

Журнал по культурологии и искусствоведению

Культура и цивилизация

Том 14, № 11А, 2024.

С. 1-267.



Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС»

Московская область, г. Ногинск

Journal of Cultural and Art Studies

Culture and Civilization

November 2024, Volume 14, Issue 11A.
Pages 1-267.



ANALITIKA RODIS publishing house

Noginsk, Moscow region

«Культура и цивилизация»

Том 14, № 11А, 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 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 КATALOGу периодики «Урал-Пресс»: **42949** «Культура и цивилизация».

Цена договорная. Печ. л. 35,25. Формат 60x90/8.

Дата выхода в свет: 30.12.2024.

Печать офсетная. Бумага офсетная. Периодичность: 12 раз в год. Тираж 1000 экз. Заказ № 7600.

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

"Culture and Civilization"

November 2024, Volume 14, Issue 11A

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. 35.25 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. 7600.

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 Ethneculturology, 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

Сысоев Сергей Викторович

Аристова Мария Антоновна

Категории эстетики прекрасное и безобразное в фэшн-дизайне конца XX – начала XXI веков 5

Коновалова Алина Викторовна

Патриотизм в осмыслении новых медиа 15

Петров Алексей Иванович

Возможности использования искусственного интеллекта в ревитализации исчезающих языков 21

Чекрыжова Александра Игоревна

Русский север в творчестве С.Г. Писахова и Б.В. Шергина: сравнительный анализ 28

Сысоева Ольга Юрьевна

Гиниятуллин Аделъ Муаммерович

Мужская юбка в истории моды и культуры в конце XX – начале XXI веков 37

Хейккинен Вета Александровна

Сысоева Ольга Юрьевна

Ювелирное искусство России и его отражение в коллекциях модных домов 50

Сысоев Сергей Викторович

Федорова Мария Алексеевна

Визуальные коды чувашской культуры в фэшн-дизайне как отражение тенденции метополилизма 65

Шепелев Дмитрий Викторович

Современный отечественный кинематограф как явление культуры и проблемы его ресурсного обеспечения 74

Алексина Дарья Александровна

Имманентный статус активности личности в динамике культуры 81

Мельникова Лариса Владимировна

Пойда Александр Валерьевич

Национальный характер в социокультурном контексте 89

Копылова Мария Андреевна

Программа скульптурного убранства особняка П.Н. Демидова в Санкт-Петербурге 97

Клименко Виктор Александрович

Влияние мировоззренческих и ценностных установок общества на позиционирование и перспективы современного дизайна 107

Клименко Виктор Александрович

Воронина-Даринцева Анастасия Евгеньевна

Взаимосвязь искусственного интеллекта и креативности в подготовке дизайнеров 115

Аль-Тамими Сахер Мухаммед Махмуд

Сравнительный анализ дизайна и орнамента михраба в современных и древних мечетях Иордании 123

Наводничая София Георгиевна

Мультипликация как средство формирования культурной идентичности 138

Оспанова Айгерим Маратовна

От искусства до инноваций: Италия и ее успешная стратегия развития креативной экономики 147

Петров Никита Павлович

Влияние политики советского государства на выразительные средства и сюжеты
анимационных фильмов во второй половине 1940-х–1960-х годах 154

Пахомова Анна Михайловна

Вишну и Анангашеша: иконография, архитектура и культурный синтез в пещерных
храмах Бадами.....163

Гаспарян Людмила Сергеевна

Коммодификация как один из способов современного культурного влияния 171

Кудрявцев Дмитрий Александрович**Клименко Евгений Николаевич**

Методология проведения статистических исследований погребальных обрядов.....180

Куанова Инесса Бакытжановна

Роль мифа в европейском театральном искусстве XX века 190

Ван Нин

Деятельность Чжан Даяня по изучению традиций буддийской монументальной
росписи в Могао.....199

Ци Цзяньли

Творческое кредо современного китайского композитора Инь Цина 213

Ли Шань

Современные тенденции развития оперного искусства в Китае на примере творчества
Луань Кая.....219

Ван Нин

Концепция личности и творческого наследия Чжан Даяня в искусствоведческой
литературе.....225

Кузнецов Александр Александрович

Искусственный интеллект в контексте концепций продвижения театральных брендов.....238

Кузнецов Александр Александрович

Продвижение бренда театра: к проблеме использования современных методов
исследования аудитории 245

Виды искусства (с указанием конкретного искусства)**Лю Сяньпэн**

Современные эстетические тренды в китайской популярной музыке: от традиций к
экспериментам 252

Сюй Лан

Структурные и эмоциональные аспекты Сонаты № 3 фа минор, Op. 5 И. Брамса: влияние
романтизма на музыкальную форму.....260

Contents

Theory and history of culture, art

Sergei V. Sysoev

Mariya A. Aristova

Categories of Aesthetics: The Beautiful and the Ugly in Fashion Design of the Late 20th –
Early 21st Centuries 5

Alina V. Konovalova

Patriotism in the Context of New Media 15

Aleksei I. Petrov

The Potential of Artificial Intelligence in the Revitalization of Endangered Languages..... 21

Aleksandra I. Chekryzhova

The Russian North in the Works of S.G. Pisakhov and B.V. Shergin: A Comparative Analysis 28

Ol'ga Yu. Sysoeva

Adel' M. Giniyatullin

The Men's Skirt in the History of Fashion and Culture in the Late 20th and Early 21st
Centuries 37

Veta A. Heikkinen

Ol'ga Yu. Sysoeva

Russian Jewelry Art and Its Reflection in Fashion House Collections 50

Sergei V. Sysoev

Mariya A. Fedorova

Visual Codes of Chuvash Culture in Fashion Design as a Reflection of the Trend of
Metapolitism..... 65

Dmitrii V. Shepelev

Contemporary Russian Cinema as a Cultural Phenomenon and the Challenges of Its Resource
Provision 74

Dar'ya A. Aleksina

The immanent status of personality activity in the culture dynamics 81

Larisa V. Mel'nikova

Aleksandr V. Poida

National Character in the Sociocultural Context 89

Mariya A. Kopylova

The Sculptural Decoration Program of Pavel N. Demidov's Mansion in St. Petersburg 97

Viktor A. Klimenko

The Influence of Societal Worldviews and Value Orientations on the Positioning and Prospects
of Contemporary Design.....107

Viktor A. Klimenko

Anastasiya E. Voronina-Darintseva

The Interconnection of Artificial Intelligence and Creativity in Designer Training.....115

Saher Mohammed Mahmoud Al-Tamimi

Comparative Analysis of the Design and Ornamentation of Mihrabs in Modern and Ancient
Mosques in Jordan 123

Sofiya G. Navodnichaya

Animation as a Means of Forming Cultural Identity 138

Aigerim M. Ospanova

From Art to Innovation: Italy and Its Successful Strategy for Developing the Creative
Economy 147

Nikita P. Petrov

The Influence of Soviet State Policy on the Expressive Means and Plots of Animated Films in the Second Half of the 1940s–1960s.....154

Anna M. Pakhomova

Vishnu and Anantashesha: Iconography, Architecture, and Cultural Synthesis in the Cave Temples of Badami 163

Lyudmila S. Gasparyan

Commodification as a Means of Contemporary Cultural Influence 171

Dmitrii A. Kudryavtsev**Evgenii N. Klimenko**

Methodology for Conducting Statistical Research on Funeral Rites 180

Inessa B. Kuanova

The Role of Myth in European Theater Art of the 20th Century.....190

Wang Ning

Zhang Daqian's Work on Studying the Traditions of Buddhist Monumental Painting in Mogao.....199

Qi Jianli

The Creative Credo of Contemporary Chinese Composer Yin Qing.....213

Li Shan

Modern Trends in the Development of Opera Art in China: The Case of Luan Kai's Work.....219

Wang Ning

The Concept of Personality and Creative Legacy of Zhang Daqian in Art Historical Literature.....225

Aleksandr A. Kuznetsov

Artificial Intelligence in the Context of Theater Brand Promotion Concepts 238

Aleksandr A. Kuznetsov

Promoting a Theater Brand: On the Problem of Using Modern Audience Research Methods.....245

Types of art (with the indication of a particular art)**Liu Xianpeng**

Modern Aesthetic Trends in Chinese Popular Music: From Tradition to Experimentation 252

Xu Lang

Structural and Emotional Aspects of Johannes Brahms' Piano Sonata No. 3 in F Minor, Op. 5:
The Influence of Romanticism on Musical Form 260

УДК 008**Категории эстетики прекрасное и безобразное
в фэшн-дизайне конца XX – начала XXI веков****Сысоев Сергей Викторович**

Кандидат искусствоведения, доцент,
кафедра «Дизайн костюма»,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство);
117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1;
e-mail: sergeysysoev@mail.ru

Аристова Мария Антоновна

Магистрант,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство);
117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1;
e-mail: mariaaristova00@gmail.com

Аннотация

Темой данного исследования является макротенденция фэшн-дизайна конца XX – начала XXI вв., рассмотренная через призму дуальной эстетическо-философской концепции «эстетика прекрасного и безобразного». В статье описано появление новых эстетических принципов, связанных с изменениями представлений о классической красоте в фэшн-дизайне указанного периода. Хронологические рамки исследования охватывают период с 1989 по 2005 гг., что связано с зарождением и развитием эстетики «безобразного» в моде. В фокусе исследования находится историко-культурный контекст, ставший фоном для формирования новой эстетики и появления нового поколения дизайнеров. Предметом исследования стали коллекции модных домов Chanel, Givenchy, Gucci, Alexander McQueen и John Galliano, проанализированные через призму эстетическо-философского концепта «эстетика прекрасного и безобразного».

