. Meng Ya. (2022) Razvitie opernogo iskusstva v Kitae: k voprosu o vliyani regional'nykh traditsionnykh form [The development of opera art in China: to the question of the influence of regional traditional forms]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], 2 (85), pp. 128-134.
5. Qi Ts., Li Sh. (2023) Unikal'nost' zhenskogo vokala v kitaiskoi natsional'noi opere: analiz stilei i tekhnik ispolneniya na peresechenii kultur (XIX–XX vv.) [The uniqueness of female vocals in Chinese national opera: an analysis of styles and performance techniques at the intersection of cultures (XIX–XX centuries)]. *Voprosy istorii* [Questions of history], 7-2, pp. 132-139.
6. Qin Yu. (2023) K istorii razvitiya kitaiskoi natsional'noi orkestrovoi muzyki [To the history of the development of Chinese national orchestral music]. *Bulletin of the International Centre of Art and Education*, 2, pp. 23-30.
7. Sheremet S.V. (2023) Kitaiskaya opera kak kul'turnyi fenomen [Chinese opera as a cultural phenomenon]// *Uchenyi sovet* [Academic Council], 6, pp. 361-366.
8. Tsung Ch. (2023) Sovremennaya kitaiskaya opera v kontekste razvitiya zhanra [Contemporary Chinese opera in the context of genre development]. *Chelovek. Sotsium. Obshchestvo* [Man. Society. Community], 2, pp. 43-49.

9. U Baizhan', Maikovskaya L.S. (2023) Genezis sovremennoi kitaiskoi opery [Genesis of modern Chinese opera]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and education], 6 (146), pp. 62-67.
10. U Tyan'tyan', Shulin V.V. (2024) Stilevye tendentsii v kitaiskoi opere XX–XXI stoletii v kontekste integratsii evropeiskoi i kitaiskoi muzykal'nykh kul'tur [Stylistic trends in Chinese opera of the 20th–21st centuries in the context of the integration of European and Chinese musical cultures]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University Scientific Journal], 80, pp. 143-151.

УДК 008**Анализ исполнительства на китайских ударных инструментах в пекинской опере****Ван Чао**

Аспирант,
Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48;
e-mail: 1135255536@qq.com

Аннотация

В статье представлен анализ исполнительства на китайских ударных инструментах в пекинской опере. Музыкальная культура Китая представляет собой уникальный синтез традиционного и современного искусства, где особое место занимают ударные инструменты. Она славится впечатляющим многообразием ударных музыкальных инструментов, которые составляют уникальную часть мировой музейной экспозиции. При этом данное направление музыкального искусства глубоко укоренено в многовековых педагогических практиках Китая и неразрывно связано с особенностями национального мировосприятия. Такое уникальное сочетание исторического наследия и актуальных тенденций делает изучение этой темы особенно значимым как для китайской, так и для российской систем музыкального образования. Цель исследования – анализ исполнительства на китайских ударных инструментах в пекинской опере. Произведен обзор научных исследований по представленной тематике, даны авторские выводы.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Чао. Анализ исполнительства на китайских ударных инструментах в пекинской опере // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 387-396.

Ключевые слова

Пекинская опера, музыка, искусство, ударные инструменты, звук, Китай, культура.

Введение

С древних времен и до наших дней ударные музыкальные инструменты прошли значительный путь эволюции. Разнообразие ударных инструментов (далее – УИ) поражает воображение: от простого треугольника до сложных барабанных установок, от традиционных маракасов до изысканных цимбал. В каждом регионе мира, будь то Восток или Запад, перкуссия развивалась по-своему, впитывая местные традиции и социокультурные особенности. Особенно ярко это проявляется в традиционном китайском искусстве, где, например, в Пекинской опере музыкальное сопровождение, при всей его художественной сложности и важности, все же вторично по отношению к актерской игре. Несмотря на кажущиеся различия, все ударные инструменты, будь то джембе, бонги, тамбурин или ксилофон, объединяет общая природа звукоизвлечения и схожие принципы использования в музыкальной культуре (далее – МК) [Чао, 2024, 60].