Для цитирования в научных исследованиях

Сысоев С.В., Аристова М.А. Категории эстетики прекрасное и безобразное в фэшн-дизайне конца XX – начала XXI веков // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 5-14.

Ключевые слова

Эстетика, эстетика прекрасного, эстетика безобразного, эстетика безобразного в фэшн-дизайне, мода XX – XXI веков, фэшн-дизайн, Александр МакКуин, Джон Гальяно, Chanel, Dior, Givenchy, Gucci, Versace.

Введение

В данной статье проводится исследование динамики моды как процесса, связанного с периодом конца XX – начала XXI вв. Оптика, через которую наведен фокус на тему, связана с категориями эстетическо-философской концепции «прекрасного» и «безобразного».

«Прекрасное – это центральная категория эстетики, характеризующая явления, обладающие высшей эстетической ценностью» [1, стр.27]. Понятие прекрасного относительно и варьируется в зависимости от философских учений, особенностей общества, конкретной эпохи, нации, народа или сословия, а также каждого отдельного человека.

«Безобразное – представляет собой отсутствие благополучия и негативные моральные ценности, а также эстетическое свойство предметов, естественные природные данные которых имеют отрицательное общечеловеческое значение, хотя и не представляют серьезной угрозы человечеству» [Борев, 2002, стр. 63]. Безобразное противопоставляется прекрасному и приводит к более глубокому его пониманию.

С давних пор, начиная с Аристотеля и его работы «Поэтика», считается, что изображение безобразного средствами искусства, способно доставлять эстетическое удовольствие, вызванное искусностью отражения и разгрузкой отрицательных эмоций. Иоганн Карл Фридрих Розенкранц, занимающийся исследованиями в области эстетики, выделял три основных вида безобразного: отсутствие формы или бесформенность; неточное (неправильное); деформация или распад формы. Расширяя характеристики категории, можно добавить, что это также дисгармония, асимметрия, бесформенность, непропорциональность, неточность, деструктивность и деформация.

На контрасте этого определения можно выделить основные объективные характеристики категории прекрасного: гармония, симметрия, ритм, пропорциональность, целесообразность.

Так, понятия «прекрасное» и «безобразное» абсолютно относительно и изменчивы, тем более в отношении искусства и фэшн-дизайна.

Основная часть

Доминирующей эстетической концепцией представлений о красоте, то есть понимания прекрасного XX – начала XXI вв, является гламурность, гиперфеминность и гиперэстетичность, подчеркнутая сексуальность и элегантность, что отвечает и основным характеристикам прекрасного в общей эстетике, таким как гармония, симметрия, ритм, пропорциональность, целесообразность.

Дизайнерами в основном использовались благородные дорогие ткани: твид, жакарж, шелк и другие. Идеал красоты – это женщина с идеальной фигурой и лицом супермодели, раскрепощенная, яркая и сексуальная.

Эта эстетическая концепция понимания прекрасного четко прослеживается в коллекциях таких дизайнеров, как Карл Лагерфельд для модного дома Chanel, Том Форд для модного дома Gucci, в домах Givenchy, Versace, Dior и других крупных домах моды.

Издание Vogue, обзоревав один из первых показов Тома Форда для модного дома Gucci, а именно осень 1995 года, и называя его суперсексуальным, пишет: – «Модели, вдохновленные семидесятыми, представленные на подиуме Милана супермоделями Эмбер Валлетта, Шалом Харлоу и Кейт Мосс, сигнализировали о сексуальном, супергламурном новом направлении для ранее сонного бренда». Показы коллекций Тома Форда для модного дома Gucci коллекции осень-зима 1995г., весна-лето 1996г., и весна-лето 1999 г.

Похожую эстетику можно было наблюдать в дизайнах Карла Лагерфельда для модного дома Chanel в коллекциях весна-лето 1996 и весна-лето 1994 (Рис. 3). Преимущественно приталенные силуэты, подчеркивающие красоту женского тела, соблюдение пропорций и правил золотого сечения при создании образа, соответствовали характеристикам «прекрасного».

Конец XX века - время глобальных изменений в мире. В данный период еще активнее расширяется культура массового потребления и культура фаст-фэшн. К середине 1990-х годов онлайн шоппинг приобретает повседневный характер, что приводит к ускорению и без того высоких темпов потребления. Эти факторы неизбежно ведут к тенденции перепотребления и перенасыщения модной индустрии. Производители массовой продукции, ориентируясь на концепцию главных домов моды, транслируют идентичные представления о красоте, возводя в абсолют гламурность и сексуальность. Вынужденные стимулировать потребителя, масс медиа навязывают высокие стандарты красоты и желанный многими роскошный образ жизни посредством рекламы. Период перенасыщения, погони за быстрыми трендами и повсеместная культивация гламурного образа женщины, который сохранялся на протяжении предыдущих лет, начиная с 1980 годов, завершается появлением на подиуме дизайнеров, направивших свой вектор в сторону более искренних высказываний с социальной проблематикой «...представители поколения, которые в процессе наблюдения за тревожными переживаниями, сопутствующими изменениям в мире, превратились в независимых и самодостаточных художников – невероятно чувствительных к вибрирующему пульсу времени. Начав фиксировать его биение в своих художественных высказываниях, они прибегали к яркому и смелому художественному нарративу, наглядно транслирующему переживания поколения ... ». Они транслировали свое видение красоты, отличное от представления большинства, что привело к такому феномену в модной индустрии, которое можно характеризовать, как обращение к эстетике «безобразного».

За категорию безобразного отвечают такие характеристики, как деформация пропорций тела посредством костюма, альтернативный макияж и прически, не соответствующие стандартам; использование непривычных материалов и образов, не соответствующих общим представлениям о красоте, а также отсутствие гламурности и сексуальность, которую можно назвать агрессивной. Дизайнеры новой волны отказываются от тенденции объективизации женщин в пользу раскрытия их личности.

Одним из примеров транслирования альтернативной красоты и обращения к эстетике безобразного является Александр МакКуин.

В коллекции весна-лето 1994 г. под названием «Нигилизм», дизайнер использовал совсем нетипичные для высокой моды материалы, такие как пищевая пленка, скотч и латекс. Нарушая естественные пропорции тела, он создавал причудливые силуэты, а хаотично разбрызганная краска, напоминающая кровь или ржавчину, и эксцентричное поведение моделей добавляли тревожности образам. (Рис. 4) Все это работало на категорию безобразного, вызывающую естественную реакцию отторжения неподготовленного зрителя на созданное Александром МакКуином шоу. Мэрион Хьюм из издания *The Independent* писала: «Дебютом Александра МакКуина стало шоу ужасов ... модели выглядели так, будто побывали в тяжелой автокатастрофе, в прозрачных трусиках из пищевой пленки с окровавленными, гноящимися послеоперационными рубцами на груди, просвечивающимися сквозь муслиновые футболки - это уже не модный показ» [Wilson, 2016, с 249].

Несмотря на это, вся коллекция выглядит гармонично за счет высокого профессионализма МакКуина в портновском деле и его художественного вкуса. Как говорил Аристотель:

«Искусство не всегда изображает прекрасное, но всегда прекрасно изображает» [Аристотель, 1885]. Скорее эстетика безобразного тут закладывается в смыслах, которые хотел передать МакКуин. Само название коллекции «Нигилизм» говорит о прямой связи с философией нигилизма, которая отрицает общепринятые ценности и идеалы, нормы нравственности, культуры и ставит под сомнение фундаментальные понятия, такие как существование и смысл.

Практически в каждой коллекции Александра МакКуина в начале его карьеры можно уловить мрачную и тревожную эстетику. Эндрю Болтон сказал: «Для него красота заключалась в различии, в аномалиях и неровностях. Для МакКуина мода – это провокация и конфронтация» [Bolton, www...]. В некоторых коллекциях МакКуин обращался к исследованию таких тем, как «насилие». Например, в работе Highland горе им повествуется история о локальном геноциде в отношении его народа через образы растерзанных полураздетых девушек. Таким образом, МакКуин стремился вызвать сильные эмоциональные реакции и побудить зрителей к переосмыслению своего представления о моде и красоте. Сам он однажды заметил: «...я не хочу устраивать коктейльную вечеринку, я бы предпочел, чтобы люди покидали мои шоу и их рвало» [Bolton, www...].

Яркий контраст и столкновение двух противоположных эстетических концепций можно проследить на примере сотрудничества Александра МакКуина с модным домом Givenchy. А также сотрудничество с модными домами Givenchy и Dior и еще одного дизайнера, которого можно отнести к дизайнерам новой волны - Джона Гальяно.



Рисунок 1 - Первая коллекция Александра МакКуина для дома Givenchy 1997

Первая коллекция Александра МакКуина для дома Givenchy 1997 считалась потребителем как «безобразная» и вызвала негативную реакцию аудитории, несмотря на то, что в целом ее нельзя назвать дисгармоничной, бесформенной или деструктивной (Рис 1). За исключением лишь некоторых образов этой коллекции с театрализованными рогами и громоздкими прическами на головах моделей (Рис. 2).

Лиз Тилбериз, главный редактор американского издания Harper's Bazaar, писала: «Нельзя приехать в Париж, конкурировать с Valentino и Chanel... и ожидать, что в двадцать семь лет превзойдешь их» [Wilson, 2016, с. 432]. А в январе 1998 года, за несколько дней до очередного показа, сам Юбер де Живанши дал понять, что работа МакКуина в его модном доме стала «полной катастрофой» [Wilson, 2016, с. 502].



Рисунок 2 - Первая коллекция Александра МакКуина для дома Givenchy 1997 (часть 2)

На фоне предшествующих коллекций самого Юбера де Живанши с более классическими и элегантными коллекциями, с отсутствием ярких контрастов и экстремальных решений в технике кроя (Рис. 3), коллекции МакКуина сильно отличались и считывались потребителями как «безобразные».



Рисунок 3 - Коллекций самого Юбера де Живанши

Образы Гальяно как для дома Givenchy, так и для дома Dior можно охарактеризовать в первую очередь, как театральные, с немного мрачной эстетикой (Джон Гальяно, коллекция Dior весна-лето 1998г. и осень-зима 1999г. В его работах всегда присутствовал гротеск и яркие контрасты, эксперименты с формой, смелые сочетание фактур и принтов (Джон Гальяно коллекция Givenchy осень-зима 1996г. Рис. 4). Однако по меркам того периода, когда еще господствовало совершенно другое представление о моде, дизайны Гальяно были дисгармоничны и находились ближе к эстетике безобразного, чем прекрасного. В историко-культурном контексте данного периода критики очевидно воспринимали этих дизайнеров весьма неоднозначно и только спустя время для всех стал очевиден их внушительный вклад и оказанное влияние на модную индустрию.



Рис 4 - Джон Гальяно коллекция Givenchy осень-зима 1996г

Про обоих дизайнеров представитель классической моды Харди Эмис в журнале The Spectator¹ писал «Боюсь, если Givenchy и Dior и дальше будут привлекать «шикарных» дизайнеров, они останутся без постоянных клиентов».



Рисунок 5 - Коллекции дизайнеров домов Givenchy и Dior

Еще отчетливее несоответствие эстетики «прекрасного» в работах Гальяно читалось на фоне коллекций предыдущих дизайнеров домов Givenchy и Dior, которые, безусловно, были в рамках классической и элегантной моды, сформировавшей у потребителя определенное

¹ «The Spectator» – британский еженедельный консервативный журнал выпускаемый с 1828г.

видение «прекрасного» – Коллекции Dior осень/зима 1989г; Джанфранко Ферре для дома Dior коллекция осень/зима 1992г. (Рис. 6).



Рисунок 6 - Коллекции Dior осень/зима 1989г; Джанфранко Ферре для дома Dior коллекция осень/зима 1992 г.

Еще одним ярким примером транслирования альтернативной красоты и обращения к эстетике безобразного, который оказал сильное влияние на европейский подиум конца XX – начала XXI вв являются работы японской дизайнерки Рей Кавакубы для модного дома «Comme des Garçons». В коллекции осень-зима 1994г грубые швы, торчащие нитки и специально состаренные или измятые ткани с эффектом поношенности создавали трагичный и мрачный образ бедности и последствий войны (Рис. 7).



Рисунок 7 - Коллекция Comme des Garçons весна-лето 1997

В своих коллекциях она исследовала темы деформации тела, и часто силуэты и формы не соответствовали человеческим пропорциям, а то и меняли его до неузнаваемости Comme des Garçons весна-лето 1997 г.

Заключение

Таким образом глобальные процессы в фэшн-дизайне конца XX – начала XXI вв. характеризуются дихотомией «прекрасное»/«безобразное». Дизайнеры, точно уловившие настроения общества, ищут альтернативные способы презентации красоты, пересматривая устоявшиеся стандарты. И эмпатично настроенные художники моды находят ее в эстетике безобразного – дисгармонии, деструктивности и деформации

Библиография

1. Ю.Б. Боров «Эстетика» // М, Высшая школа, 2002. 511 стр.
2. Ильин Алексей Николаевич Общество потребления и его сущностные особенности // Ценности и смыслы. 2013. №6 (28). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obschestvo-potrebleniya-i-ego-suschnostnye-osobennosti> (дата обращения: 05.07.2024).
3. Ремезова И. И., Самохвалова В. И.. Безобразное: размышления о его природе, сущности и месте в мире // Вестник культурологии. 2012. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-i-samohvalova-bezobraznoe-razmyshleniya-o-ego-prirode-suschnosti-i-meste-v-mire> (дата обращения: 1.07.2024).
4. Сысоева О. Ю., Суралева А. А. Полистилизм стандартов женской красоты: от искусства палеолита до новейшей моды XXI века// Высшая школа: научные исследования : сборник научных статей по итогам работы Межвузовского научного конгресса, Москва, 09 июля 2020 года. – М., Инфинити, 2020. – С. 118-139. – EDNBHPABO.
5. Интернет-версия издания: Новая философская энциклопедия // Институт философии РАН // <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHad66b8624897af21e87aad>
6. Andrew Wilson «Alexander McQueen: Blood Beneath the Skin» // Scribner; Reprint edition - 2016 - С. 249-252. С 432-510. С 565-567.
7. Andrew BoltonTEDxMet // URL: <https://youtu.be/bemPoSIIANo?si=HEc6tVQIMmSJVeHX> (дата обращения 21.06.2024).
8. Andrew Bolton «Alexander McQueen: Savage beauty» //Metropolitan Museum of Art - 2011
9. Kristin Knox «Alexander McQueen - Genius of a Generation» // A&C Black Visual Arts - 2010 - С. 8-130
10. Fast fashion, быстрая мода profashion.ru//URL: <https://profashion.ru/guide/fast-fashion-bystraya-moda/>
11. Vogue Gucci 1995 review// URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1995-ready-to-wear/gucci>
12. Аристотель// Поэтика, XXVI // Пер. В. И. Захарова. – Варшава, 1885.

Categories of Aesthetics: The Beautiful and the Ugly in Fashion Design of the Late 20th – Early 21st Centuries

Sergei V. Sysoev

PhD in Art History,
Associate Professor,
Department of Costume Design,
Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art),
117997, 33/1, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: sergeysysoev@mail.ru

Mariya A. Aristova

Master's Student,
Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art),
117997, 33/1, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: mariaaristova00@gmail.com

Abstract

The theme of this research is the macro-trend in fashion design of the late 20th – early 21st centuries, examined through the prism of the dual aesthetic-philosophical concept of "the aesthetics of the beautiful and the ugly." The article describes the emergence of new aesthetic principles associated with changing perceptions of classical beauty in fashion design during the specified period. The chronological framework of the study covers the period from 1989 to 2005, which is associated with the emergence and development of the "aesthetics of the ugly" in fashion. The focus of the research is the historical and cultural context that served as the backdrop for the formation of a new aesthetic and the emergence of a new generation of designers. The subject of the study is the collections of fashion houses Chanel, Givenchy, Gucci, Alexander McQueen, and John Galliano, analyzed through the lens of the aesthetic-philosophical concept of "the aesthetics of the beautiful and the ugly."

For citation

Sysoev S.V., Aristova M.A. (2024) Kategorii estetiki prekrasnoe i bezobraznoe v feshn-dizayne kontsa XX – nachala XXI vekov [Categories of Aesthetics: The Beautiful and the Ugly in Fashion Design of the Late 20th – Early 21st Centuries]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 5-14.

Keywords

Aesthetics, aesthetics of the beautiful, aesthetics of the ugly, aesthetics of the ugly in fashion design, fashion of the 20th – 21st centuries, fashion design, Alexander McQueen, John Galliano, Chanel, Dior, Givenchy, Gucci, Versace.