В традиционной опере Китая особое место занимает военная атмосфера, создаваемая с помощью разнообразных УИ. Ансамбль ударных, состоящий из барабанов, гонгов разного размера и тарелок, настолько тесно связан с батальными сценами, что эту часть музыкального искусства часто именуют «сферой боевых искусств». Характерное звучание перкуссии идеально подходит для изображения сражений, что определило ее ключевую роль в боевых эпизодах китайской оперы (далее – КО) [Чжан Нань, 2012, 90].

Цель исследования – анализ исполнительства на китайских УИ в пекинской опере.

Материалы и методы исследования: анализ научно-практических сведений, обобщение, критический анализ, синтез мнений, классификация данных.

Результаты исследования

Национальная музыкальная драма Китая – это зеркало души народа, вобравшее в себя многовековые театральные традиции. Пинцзой, известная также как Цзинси или Цзинцзой (пекинская опера), распространилась по всей территории страны из столичного Пекина, став главенствующим театральным направлением. Оркестровая основа пекинской оперы отличается обилием ударных инструментов, которые определяют ритмический рисунок и динамику сюжетного развития. Примечательно, что функцию концертмейстера и дирижера оркестра выполняет барабанщик, который бамбуковыми палочками издает самые различные звуки – громкие, возбужденные, тихие, мягкие, сентиментальные, он же и выражает чувства героев в точном соответствии с актерской игрой [Чжу, 2022, 77].

Театральное искусство Поднебесной выходит далеко за рамки простого отражения реальности. Оно не только демонстрирует идеальную модель жизни, но и веками служило проводником истории и культурных ценностей для простых людей. Именно поэтому без изучения китайского театра невозможно по-настоящему понять душу этой древней цивилизации. В конце XVIII века произошло важное событие в истории китайского театрального искусства: четыре ведущие труппы из провинции Аньхой («Хэчунь», «Чуньтай», «Саньцин» и «Сыси») переехали в столицу империи Цин. До этого артисты выступали на юге страны, но в 1790 году, при императоре Цяньлуэ, они обосновались в Пекине. Творческое слияние различных театральных традиций – от народных мотивов до элементов куньюй и циньских арий – привело к рождению нового уникального жанра. Так появилась пекинская опера – искусство, в котором все элементы, от сценического оформления до музыкального

сопровождения, подчинялись строгим канонам и имели четко регламентированную форму [Пекинская опера, www].

Наряду с древнегреческой трагикомедией и индийской санскритской драмой, КО входит в тройку старейших драматических культур мира. Это удивительное явление представляет собой синтез множества традиционных искусств Поднебесной. В ней гармонично переплетаются акробатические трюки, боевые техники, музыкальные композиции, поэтическое слово, хореография и театральное мастерство. Современные китайские творцы активно обращаются к элементам оперы в своих работах, что объясняется богатым тематическим потенциалом этого многогранного жанра. Такое уникальное сочетание различных форм народного творчества превратило КО в особый вид сценического искусства, не имеющий аналогов в мировой культуре [Чжан, 2023, 285].

Взаимосвязь произведения с оперным искусством можно наиболее эффективно продемонстрировать через его название – это самый прямой и понятный метод. Яркой иллюстрацией служит сочинение 2003 года «Цанцай» – концерт для УИ композитора Тан Цзяньпина. Слово «цан» в названии отражает звучание оперных гонгов в ансамбле пекинского театра. Такой подход к именованию произведения не только подчеркивает его оперные элементы, но и напрямую раскрывает основную идею композиции. В данном случае мы можем наблюдать два ключевых признака, характерных для оперного жанра. В современном музыкальном творчестве Китая все чаще прослеживается тенденция обращения к традиционному наследию, особенно к оперному искусству. Это находит отражение даже в названиях произведений китайских авторов, которые активно обмениваются своими творениями. Яркими примерами такого синтеза служат произведение Яна Лицина «Вступление, пение и аллегро» для эрху с оркестром, а также «9 фортепианных пьес» композитора Цао Гуанпина, вдохновленные Сычуаньской оперой. Особое место занимают звуковые контрасты «цан» и «чай», которые не только демонстрируют разнообразие тембров национальных ударных инструментов, но и воплощают самобытные черты китайской МК, включая характерное звучание гонгов Пекинской оперы [там же, 285].