References

1. Borev, Yu. B. (2002). *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: Vysshaya shkola.
2. Ilyin, A. N. (2013). Obshchestvo potrebleniya i ego sushchnostnye osobennosti [Consumer society and its essential features]. *Tsennosti i smysly*, 6(28). Retrieved July 5, 2024, from <https://cyberleninka.ru/article/n/obschestvo-potrebleniya-i-ego-suschnostnye-osobennosti>
3. Remezova, I. I., & Samokhvalova, V. I. (2012). Bezobraznoe: razmyshleniya o ego prirode, sushchnosti i meste v mire [The ugly: reflections on its nature, essence, and place in the world]. *Vestnik kulturologii*, 3. Retrieved July 1, 2024, from <https://cyberleninka.ru/article/n/v-i-samokhvalova-bezobraznoe-razmyshleniya-o-ego-prirode-suschnosti-i-meste-v-mire>
4. Sysoeva, O. Yu., & Suraleva, A. A. (2020). Polistilizm standartov zhenskoi krasoty: ot iskusstva paleolita do noveishiey mody XXI veka [Polystylism of female beauty standards: from Paleolithic art to the latest fashion of the 21st century]. In *Vysshaya shkola: nauchnye issledovaniya* (pp. 118-139). Moscow: Infiniti. EDN BHPABO.
5. Novaya filosofskaya entsiklopediya [New Philosophical Encyclopedia]. (n.d.). Institut filosofii RAN. Retrieved from <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHad66b8624897af21e87aad>
6. Wilson, A. (2016). *Alexander McQueen: Blood Beneath the Skin*. Scribner.
7. Bolton, A. (n.d.). TEDxMet. Retrieved June 21, 2024, from <https://youtu.be/bemPoSIIANo?si=HEc6tVQlMmSJVeHX>
8. Bolton, A. (2011). *Alexander McQueen: Savage Beauty*. Metropolitan Museum of Art.
9. Knox, K. (2010). *Alexander McQueen - Genius of a Generation*. A&C Black Visual Arts.

10. Fast fashion, bystraya moda [Fast fashion]. (n.d.). Profashion.ru. Retrieved from <https://profashion.ru/guide/fast-fashion-bystraya-moda/>
11. Vogue Gucci 1995 review. (n.d.). Vogue. Retrieved from <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1995-ready-to-wear/gucci>
12. Aristotle. (1885). Poetika [Poetics] (V. I. Zakharov, Trans.). Warsaw.

УДК 008**Патриотизм в осмыслении новых медиа****Коновалова Алина Викторовна**

Младший научный сотрудник,
Государственный академический университет гуманитарных наук,
119049, Российская Федерация, Москва, Мароновский пер., 26;
e-mail: akonovalova@gaugn.ru

Статья подготовлена в Государственном академическом университете гуманитарных наук в рамках государственного задания Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (тема №FZNF-2023-0003 «Традиции и ценности общества: механизмы формирования и трансформации в контексте глобальной истории»).

Аннотация

В статье на основе культурфилософского анализа исследуются специфические особенности влияния цифровых технологий и социальных сетей на формирование и выражение патриотических чувств в современном российском обществе. В условиях глобализации, всеобщей информатизации и мгновенного распространения информации новые медиа становятся ключевыми платформами для трансляции и обсуждения национальной идентичности и патриотизма. Анализируется влияние различных форм контента, служащего для популяризации патриотических идей, противодействия фальсификации истории и их воздействия на общественное мнение и массовое сознание. Результаты исследования подчеркивают сложность и многогранность состояния патриотизма в цифровую эпоху, а также его значение для молодежи и общества в целом.

Для цитирования в научных исследованиях

Коновалова А.В. Патриотизм в осмыслении новых медиа // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 15-20.

Ключевые слова

Патриотизм, новые медиа, патриотические ценности, видеоблог, цифровые технологии, социальные сети.

Введение

Феномен новых медиа – актуальная тема в контексте изучения современного общества, где стремительно развивающиеся цифровые технологии и социальные сети играют главенствующую роль в формировании общественного мнения и национальной идентичности. Социальные сети, такие как «ВКонтакте», а также видеохостинг Rutube, являются масштабными многофункциональными площадками для пользователей, с помощью которых они могут потреблять и делиться различным контентом, в том числе связанным с историей, культурой и достижениями Родины, что способствует формированию патриотического сознания. «Классические» медиа в форме искусства и творческих проектов, такие как музыкальные клипы, художественные фильмы, социальные рекламы и литературные произведения активно используют новые медиа для популяризации и распространения патриотических идей. Это может вызывать как положительное, так и отрицательное восприятие патриотизма обществом в зависимости от подачи информации и контекста.

Патриотизм в современном мире

Патриотизм – это современная национальная идея России, это то, что находится в сердцевине нашего исторического сознания, которое, в свою очередь выступает важнейшим элементом менталитета. Тем важнее для нас осознание этой основы сегодня, в условиях информационно-психологической войны. Крепость патриотизма советских людей, нравственная ценность, предмет национальной гордости подтверждены победой в Великой Отечественной Войне. Патриотизм, как социальное и культурное явление, занимает важное место в существовании любого государства. В России, с её богатой историей и разнообразием культурных традиций, патриотизм имеет особое значение.

В условиях глобализации, политических и экономических изменений, а также социальных трансформаций, актуальность исследования состояния патриотизма в современной России возрастает. Исторически патриотизм в России формировался под влиянием множества факторов, включая войны, революции и социальные изменения. В XX веке патриотизм был тесно связан с идеологией Советского Союза, где он использовался как инструмент мобилизации населения. После распада СССР в 1991 году патриотизм начал трансформироваться, принимая новые формы и значения.

В последнее десятилетие в России можно наблюдать возрождение патриотических настроений на уровне государственной политики: власти активно используют патриотическую риторику для укрепления национальной идентичности и самосознания. Празднование Дня Победы, создание памятников и мемориалов, а также образовательные программы, посвященные истории России и Российской государственности, способствуют формированию патриотических чувств у населения. В стране активно функционируют различные патриотические организации и движения, которые занимаются просветительской деятельностью, организацией мероприятий и акций, направленных на поддержку и преданность своей Родине. В искусстве, литературе и кино наблюдается рост интереса к патриотическим темам. Фильмы, посвященные историческим событиям, и литературные произведения, подчеркивающие героизм и мужество россиян, способствуют формированию патриотического сознания. Система образования также играет ключевую роль в формировании патриотических

ценностей. Внедрение патриотического воспитания в школьную программу, а также участие молодежи в патриотических акциях, способствует укреплению патриотизма среди подрастающего поколения.

Феномен новых медиа

В современном мире новые медиа можно сравнить с экосистемой: различные платформы, форматы контента и целевой аудитории взаимодействуют между собой, создавая сложные сети влияния и распространения информации. В новых медиа наблюдается большое разнообразие форматов (видео, текст, подкасты и т.д.), платформ (социальные сети, блоги, новостные сайты, порталы) и типов контента, что позволяет адаптироваться к различным потребностям аудитории. Новые медиа также подвержены изменениям в технологиях, потребительских предпочтениях и социальных трендах, что требует от них адаптации и инноваций. В новых медиа устойчивость может зависеть от способности контента находить свою аудиторию и поддерживать интерес, а также от адекватного реагирования на вызовы, такие как дезинформация или изменения алгоритмов. Новые медиа могут формировать общественное мнение, культуру и поведение, создавая «информационную среду» в которой мы живем.

Многие концепции канадского медиа-теоретика М. Маклюэн известного своими идеями о влиянии медиа на восприятие и культуру, можно применить к анализу новых медиа. В своем труде «Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего» Маклюэн выдвигал гипотезу, что новые технологии коммуникации сделают мир более связанным, создавая «глобальную деревню», что стало особенно актуально с развитием интернета и социальных медиа, которые позволяют пользователям общаться и взаимодействовать на глобальном уровне. Он полагал, что различные медиа влияют на наши чувства и восприятие мира. Например, телевизионные и цифровые медиа могут изменять наше восприятие времени и пространства, что актуально для пользователей современных платформ. М. Маклюэн также отмечал, что новые медиа не просто заменяют старые, но и возвращают нас к более ранним формам коммуникации.: например, социальные сети могут напоминать о традиционных формах общения, таких как устная передача информации, но с новыми технологиями. Маклюэн верил, что технологии формируют общественные структуры и культуру, в контексте новых медиа это может означать, что технологический прогресс и всеобщая информатизация – распространение смартфонов и интернета, меняют не только способы общения, но и социальные взаимодействия, идентичность и даже политику [Маклюэн, 2005].

Теории о культуре, обществе и роли масс в жизни человека испанского философа Х. Ортега-и-Гассет также можно применить к новым медиа. В своей работе «Восстание масс» Ортега-и-Гассет обсуждает конфликт между массой и интеллектуальной элитой. Он утверждает, что массовое общество может подавлять индивидуальность и креативность. Новые медиа, такие как социальные сети, могут как способствовать распространению идей и культурного разнообразия, так и способствовать доминированию более простых и популярных форм контента [Ортега-и-Гассет, 2001].

Идеи французского философа и социолога Ж. Бодрийяра также можно применить к анализу современных медийных практик и технологий: Бодрийяр утверждал, что в современном обществе реальность все чаще заменяется симуляциями и знаковыми репрезентациями. Он различал три стадии знаков: первая – это знак, который отражает реальность; вторая – знак, который маскирует реальность; третья – знак, который не имеет никакого отношения к

реальности. В контексте новых медиа можно говорить о том, как социальные сети и цифровые платформы создают симуляции реальности, где образы, представляемые пользователями, могут не соответствовать действительности [Бодрийяр, 2013].