Гонг, там-там – это традиционный самозвучащий ударный музыкальный инструмент, который относится к классу металлических идифонов с неопределенной высотой звучания. Его уникальная способность создавать низкочастотные вибрации рождает пугающие, тревожные звуки, словно надвигающаяся буря или волна неминуемой опасности. В прошлом этот инструмент активно использовался в военных целях, однако сегодня он стал неотъемлемой частью разнообразных музыкальных коллективов. Мрачное, зловещее звучание там-тама можно услышать как в традиционных национальных оркестрах, так и в современных музыкальных ансамблях. Благодаря своему массивному звуковому эффекту и способности создавать атмосферу напряжения, этот древний ударный инструмент по-прежнему востребован в музыкальном мире. В традиционной КО и танцевальных представлениях часто можно услышать легкие, светлые звуки особых разновидностей гонга. Этот древний ударный инструмент изготавливается из бронзовых сплавов или меди в форме большого диска, который свободно крепится на подвесе. Чтобы извлечь звук, музыкант бьет по поверхности специальной колотушкой. Интересно, что в прошлом гонг служил не только музыкальным целям – его мощные звуки сопровождали армии, идущие в бой. В наши дни этот инструмент можно услышать во время традиционных состязаний на драконьих лодках. На гонге можно исполнять не только отдельные удары – опытные музыканты способны создавать сложные ритмические рисунки. В арсенале исполнителя существует множество техник игры на там-таме.

Традиционным китайским танцам часто сопровождают, используя сложные ритмические рисунки на этом инструменте. Хотя колотушка остается основным способом извлечения звука, особенно при исполнении тремоло, музыканты нередко экспериментируют с барабанными палочками для создания более замысловатых ритмических узоров. Необычные звуковые эффекты достигаются при использовании контрабасового смычка или металлического стержня, который проводят по окружности диска гонга. При этом техника игры металлическим стержнем имеет свои особенности, отличающие ее от других методов звукоизвлечения [Ли Цзячэнь, 2023, 153].

В современной музыке, особенно в творчестве композиторов из Китая, можно встретить необычную технику извлечения звука из гонга – с помощью смычка от контрабаса. Этот инновационный метод игры появился относительно недавно и расширил выразительные возможности древнего ударного инструмента. В современном музыкальном мире Китая можно наблюдать интересное явление – параллельное существование двух оперных направлений. Первое направление представлено проевропейской оперой, которая следует западным канонам и использует классический симфонический оркестр. Однако наибольший интерес представляет второе направление – народная опера, где звучание определяется богатой палитрой национальных инструментов. Примечательно, что ведущие оперные театры страны сохраняют оба типа оркестров – как симфонический, так и традиционный народный состав. Это позволяет максимально точно передавать музыкальную эстетику различных произведений. При создании народных опер композиторы следуют определенным принципам использования традиционных инструментов, хотя имеют значительную свободу в их выборе. Национальные китайские инструменты образуют сложную систему классификации, основанную на древних традициях. В современной практике они систематизированы в три основные группы, каждая из которых привносит свой неповторимый колорит в звучание оперного произведения. Такой подход к инструменталке делает КО уникальным явлением мировой МК [Сунь, 2015, 27].

Традиционная китайская музыка имеет богатую историю использования разнообразных музыкальных инструментов. В оперных постановках Поднебесной можно встретить множество уникальных инструментальных комбинаций, которые формируются на основе трех базовых групп: струнных, духовых и ударных инструментов. Особенно интересно проследить, как региональные театральные традиции влияют на инструментальный состав различных оперных представлений. Каждая провинция Китая привносит свой неповторимый колорит в музыкальное оформление спектаклей. Яркий пример такого влияния можно увидеть в Пекинской опере банцзы, где оркестр включает характерный набор ударных инструментов: два вида барабанов (тангу и танпигу), металлические тарелки бо и традиционные деревянные кастаньеты пайбань. Эта инструментальная традиция нашла отражение в известных операх «Седая девушка» и «Свадьба Сяо Эрхэя». Еще более впечатляющий пример представляет опера «Сестра Цзянь», в которой соединились фольклорные мотивы и театральные традиции провинции Сычуань. Масштаб перкуссионной секции в этой постановке поражает воображение: она включает 28 различных ударных инструментов, среди которых выделяются 5 разновидностей барабанов и целых 20 видов тарелок. Такое разнообразие инструментального состава демонстрирует не только богатство китайской МК, но и важность сохранения региональных традиций в современном оперном искусстве Китая [Сунь, 2015, 27].

В процессе эволюции китайской оперы произошли значительные изменения в использовании традиционных музыкальных инструментов. Современные композиторы все чаще экспериментируют с инструментальным составом, создавая уникальное звучание.

Особенно ярко эта тенденция проявляется в народных операх последних десятилетий, таких как «Дочь партии». В этих произведениях заметно существенное сокращение количества традиционных китайских инструментов, в том числе УИ, в оркестре. Их функциональная роль также претерпела значительные изменения: теперь они в основном используются для ритмической поддержки и создания специфического тембрального колорита в партитуре. Такой подход отражает общую модернизацию китайского оперного искусства и его адаптацию к современным музыкальным тенденциям, хотя некоторые критики видят в этом частичную утрату национальной самобытности [там же, 28].

Традиционное китайское театральное искусство невозможно представить без уникального музыкального сопровождения. Особое место в Пекинской опере занимает искусная игра на УИ, которая является ее неотъемлемой частью на протяжении многих столетий. Оркестр Пекинской оперы делится на два основных направления: вэньчан, что в переводе означает «гражданская сцена», и учан – «военная сцена». В каждом из них УИ играют ключевую роль, создавая неповторимую атмосферу представления. Разнообразие УИ поражает воображение: от массивных гонгов до изящных бамбуковых трещоток. Каждый инструмент обладает своим уникальным звучанием и предназначением. Особенно выделяются барабаны различных размеров, которые могут передавать широчайший спектр эмоций. Центральной фигурой в оркестре является барабанщик-дирижер. Virtuозно владея бамбуковыми палочками, он создает удивительную палитру звуков – от оглушительных раскатов до нежнейшего шепота. Его мастерство заключается в способности точно следовать за актерской игрой, подчеркивая каждое движение и эмоцию персонажей. Благодаря такому музыкальному сопровождению, Пекинская опера превращается в потрясающее синтетическое искусство, где звук и действие сливаются воедино, создавая неповторимое театральное зрелище, покоряющее зрителей во всём мире [Пекинская опера, www].

Особое место в инструментальном ансамбле Пекинской оперы занимают УИ, среди которых гонги и барабаны являются наиболее значимыми. Примечательно, что ансамбль УИ, известный как «учан», получил свое название благодаря преобладанию гонгов и барабанов в музыкальном сопровождении боевых сцен. Эти инструменты не только задают ритм, но и создают особую энергетику представления, подчеркивая драматургию действия. В репертуаре Пекинской оперы существует множество произведений, где гонги играют ключевую роль в создании образов отважных военачальников. Яркими примерами служат такие постановки, как «Дракон и Феникс», «Битва при Чзичжоу» и «Рейд на полк Белого тигра». Массивное звучание больших гонгов помогает передать величие и мощь героических персонажей. Ритмическая основа, создаваемая этими УИ, служит своеобразным каркасом для всех сценических движений актеров. Четкий ритмический рисунок помогает артистам точно координировать свои действия во время представления, будь то простая ходьба или сложные акробатические элементы [Ван Чао, 2016, 58].

В современной Пекинской опере традиции использования гонгов и барабанов бережно сохраняются, продолжая многовековую историю китайского театрального искусства. Разнообразный инструментальный состав оркестра учан включает целый ряд традиционных китайских УИ. Среди них можно выделить тангу разных размеров, изысканные водные и обычные цимбалы, а также множество других перкуссионных инструментов – от деревянных рыбок до массивных гонгов и сит. Каждый из них несет свою смысловую нагрузку в драматургии спектакля. Например, определенные ритмические рисунки и комбинации ударных помогают передать различные сценические действия – от динамичной езды на лошади до

напряженных боевых сцен. Более того, с помощью особых звуковых комбинаций мастера Пекинской оперы виртуозно передают тончайшие оттенки эмоциональных состояний героев: тревогу, страх, волнение и другие чувства [Ван Чао, 2016, 58].