Новые медиа, включая социальные сети, блоги, подкасты и видеоплатформы, играют значительную роль в современном обществе и обладают важными формами власти. Они способны быстро распространять информацию и сформировать общественное мнение по различным вопросам. Пользователи могут легко делиться своими взглядами и мнениями, что создает возможность для формирования общественного дискурса, влияющего на общественное мнение. Социальные сети и платформы позволяют пользователям получать доступ к разнообразным источникам информации. Это может как повысить уровень информированности, так и привести к распространению дезинформации. Новые медиа предоставляют возможность людям, которые не могут предоставить традиционные СМИ, выражать свое мнение и делиться опытом, что создает более разнообразный медийный ландшафт. Политические движения и кампании активно используют новые медиа для мобилизации сторонников, распространения информации и взаимодействия с избирателями. Социальные сети стали важным инструментом для политиков и активистов. Новые медиа позволяют людям объединяться по интересам, создавать сообщества и поддерживать связи, что может привести к появлению новых социальных движений и инициатив. Новые медиа стирают границы между странами, позволяя людям обмениваться информацией и опытом на глобальном уровне. Это может способствовать культурному обмену и пониманию, но также и конфликтам. Социальные сети могут оказывать влияние на психическое здоровье пользователей, формируя их самооценку и восприятие реальности., способствующее проявлению различных социальных и психологических последствий.

Новые медиа играют важную роль в формировании национальной идентичности, особенно среди молодежи. Патриотические хештеги, флешмобы и другие формы взаимодействия могут способствовать укреплению чувства принадлежности к нации. В исследованиях социогуманитарных наук активно изучаются вопросы, связанные с трансляцией патриотических тем в новых медиа. Научные труды при помощи разных научных методов анализируют, как новые медиа влияют на восприятие патриотизма, как они используются для мобилизации общества и к каким социальным последствиям это может привести.

Интернет-блоги как площадка для новых медиа

В современном отечественном медиапространстве существует множество блогов и медиа-проектов, которые затрагивают патриотические мотивы в обществе: «Русская весна» - новостной блог, действующий на всех площадках новых медиа, освещает события, связанные с патриотическим движением, а также анализирует культурные и исторические аспекты, поддерживающие национальную идентичность, Блог «Патриот» – новостной ресурс, который освещает патриотические события, инициативы и мнения, связанные с защитой национальных интересов и исторической памяти. Молодежное движение «Молодая гвардия» активно ведет блоги и страницы в социальных сетях, обсуждая патриотические идеи и организуя мероприятия, направленные на воспитание патриотизма среди молодежи.

В современном российском медиапейзаже существует немало видеоблогов и каналов, которые затрагивают темы патриотизма в искусстве и культуре. Самые масштабные из них: русскоязычный интернет-сервис о кино КиноПоиск на своем официальном канале часто публикует обзоры и обсуждения художественных произведений, включая патриотические

киноленты в формате рецензии, аналитических видео о роли патриотизма в российском кинематографе.

Заключение

Проведя исследование в области формирования патриотических ценностей в современной России можно сделать вывод о том, что это – многогранное и сложное явление, формирующееся под влиянием исторических, социальных, политических и культурных факторов. Важно отметить, что патриотизм может быть, как позитивной силой, способствующей сплочению общества и развитию страны, так и источником конфликтов и разделений. В условиях современных вызовов необходимо стремиться к конструктивному патриотизму, который будет основываться на уважении к другим культурам и готовности к диалогу.

Новые медиа обладают значительной властью в современном обществе, влияя на все аспекты жизни человека, включая политику, экономику, культуру и социальные отношения. Их роль будет продолжать расти, особенно в условиях быстрого развития технологий и изменения медийного ландшафта. Новые медиа представляют собой бесконечную площадку для дискуссии о патриотизме, где пользователи могут вступать в диалог, критиковать правительственные действия, соглашаться или оспаривать и выражать альтернативные точки зрения с мнением известного человека, деятеля культуры и искусства, что создает пространство для дебатов о том, что значит быть патриотом в современности. Часто площадкой новые медиа выступают в части патриотизма в контексте фальсификации и искажения истории, а также формирования исторической памяти, например, о Великой Отечественной войне и её влиянии на современное общество. Осмысление патриотизма в новых медиа представляет собой сложный и многогранный процесс. Новые медиа не только изменяют способы выражения патриотических чувств, но и создают новые возможности для их формирования и обсуждения. Важно понимать, что пропаганда патриотизма в цифровую эпоху может принимать как позитивные, так и негативные формы. Ответственное использование новых медиа и критическое осмысление патриотизма могут способствовать формированию более конструктивного и инклюзивного патриотического сознания, которое будет способствовать укреплению социальной сплоченности и развитию общества.

Библиография

1. Абрамов А. В. Буров А. С., Вишну Б. Д., Габдулина Б. А., Джанаева А. Э., Калфаоглу Р, Капицын А. М., Чжуёнг Ким, Кокурина О. Ю., Костина А. М., Сергазин Е. Ф., Цзянина Шао, Шапаров А. Е. Национальная идентичность и патриотизм в условиях международных кризисов // Российский социально-гуманитарный журнал. 2022. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnaya-identichnost-i-patriotizm-v-usloviyah-mezhdunarodnyh-krizisov> (дата обращения: 20.11.2024).
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула: Тульский полиграфист, 2013. 204 с.
3. Карякина, К. А. Актуальные формы и модели новых медиа: от понимания аудитории к созданию контента / К. А. Карякина // Медиаскоп. – 2010. – Вып. 1.
4. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего /пер. И.О. Тюриной. М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2005. 496 с.
5. Немчинова И. П. Влияние медиа на воспитание патриотических ценностей у молодежи // Молодой исследователь Дона. 2017. №5 (8). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-media-na-voospitanie-patrioticheskikh-tsennostey-u-molodezhi> (дата обращения: 21.11.2024).
6. Ортега-и-Гассет Х. Восстание Масс. – Москва : АСТ, 2001–509 с.
7. Пастухов, А.Г. О границах медиа: новые медиа и новая медийная культура /А. Г. Пастухов // Ученые записки ОГУ. Серия: гуманитарные и социальные науки. –2015. – №1.– С. 182–188.

Patriotism in the Context of New Media

Alina V. Konovalova

Junior Researcher,
State Academic University for the Humanities,
119049, 26 Maronovsky lane, Moscow, Russian Federation;
e-mail: akonovalova@gaugn.ru

Abstract

Based on a cultural-philosophical analysis, the article explores the specific features of the influence of digital technologies and social networks on the formation and expression of patriotic feelings in modern Russian society. In the context of globalization, universal informatization, and the instant dissemination of information, new media have become key platforms for the transmission and discussion of national identity and patriotism. The influence of various forms of content aimed at popularizing patriotic ideas, countering historical falsification, and their impact on public opinion and mass consciousness is analyzed. The results of the study emphasize the complexity and multifaceted nature of patriotism in the digital age, as well as its significance for youth and society as a whole.

For citation

Konovalova A.V. (2024) Patriotizm v osmyslenii novykh media [Patriotism in the Context of New Media]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 15-20.

Keywords

Patriotism, new media, patriotic values, video blog, digital technologies, social networks.

References

1. Abramov A. V., Burov A. S., Vishnu B. D., Gabdulina B. A., Dzhanayeva A. E., Kalfaoglu R., Kapitsyn A. M., Zhuyong Kim, Kokurina O. Yu., Kostina A. M., Sergazin E. F., Tszyanina Shao, Shaparov A. E. National identity and patriotism in the context of international crises // Russian socio-humanitarian journal. 2022. No. 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnaya-identichnost-i-patriotizm-v-usloviyah-mezhdunarodnyh-krizisov> (date of access: 20.11.2024).
2. Baudrillard J. Simulacra and Simulation. Tula: Tula Printing Worker, 2013. 204 p.
3. Karyakina, K. A. Actual forms and models of new media: from understanding the audience to creating content / K. A. Karyakina // Mediascope. - 2010. - Issue 1.
4. McLuhan M. The Gutenberg Galaxy: the formation of a typing man / trans. I. O. Tyurina. Moscow: Academic Project: Mir Foundation, 2005. 496 p.
5. Nemchinova I. P. The influence of media on the education of patriotic values in youth // Young researcher of the Don. 2017. No. 5 (8). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-media-na-vospitanie-patrioticheskikh-tsennostey-u-molodezhi> (date of access: 21.11.2024).
6. Ortega y Gasset H. Uprising of the Masses. – Moscow: AST, 2001–509 p.
7. Pastukhov, A.G. On the Boundaries of Media: New Media and New Media Culture /A.G. Pastukhov // Scientific Notes of OSU. Series: Humanities and Social Sciences. –2015. – No. 1.– P. 182–188.