Именно поэтому перкуссионный аккомпанемент в китайском традиционном театре – это не просто музыкальное сопровождение, а сложная система выразительных средств, помогающая раскрыть характеры персонажей и усилить драматический эффект постановки. Традиционная китайская музыка всегда отличалась особым вниманием к ритмической составляющей и использованию ударных инструментов. На протяжении многовековой истории Пекинской оперы перкуссионная секция играла особую роль в создании драматической атмосферы и раскрытии характеров персонажей. Яркой иллюстрацией этого служит знаменитая опера «Дракон и Феникс». Режиссеры и композиторы мастерски использовали динамику ударных для передачи эмоционального состояния героев. Когда на сцене появляется главный персонаж, барабаны и гонги начинают звучать приглушенно и размеренно, подчеркивая его уравновешенный, созерцательный характер. Совершенно иной подход можно наблюдать в легендарной постановке «Шацзябан». В сцене «Буря приближается» УИ создают мощное звуковое полотно, передающее накал борьбы солдат со стихией. Нарастающий ритм барабанов и громовые раскаты гонгов погружают зрителя в атмосферу противостояния человека и природы [Ли Синь, 2013, 182].

Следует выделить, что УИ в китайском театральном искусстве выполняют не просто аккомпанирующую функцию – они являются полноправными участниками драматического действия, помогая создавать яркие художественные образы и усиливая эмоциональное воздействие на публику. Это уникальное свойство КО сохраняется и развивается современными постановщиками. В истории развития театрального искусства звуковое оформление всегда играло главную роль. Музыкальное сопровождение спектаклей претерпело значительную эволюцию за последние десятилетия. Глобализация и культурная интеграция существенно повлияли на инструментальный состав театральных оркестров. Если раньше постановщики ограничивались исключительно традиционными перкуссионными инструментами для создания звуковых эффектов, то теперь палитра значительно расширилась. Современные театры активно экспериментируют, соединяя классические УИ с западными аналогами. Это стало возможным благодаря развитию международного сотрудничества и культурного обмена между странами. Такой синтез позволяет создавать уникальные звуковые решения для различных сценических моментов, обогащая театральные постановки новыми акустическими красками. Подобные инновации открывают режиссерам широкие возможности для творческого самовыражения и помогают достичь максимальной выразительности ключевых сцен [Чао, 2024, 61].

Особое внимание необходимо обратить на традиционные ударные китайские инструменты. Их можно разделить на несколько групп: самозвучащие, пластиночные и мембранные. Первая группа представляет собой барабаны без дна, которые изготавливаются из бронзы («тунгу»), а также «бяньчжун» и «бочжун» – колокола, изготовленные из бронзы или меди. Необходимо обратить внимание и на гонги («юньло»), количество которых может достигать 24. К группе пластиночных ударных инструментов относят «бяньцин», «шицин», «фансян» и «тэцин». Они представляют собой подвешенные на стойке пластины из железа, нефрита или камня. Мембранные ударные инструменты чаще всего представляют собой барабаны «гу», которые могут быть как дву-, так и односторонними. К двусторонним барабанам относят дяньгу, шугу, яогу, тангу и др., в то время как к односторонним: бацзяогу, дабу, сяньцзяогу и др. Струнные смычковые и щипковые инструменты представляют собой ведущую группу в китайских

оркестрах. При этом группа ударных включает в себя следующие инструменты:

- 1) «Пайгу» – китайский том-том;
- 2) «Дайгу» – китайский барабан;
- 3) «Бо» – китайские цимбалы;
- 4) «Юньло» – гонги различных форм и размеров, размещенные на специальной раме;
- 5) «Мую» – китайский вуд-блок; 6. Бар чаймс;
- 6) Глокеншпиль.

Вышеприведенные традиционные ударные инструменты играют большую роль во многих музыкальных произведениях китайских композиторов. В пример можно привести сочинения Сюй Чанцзюня. Композитор отмечал, что использование барабанов «баньгу» оказало большое влияние на его творчество [Использование национальных ударных инструментов в китайских симфонических оркестрах, 2021, 26].

Традиционная КО достигла удивительных высот в своем развитии, особенно в жанре Пекинской оперы. Батальные сцены в Пекинской опере представляют собой сложное синтетическое явление, где гармонично переплетаются визуальные и акустические элементы. Особое внимание следует уделить музыкальному сопровождению боевых эпизодов, которое существенно отличается от других сцен. В отличие от лирических частей представления, где доминирует вокальное исполнение, в батальных фрагментах главенствующую роль играет инструментальное сопровождение, создаваемое специальной группой УИ. Эта группа, известная как «учан», формирует особую звуковую атмосферу военных сцен. Интересно отметить, что в такие моменты практически полностью отсутствуют песенные партии и декламация, что позволяет сконцентрировать внимание зрителя на динамике сражения. Инструментальный состав учан отличается богатством и разнообразием. В него входят различные виды барабанов, среди которых выделяется баньгу с его разновидностями – даньпигу, сяогу и ганьгу. Важную роль играют и другие ударные инструменты: пайбань (известный также как таньбань, чобань или просто бань), представляющий собой особый вид трещотки-кастаньеты. Звуковая палитра дополняется разнообразными металлическими инструментами: малым гонгом сяоло, большим гонгом дало и медными тарелками наобо. Каждый из этих инструментов вносит свой неповторимый вклад в создание захватывающей атмосферы батальных сцен, помогая передать накал страстей и драматизм происходящего на сцене. Примечательно, что ритмическая структура в китайской опере строится на сложной системе формул, которые музыканты могут творчески трансформировать: замедлять или ускорять темп, удлинять отдельные части или объединять в масштабные музыкальные последовательности. Исследователь Т.Б. Будаева отмечает особую значимость этих многоформульных конструкций в динамичных сценах, насыщенных боевыми искусствами, акробатическими трюками и танцевальными элементами. Такая сложная организация УИ позволяет создавать многослойную звуковую картину, где каждый элемент несет свою смысловую и эмоциональную нагрузку, превращая китайскую оперу в уникальное культурное явление, где музыка и действие сливаются в единое целое [Будаева, 2011].

Заключение

Традиционная КО представляет собой уникальное сочетание музыки, драмы и символизма, где особое место занимают УИ. На протяжении многовековой истории развития этого жанра роль перкуссии постоянно возрастала. УИ в КО выполняют множество важных функций,

выходящих далеко за пределы простого ритмического сопровождения. Их богатая тембральная палитра позволяет создавать яркие звуковые образы, имитирующие человеческую речь, эмоции и природные явления.

В пекинской опере, являющейся наиболее известным видом китайского музыкального театра, перкуссионные инструменты формируют основу оркестрового звучания. Они не только задают темп и ритм представления, но и участвуют в создании целостной драматургической картины. Особенно важна роль ударных во время динамичных сцен. Когда на сцене разворачиваются батальные действия, выполняются сложные акробатические трюки или пантомимические номера, именно перкуссия создает необходимое эмоциональное напряжение и поддерживает действие.

Музыканты тщательно подбирают инструменты для каждой конкретной сцены, учитывая их тембровые характеристики и символическое значение. Это позволяет достигать максимальной выразительности и точности в передаче драматического содержания.