УДК 008**Возможности использования искусственного интеллекта в
ревитализации исчезающих языков****Петров Алексей Иванович**

Аспирант,
Арктический государственный институт культуры и искусств,
677000, Российская Федерация, Якутск, ул. Орджоникидзе, 4;
e-mail: petrovai05@mail.ru

Аннотация

Статья исследует возможности применения искусственного интеллекта (ИИ) для ревитализации исчезающих языков на примере юкагирского языка. Рассматриваются современные технологии ИИ в обработке естественного языка для передачи редких языков новым поколениям. Анализируется потенциал ИИ в разработке образовательных ресурсов, включая виртуальных языковых ассистентов, интерактивных платформ с обратной связью в режиме реального времени, самоучителей, разговорников, аудиоматериалов с натуральным звучанием, созданных ИИ. Оценивается возможность повышения доступности материалов на юкагирском языке путем применения ИИ для расширения контента, как переводы текстов, книг, сайтов, разработка мультимедийных материалов для театров, концертов, конференций. Отдельное внимание уделяется применению ИИ для подготовки юридических документов и машинного перевода в ознакомительных целях. Перечисленное может стать основой для дальнейших исследований, способствовать разработке лексики и расширению сфер применения языка за пределами традиционного образа жизни и хозяйственной деятельности, что открывает перспективы возрождения языка.

Для цитирования в научных исследованиях

Петров А. И. Возможности использования искусственного интеллекта в ревитализации исчезающих языков // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 21-27.

Ключевые слова

Этнокультурное наследие, языковая ревитализация, юкагирский язык, искусственный интеллект, цифровая лингвистика, сохранение культурной идентичности, мультимедийные технологии.

Введение

В последние десятилетия проблема исчезающих языков становится все более актуальной в условиях глобализации и доминирования нескольких мировых языков, что угрожает культурному многообразию и приводит к утрате этнокультурного наследия. Сохранение и ревитализация таких языков является важной задачей, направленной на поддержание культурной идентичности малочисленных народов.

На 2012 год, в мире насчитывается около 6500–7000 языков. Различия в основном вызваны неоднозначностью определения «язык» и «диалект» [Pereltsvaig, 2012, 11].

Согласно данным ЮНЕСКО, в 2003 году 96% населения мира говорит лишь на 3% от количества языков в мире. ЮНЕСКО оценивает, что по крайней мере 50% из более чем 6000 языков мира теряют носителей. Таким образом, к концу 21-го века около 90% всех языков мира могут быть заменены доминирующими языками. Практически во всех странах мира существует острая необходимость в поддержании языков на различных уровнях исчезания [UNESCO, 2003, 4].

Исчезание каждого языка – это утрата уникального человеческого опыта, отражающего мышление и культурные ценности, являясь неотъемлемой частью культуры и основным средством ее передачи, и выражением национальной ментальности каждого народа. Утрата языка для носителей связана с потерей части этнической и культурной самобытности, памяти и традиций предков.

Актуальность исследования выдвинутой темы обусловлена тем, что применение ИИ в ревитализации исчезающих языков открывает новые возможности для их сохранения и возрождения. Возможности рассматриваются на примере юкагирского языка, который также относится к исчезающим. Что в свою очередь поддерживает культурное и языковое разнообразие, а также способствует более глубокому пониманию роли технологий в сохранении этнокультурного наследия.

Одной из основных проблем ревитализации исчезающих языков, можно выделить отсутствие устойчивой языковой среды и недостаток ресурсов для обучения и поддержки исчезающих языков, что требует применения инновационных цифровых решений.

Материалы и методы исследования

В настоящей статье материалом исследования выступили работы российских и зарубежных ученых, касающиеся исчезающих языков, ревитализации языков, цифровой лингвистики и ИИ, применительно к их использованию в ревитализации юкагирского языка. Исследование было выполнено аналитическим методом междисциплинарного изучения выявленной проблемы.

Результаты исследования и их обсуждение

Анализ проблемы ревитализации языков выявил, что основным индикатором для оценки витальности (жизнеспособности) языка является определение механизмов передачи того или иного языка из поколения в поколение его носителей.

В российской практике ревитализации языков выявлены следующие механизмы:

- образование (на всех уровнях государственной образовательной системы и вне государственной образовательной системы);
- контент (широта и доступность материалов на языке, формат, подходящий под различные

- целевые аудитории, юридическая чистота материалов);
- культура и социум (внутри семьи, семейный досуг, развлекательные мероприятия, фестивали, театры, вывески, таблички, меню, ценники);
- любые документы, имеющие юридическую силу (законодательные, регламентные, внутрикорпоративные);
- документация и кодификация (создание базы для научных исследований, базы для последующих учебных материалов).

Данная классификация основана на крупных объединениях схожих практик, с разделением на подкатегории и возможностью добавления новых практик [Винклер, 2021, 15].

Эксперты ЮНЕСКО выделяют 6 степеней угрозы исчезновения языка. Стоит отметить, что даже 5-й «безопасный» уровень не гарантирует жизнеспособность языка, поскольку в любой момент носители языка могут прекратить передавать свой язык следующему поколению [UNESCO, 2003, 9].

Таблица 1 - Уровень исчезновения языка на основе количества говорящих на этом языке [UNESCO, 2003, 9]

Уровень	Оценка	Количество говорящих на этом языке
Безопасный	5	Язык используется людьми всех возрастов, от детей и старше.
Небезопасный	4	Язык используется некоторыми детьми во всех сферах (контекстах) или используется всеми детьми только в некоторых сферах.
Под угрозой исчезновения	3	В основном язык используется поколением уровня родители и старше.
Серьезная угроза исчезновения	2	В основном язык используется поколением уровня дедушек и бабушек и старше.
Критическая угроза исчезновения	1	В основном язык используется немногими носителями поколения прабабушек и прадедушек.
Исчезнувший язык	0	Никто не говорит на этом языке.

На основе данной таблицы можно определить языки, которые находятся в серьезной и критической угрозе исчезновения. Например, юкагирский язык находится на уровне критической угрозы исчезновения. Юкагирский язык в основном распространен на северо-востоке Якутии, а также в районе Чукотского автономного округа и частично в Магаданской области. Юкагирский язык делится на тундренный и лесной [Шадрин, 2022, 67]. Согласно Всероссийской переписи населения Российской Федерации 2010 года, число людей, считающих юкагирский язык родным, составляет 370 чел., из них большая часть знают только отдельные фразы и слова. Есть сведения о том, что количество владеющих юкагирским языком на разных уровнях, не превышает 100 чел. [Шадрин, 2022, 67]. И они представляют собой преимущественно представителей старшего и лишь частично среднего поколений.

Юкагирский язык бытовал лишь в изустной среде, в неформальном общении между сородичами. Первая книга на юкагирском языке была опубликована лишь в 1969 г., это был сборник стихов Улуро Адо «Кодэ, мэру: нийуол» [Шадрин, 2022, 71].

Несмотря на наличие разработанной письменности, обучение юкагирскому языку в детских садах и школах сталкивается с серьезными проблемами, такими как нехватка учебных материалов, недостаток квалифицированных преподавателей-юкагиров, а также крайне низкий интерес к изучению языка у детей-юкагиров и отсутствие поддержки для его использования в семейной среде [Лукина, 2023, 151].

Как показывают публикации ЮНЕСКО, процесс ревитализации языка зависит от уровня грамотности этнического сообщества, владеющего данным языком.

**Таблица 2 - Уровень исчезновения языка на основе грамотности населения
[UNESCO, 2003, 14]**

Уровень исчезновения языка	Оценка	Доступность письменных материалов
Безопасный	5	Существует устоявшаяся орфография, традиция грамотности, в литературе и в повседневности, в СМИ, в административной сфере и образовании.
Небезопасный	4	Письменные материалы существуют, и в школе дети развивают грамотность на этом языке. Письменность на языке не используется в административной сфере.
Под угрозой исчезновения	3	Письменные материалы существуют, и дети могут сталкиваться с письменной формой языка в школе. Грамотность не продвигается через печатные СМИ.
Серьезная угроза исчезновения	2	Письменные материалы существуют, но они могут быть полезны лишь для некоторых членов сообщества. Обучение грамотности на этом языке не является частью школьной программы.
Критическая угроза исчезновения	1	Практическая орфография известна обществу, и некоторые материалы пишутся на этом языке.
Исчезнувший	0	Орфография недоступна для общества.

Исходя из данной таблицы, следует отметить, что динамику исчезновения юкагирского языка можно отнести к категории от серьезной угрозы исчезновения до критической угрозы исчезновения.

Согласно базе практик ревитализации, научного центра по сохранению, возрождению и документации языков России Института языкознания РАН, на 2024 год не зарегистрировано ни единой практики ревитализации юкагирского языка (ни южного, ни северного).

В настоящее время в качестве практик ревитализации не использованы технологии ИИ. Нами предпринят анализ имеющихся теоретических и практических разработок в данном контексте.

ИИ, имитирующий человеческий интеллект, имеет раздел машинного обучения. Обработка естественного языка – это специализированная область машинного обучения, которая фокусируется на возможности понимать, интерпретировать и генерировать человеческий язык.

Так, например, ИИ, созданный на модели «seq2seq» для обработки естественного языка, и использующий нейронную сеть глубокого обучения, способен обучаться на определенной выборке текстовых материалов. Несмотря на свои ограничения (только короткие диалоги и только на частых словах/фразах), по состоянию на 2018 год, широко применялся и достаточно хорошо отвечал на заданные вопросы, с подбором наиболее подходящих слов по вероятности (частоте) их связи в базовом материале, использованном для обучения ИИ [Goyal, 2018, 191–194]. В 2016 году «Google Translate» был улучшен с применением архитектуры «seq2seq» модели.

В 2022 году исследователи Массачусетского технологического института, Корнеллского университета и университета Макгилла, продемонстрировали систему ИИ, которая может самостоятельно выявлять правила и закономерности в человеческом языке. При наличии примеров с различными грамматическими формами (такими как, время, род, суффиксы), эта модель ИИ самостоятельно выявляет правила, по которым строятся грамматические формы. Стоит отметить, что описанная модель ИИ самостоятельно выявляет грамматические формы из небольшого объема вводных данных [Ellis, 2022, 1–4].

Подобная система ИИ, обученная исчезающему языку, как например, юкагирский язык, имеет широкие возможности в ревитализации юкагирского языка на разных уровнях во всех

категориях, принятых институтом языкознания РАН. На наш взгляд, эти возможности могут быть использованы в следующих направлениях:

- 1) В системе образования, ИИ способен оказать поддержку в изучении юкагирского языка как в рамках образовательной системы, так и вне ее, с использованием виртуальных языковых ассистентов, интерактивных платформ с обратной связью в режиме реального времени, а также мобильных приложений различного назначения, в том числе с применением систем виртуальной и дополненной реальности.

При этом преподавание юкагирского языка может быть как в виде отдельной дисциплины, так и по иным дисциплинам на юкагирском языке.

Стоит также отметить возможность ИИ в создании самоучителей, разговорников и аудиоматериалов (озвучивание текста с натуральным звучанием), что поможет сделать процесс обучения более доступным и увлекательным.

Примерами могут служить онлайн-переводчик «Яндекс Переводчик» и виртуальный ассистент «Яндекс Алиса», в которых применяется ИИ, но на данный момент эти приложения доступны только на распространенных языках мира.

- 2) Контент – это возможность получения информации разного рода на родном языке, как в виде текста, так и в виде аудио/речи.

ИИ со знанием юкагирского языка может переводить отдельные тексты, и целые книги, популярные интернет-блоги, известные сайты, российские или иностранные журналы и другие формы текстового формата как заранее, так и в режиме реального времени. Также возможно озвучивание и генерация видео с лицом и мимикой виртуального ассистента/учителя/друга.

Подобные ресурсы полезны для привлечения молодежи к изучению языка, что в свою очередь может способствовать повседневному использованию языка цифровой средой.

Примером может служить перевод видеотрансляций в режиме реального времени в Яндекс Браузере, с применением ИИ «YandexGPT», доступность языков ограничена. И чат-боты с ИИ, как например ChatGPT, YandexGPT (в составе «Яндекс Алиса»), могут генерировать тексты достаточно хорошего качества, особенно на те темы и сферы, в которых много исходного материала, даже если исходный материал на другом языке. Список доступных языков пока еще ограничен.

- 3) Культура и социум. Эта категория связана с функционированием языка в обществе и социуме. ИИ может быть использован для создания песен, стихов или прозы на юкагирском языке, создания развлекательных материалов, и проведении культурных мероприятий. Так, например, ИИ может помочь в создании мультимедийных материалов (изображений, аудио, видео) для фестивалей, театров, концертов, конкурсов, праздников, а также использоваться в спортивных играх и повседневных занятиях в семье.

Что может расширить контент в сферах, связанных с современными технологиями, наукой, искусством, креативными технологиями, туризмом и тд.

Примерами могут служить ИИ «DALL-E», «Midjourney», «Suno AI» и «Runway Gen3», которые могут генерировать изображения, тексты в виде изображений, музыку и видео.

- 4) Законодательство и документы. ИИ может способствовать переводу юридических документов на юкагирский язык. Полностью автоматизированный перевод может быть использован для публикации переводов документов в ознакомительных целях. Кроме того, ИИ может помочь в разработке систем документооборота для административных процессов, таких как судопроизводство и бюллетени на юкагирском языке.

- 5) Документация и кодификация. ИИ может способствовать сбору информации о языке, как в ходе полевых исследований и опросов, так и через оцифровку существующих

текстовых и аудио архивов, которые станут основой для дальнейших исследований и учебных программ.

ИИ также может содействовать разработке лексики и созданию словарей. Используя технологии обработки естественного языка, можно генерировать новые тексты и расширять сферы применения языка за пределами традиционного образа жизни и хозяйственной деятельности, таких как охота и рыбалка.

ИИ также может участвовать в процессе регламентации и стандартизации языка, предлагая решения для унификации правописания и создания альтернативных систем письменности, таких как латинизация или кириллизация. Это обеспечит дальнейшую кодификацию юкагирского языка и его диалектов, а также их интеграцию в цифровую среду.

Заключение

Юкагирский язык следует отнести к числу исчезающих языков из-за небольшого числа его носителей, их возраста и ограниченной письменности. В современных условиях использование систем ИИ предоставляет уникальные возможности для ревитализации таких исчезающих языков, как юкагирский.

Выявленные нами возможности ревитализации языков с применением технологий ИИ, обученного юкагирскому языку, нуждаются в практическом воплощении на разных уровнях (глубине) во всех категориях.

Библиография

1. Винклер М. А., Павлова О. М. Российские практики сохранения, возрождения и развития языков // Институт языкознания Российской академии наук URL: https://iling-ran.ru/languages_of_russia/2021_stage1/doc3.pdf (дата обращения: 30.10.2024).
2. Лукина М. П. «Исчезающие» юкагирские языки: к проблеме языкового сдвига. // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. - 2023. - №2. - С. 151.
3. Шадрин В. И. Юкагирский язык: социолингвистическая ситуация и общественные инициативы. Цифровизация языкового и культурного наследия коренных народов Арктики // Цифровизация языкового и культурного наследия коренных народов арктики: сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции. - Якутск: Северо-Восточный федеральный университет имени М. К. Аммосова, 2022. - С. 67–76.
4. Ellis K., Albright A., Solar-Lezama A., Synthesizing theories of human language with Bayesian program induction. // Nature communications. - 2022. - №13. - С. 5024.
5. Goyal P., Pandey S., Jain K. Deep Learning for Natural Language Processing: Creating Neural Networks with Python. - Berkeley: Apress, 2018. - 290 с.
6. Pereltsvaig A., Languages of the World. An introduction. - New York: Cambridge University Press, 2012. - 298 с.
7. UNESCO Ad hoc Expert Group on Endangered Languages. Language Vitality and Endangerment. - Paris: UNESCO, 2003. - 27 с.

The Potential of Artificial Intelligence in the Revitalization of Endangered Languages

Aleksei I. Petrov

Postgraduate Student,
Arctic State Institute of Culture and Arts,
677000, 4 Ordzhonikidze str., Yakutsk, Russian Federation;
e-mail: petrovai05@mail.ru

Aleksei I. Petrov

Abstract

The article explores the possibilities of using artificial intelligence (AI) for the revitalization of endangered languages, using the Yukaghir language as an example. It examines modern AI technologies in natural language processing for transmitting rare languages to new generations. The potential of AI in developing educational resources is analyzed, including virtual language assistants, interactive platforms with real-time feedback, self-study guides, phrasebooks, audio materials with natural sound created by AI. The possibility of increasing the accessibility of materials in the Yukaghir language through the use of AI for content expansion, such as translations of texts, books, websites, and the development of multimedia materials for theaters, concerts, and conferences, is assessed. Special attention is paid to the use of AI for preparing legal documents and machine translation for informational purposes. The listed applications can serve as a basis for further research, contribute to the development of vocabulary, and expand the scope of language use beyond traditional lifestyles and economic activities, opening up prospects for language revival.

For citation

Petrov A.I. (2024) Vozmozhnosti ispol'zovaniya iskusstvennogo intellekta v revitalizatsii ischezayushchikh yazykov [The potential of artificial intelligence in the revitalization of endangered languages]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 21-27.

Keywords

Ethnocultural heritage, language revitalization, Yukaghir language, artificial intelligence, digital linguistics, preservation of cultural identity, multimedia technologies.