Таким образом, УИ являются неотъемлемой частью китайской оперы, обеспечивая синтез музыкального, драматического и символического начал в этом сложном и многогранном искусстве. История развития музыкального сопровождения в Пекинской опере претерпела значительные изменения за последние десятилетия. Традиционно перкуссионные инструменты играли ключевую роль в создании драматической атмосферы спектаклей, подчеркивая эмоциональные моменты и акцентируя важные сцены. Однако с течением времени и развитием культурного обмена между Востоком и Западом возникла потребность в обновлении звукового оформления постановок. Классические китайские УИ, при всей их исторической ценности, уже не могли полностью удовлетворить запросы современной аудитории, особенно в масштабных сценах. В результате глобализации и модернизации театрального искусства в репертуар Пекинской оперы были интегрированы западные УИ. Это позволило значительно расширить звуковую палитру спектаклей и создавать более мощное, насыщенное музыкальное сопровождение. Такой синтез традиционного и современного подхода открыл новые возможности для художественного выражения и помог сохранить интерес публики к этому уникальному виду искусства. Сегодня в постановках можно услышать гармоничное сочетание восточных и западных инструментов, что делает звучание Пекинской оперы более разнообразным и впечатляющим, при этом сохраняя ее самобытный характер. Процесс формирования исполнительской культуры при обучении игре на традиционных ударных инструментах Китая не является простым и однозначным. В чем-то он схож с процессом становления исполнительской культуры при обучении игре на «западных» музыкальных инструментах. Но существует целый ряд различий, которые связаны с особенностями функционирования традиционной МК в современном обществе, особенностями менталитета и пониманием места и роли музыканта-исполнителя на традиционных ударных музыкальных инструментах в как вообще в традиционной музыкальной культуре, так и в музыкальных произведениях разных жанров традиционной китайской музыки.

В современном мире китайская оперная культура стремительно завоевывает международное признание. Синтез западных музыкальных инструментов с самобытными китайскими УИ создал уникальное звучание, открывающее новые горизонты для творчества. Композиторы из Поднебесной успешно экспериментируют, сочетая вековые традиции с инновационными подходами. Особый колорит китайской перкуссии, ее неповторимые тембральные характеристики и ритмические паттерны делают национальную музыку понятной и привлекательной для международной аудитории. Такое гармоничное слияние классического

наследия и современных музыкальных тенденций позволяет китайской музыке успешно интегрироваться в мировое культурное пространство.

Библиография

1. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 253 с.
2. Ван Чао. Краткое введение в исследование этнического исполнения на ударных инструментах и создания композиций. Китайская музыкальная консерватория, 2016.
3. Использование национальных ударных инструментов в китайских симфонических оркестрах // Наукосфера. 2021. № 11-1. С. 24-27. DOI: 10.5281/zenodo.5665253. EDN MMTLAP.
4. Ли Синь. О ритмическом очаровании перкуссионного искусства пекинской оперы // Литература Цзяннаня (классическое образование). 2013. № 2. С. 182.
5. Ли Цзячэнь. Китайские национальные ударные инструменты. Гонг. К вопросу о формировании музыкальной исполнительской культуры // Педагогический журнал. 2023. Т. 13. № 1А. С. 151-156. DOI: 10.34670/AR.2023.54.13.018.
6. Пекинская опера. URL: <https://ebooks.grsu.by/shershenevich/pekinskaya-opera.html> (дата обращения: 02.01.2024).
7. Пекинская опера. URL: https://russian.beijing.gov.cn/beijinginfo/facts/history/202010/t20201013_2109821.html (дата обращения: 02.01.2024).
8. Сунь Л. Китайская народная опера: к вопросу о национальной специфике жанра // Музыкальное образование и наука. 2015. № 1(2). С. 26-29.
9. Чао В. Анализ интеграции национальных и западных ударных инструментов на примере музыки традиционной оперы // Университетский научный журнал. 2024. № 78. С. 60-66. DOI: 10.25807/22225064_2024_78_60.
10. Чжан Нань. Перкуссия в Пекинской опере в применении к национальному оркестру в оркестры и симфонические оркестры. Китайская музыкальная консерватория, 2012. С. 88-91.
11. Чжан Ц. Элементы оперы в современной китайской музыкальной культуре. 2023.
12. Чжу С.Х. К вопросу о формировании пекинской оперы // Проблемы современной науки и образования. 2022. № 7(176). С. 72-75.

Analysis of performance on Chinese percussion instruments at the Beijing opera

Wang Chao

Postgraduate Student,
Herzen Russian State Pedagogical University,
191186, 48 Reki Moiki emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 1135255536@qq.com

Abstract

The article analyzes the performance of Chinese percussion instruments at the Beijing Opera. The musical culture of China is a unique synthesis of traditional and modern art, where percussion instruments occupy a special place. It is famous for its impressive variety of percussion musical instruments, which form a unique part of the world museum exposition. At the same time, this direction of musical art is deeply rooted in the centuries-old pedagogical practices of China and is inextricably linked with the peculiarities of the national worldview. This unique combination of historical heritage and current trends makes the study of this topic especially significant for both the Chinese and Russian musical education systems. The purpose of the study is to analyze the performance of Chinese percussion instruments at the Beijing Opera. A review of scientific research on the presented topic is made, and the author's conclusions are given.

For citation

Wang Chao (2024) Analiz ispolnitel'stva na kitaiskikh udarnykh instrumentakh v pekinskoj opere [Analysis of performance on Chinese percussion instruments at the Beijing opera]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 387-396.

Keywords

Beijing Opera, music, art, percussion instruments, sound, China, culture.

References

1. Budaeva T.B. (2011) *Muzyka traditsionnogo kitaiskogo teatra tszintszyui (Pekinskaya opera)*. Dokt. Diss. [Music of traditional Chinese theater jingju (Peking Opera). Doct. Diss.]. Moscow.
2. Chao V. (2024) Analiz integratsii natsional'nykh i zapadnykh udarnykh instrumentov na primere muzyki traditsionnoi opery [Analysis of the integration of national and western percussion instruments on the example of traditional opera music]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], 78. pp. 60-66. DOI: 10.25807/22225064_2024_78_60.
3. Ispol'zovanie natsional'nykh udarnykh instrumentov v kitaiskikh simfonicheskikh orkestrakh [The use of national percussion instruments in Chinese symphony orchestras] (2021). *Naukosfera* [Naukosphere], 11-1, pp. 24-27. DOI: 10.5281/zenodo.5665253. EDN MMTLAP.
4. Li Jiachen (2023) Kitaiskie natsional'nye udarnye instrumenty. Gong. K voprosu o formirovanii muzykal'noi ispolnitel'skoi kul'tury [Chinese national percussion instruments. Gong. To the question about the formation of musical performing culture]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogic journal], 13 (1A), pp. 151-156. DOI: 10.34670/AR.2023.54.13.018.
5. Li Xin (2013) O ritmicheskom ocharovanii perkussionnogo iskusstva pekinskoj opery [On the rhythmic charm of the percussion art of the Peking Opera]. *Literatura Tszyannanya (klassicheskoe obrazovanie)* [Jiangnan literature (classical education)], 2, p. 182.
6. *Pekinskaya opera* [Beijing Opera]. Available at: <https://ebooks.grsu.by/shershenevich/pekinskaya-opera.html> [Accessed 02.01.2024].
7. *Pekinskaya opera* [Beijing Opera]. Available at: https://russian.beijing.gov.cn/beijinginfo/facts/history/202010/t20201013_2109821.html [Accessed 02.01.2024].
8. Sun L. (2015) Kitaiskaya narodnaya opera: k voprosu o natsional'noi spetsifike zhanra [Chinese folk opera: to the question about the national specifics of the genre]. *Muzykal'noe obrazovanie i nauka* [Musical education and science], 1(2), pp. 26-29.
9. Wang Chao (2016) *Kratkoe vvedenie v issledovanie etnicheskogo ispolneniya na udarnykh instrumentakh i sozdaniya kompozitsii* [A brief introduction to the study of ethnic performance on percussion instruments and the creation of compositions]. Chinese Conservatory of Music.
10. Zhang Nan (2012) *Perkussiya v Pekinskoj opere v primenenii k natsional'nomu orkestru v orkestry i simfonicheskie orkestry* [Percussion in the Peking Opera as applied to the national orchestra in orchestras and symphony orchestras]. Chinese Conservatory of Music, pp. 88-91.
11. Zhang Ts. (2023) Elements of opera in modern Chinese musical culture.
12. Zhu S.H. (2022) K voprosu o formirovanii pekinskoj opery [To the question about the formation of the Peking Opera]. *Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniya* [Problems of modern science and education Problems of modern science and education], 7(176), pp. 72-75.

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, 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] или (при невозможности установить год) [Иванов, 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:

№	Name of the journal	Scientific area
1	Matters of Russian and international law	Jurisprudence
2	Culture and civilization	Culturology
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.