References

1. Winkler M. E, Pavlova O. Russian practices of preservation, revival, and development of languages // Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences URL: https://iling-ran.ru/languages_of_russia/2021_stage1/doc3.pdf (date of access: 10/30/2024).
2. Lukina M. "Endangered" yukaghir languages: to the problem of language shift. // *Modern Science: Current Problems of Theory and Practice. Series: Humanities.* - 2023. - №2. – C. 151.
3. Shadrin V. Yukaghir language: sociolinguistic situation and public initiatives. Digitalization of linguistic and cultural heritage of indigenous peoples of the Arctic // *Digitalization of the linguistic and cultural heritage of the indigenous peoples of the Arctic: a collection of articles based on the materials of the All-Russian scientific and practical conference.* - Yakutsk: North-Eastern Federal University named after M.K. Ammosov, 2022. – C. 67-76.
4. Ellis K., Albright A., Solar-Lezama A., Synthesizing theories of human language with Bayesian program induction. // *Nature communications.* - 2022. - №13. - C. 5024.
5. Goyal P., Pandey S., Jain K. *Deep Learning for Natural Language Processing: Creating Neural Networks with Python.* - Berkeley: Apress, 2018. - 290 c.
6. Pereltsvaig A., *Languages of the World. An introduction.* - New York: Cambridge University Press, 2012. - 298 c.
7. UNESCO Ad hoc Expert Group on Endangered Languages. *Language Vitality and Endangerment.* - Paris: UNESCO, 2003. – 27 c.

УДК 008

Русский север в творчестве С.Г. Писахова и Б.В. Шергина: сравнительный анализ

Чекрыжова Александра Игоревна

Аспирант,
кафедра теории и истории культуры и искусства,
Государственный академический университет гуманитарных наук,
119049, Российская Федерация, Москва, Мароновский переулок, 26
e-mail: sanya_che@mail.ru

Статья подготовлена в Государственном академическом университете гуманитарных наук в рамках государственного задания Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (тема №FZNF-2023-0003 «Традиции и ценности общества: механизмы формирования и трансформации в контексте глобальной истории»).

Аннотация

Имена художника, сказочника, путешественника и краеведа С.Г. Писахова (1879–1960) и сказителя, писателя, художника Б.В. Шергина (1893–1973) занимают особое место в истории культуры Архангельского Севера. Широкую известность им обоим принесла литературная деятельность, в которую они вошли как бытописатели традиционного (дореволюционного) уклада их родного края, восприимчики традиций его народной словесности. Притом, что творчество обоих авторов безусловно исходит из единого «корня» – природной и культурно-языковой среды Севера, есть и существенные различия между ними. Выявить, конкретизировать то, что объединяет и различает С.Г. Писахова и Б.В. Шергина и составило основную цель данной работы, основным методом которой стал сравнительный анализ их жизненных путей, мировосприятия, методов литературно-художественной рефлексии реальности, а также отношения к основным историческим поворотам своего времени, через которые они – каждый по-своему – проходили вместе со своей родиной. Результатом работы стал вывод о том, что и Писахов, и Шергин осмыслили пространство Беломорского и Арктического Севера в качестве эпического фона героической инициации творческих сил человека, что по-разному отобразилось в основных мотивах их как литературного, так и изобразительно-художественного творчества. Корень же различий между ними лежит в области мировосприятия и образа действия: Писахова – активного участника научной, социально-политической и художественной жизни Севера – можно образно назвать человеком *культуры, истории, действия, времени*; Шергина же, сосредоточившегося на выявлении и рефлексии нравственных идеалов традиционного поморского жизнеустройства, фундаментом чего было личное исповедание Православной веры и соответствующая ему напряженная внутренняя работа ума и сердца, можно назвать человеком *Духа, созерцателем*, устремленным в область *вневременного*.

Для цитирования в научных исследованиях

Чекрыжова А.И. Русский север в творчестве С.Г. Писахова и Б.В. Шергина: сравнительный анализ // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 28-36.

Ключевые слова

Русский Север, Поморье, Архангельск, Арктика, народная словесность, фольклор, традиционное мышление, традиционная культура, русская культура, художественная рефлексия, православная вера, православный писатель, православная этика, северный текст русской литературы, пейзажная живопись, русская живопись, русский импрессионизм, Север и Арктика в русской живописи, художники Арктики, морская культура Поморья.

Введение

«Глубокое, ценное слово о родимой стороне может сказать только тот человек, для которого его родина не есть “край”, а центр¹» – размышлял русский сказитель, художник, фольклорист и писатель и Борис Шергин. Речь здесь идет о том, когда универсум исторической родины, представляющий собой единство ее природной и культурно-языковой среды, является для человека основным источником проявляемых так или иначе творческих сил, формирует его мироощущение. Для Б.В. Шергина (1893–1973), как и для его старшего коллеги и соратника – художника, путешественника, писателя, сказочника, краеведа С.Г. Писахова (1879–1960) – творческий путь и главный исследовательский интерес определяла родная для них обоих стихия Севера: Архангельского Поморья и Арктики. В городской среде Архангельска конца XIX – начала XX вв., выходцами из которой являлись оба автора, традиции северновеликорусской народной культуры уже не бытовали, что называется, «в концентрированном виде», однако, исследование повседневной обстановки их лет детства и юности показывает, что она все еще была пронизана различными ее элементами: в частности, она украшалась Русским словом, нередко облакаемым в поэтическую форму пословицы, поговорки, сказки, легенды, сказа, былины и пр.)

Основная часть

Архангельск конца XIX – нач. XX вв. – культурный и административного центр Русского Севера, самобытный уклад жизни которого представлял собой переплетение явлений:

- Северновеликорусской традиционной культуры (в городском провинциальном и народном крестьянском ее изводах), к явлениям которой относятся многообразие жанров и направлений и декоративно-прикладного искусства, и народной словесности;
- Городской культуры столицы – Санкт-Петербурга, «старшим братом» которого (т.е. первым «окном в Европу», первым морским портом России) по праву называют Архангельск;
- Культур стран Северо-Западной и Центральной Европы: главным «посредником» здесь

¹ Шергин Б.В. Праведное солнце: Дневники разных лет. – СПб: Библиополис, 2009. – С. 589.

были многочисленные торговые и дипломатические контакты, устанавливаемые по мере освоения русскими северных морских рубежей Российского государства;

- Морского и промыслового быта поморов и других представителей «морского сословия»; Беломорье и его столица – Архангельск – на протяжении веков оставались одним из важнейших центров отечественной морской культуры;
- Церковного (отчасти старообрядческого) обихода: несмотря на усиливавшиеся тенденции вестернизации, секуляризации культуры, проникновения веяний атеистического и материалистического мировоззрения, повседневная жизнь в России все еще сохраняла в целом патриархальный уклад, подчиненный ритмам богослужебного годового круга; вера и религия освящали, соединяли и наполняли собой различные стороны повседневности, пока еще не занимая в ней подобного современному изолированного, ущербного положения.

В то же время, становление обоих авторов происходило на фоне интенсивных художественных поисков, политических и социокультурных перемен рубежа 19-20 вв. и части советского периода. Годы жизни Писахова (1879-1960) и Шергина (1893-1973) пришлись на период, озаглавленный, с одной стороны, очередной волной активного хозяйственного, индустриального, научного и художественного освоения Русского Севера и Арктики царской, а затем – советской Россией, с другой – болезненным социокультурным и, в первую очередь, духовным сломом, отечественная кульминация которого связана была с гибелью Российской Империи, установлением советской власти и последующим разворачиванием государственной кампании гонения всего, что основано на традиционном, религиозном мировоззрении и образе жизни.

Имена Писахова и Шергина часто упоминаются в единой связке ввиду того, что оба они стали продолжателями и выразителями поэтики и традиций севернорусской народной словесности на литературном поприще, в среде по отношению к этим традициям и самому их духу внешней, во времена, когда Культура трагическим образом превращалась в культурное наследие. Творчество обоих северян по-разному выражает тот интеллектуальный, эстетический, психический и, в конечном счете, духовный опыт, который переживает человек при столкновении с экстремальными условиями стихии Северной природы – Беломорской и Арктической. Это пространство предстает у обоих творцов в качестве эпического фона становления и инициации творческих сил человека. По сути, и Шергин, и Писахов – каждый по-своему – выразили то, что издревле пронизывало весь быт русских поморов во времена жизненного расцвета их культуры, лежало в основе ее созидания.

Основным методом выражения этой идеи для Писахова стала живопись: пожалуй, наиболее репрезентативными в этом отношении являются Беломорский и Арктический циклы его работ. Опыт самого художника, испытанный впервые на Новой Земле летом 1905 года, описан им в следующих образах: *«Север (Арктика) – строгий, светлый огромный кафедрал. <...> Свет полный, без теней. Мир только что создан. Для меня Арктика – утро Земли. <...> Там теряется мысль о благах обычных, так загораживающих наше мышление. Если в Арктике быть одному и далеко от жилья – хорошо слушать святую тишину. Незакатное солнце наполняет светом радости»*². Этот опыт во многом формирует настроение и атмосферу

² Писахов С.Г. Сказки, очерки, письма / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И.Б. Пономарева. – Архангельск: Северо-Западное книжное издательство, 1985. – С. 201.

живописных работ Писахова. В знаменитом Беломорском цикле Писахов раскрывает себя как мастер философского пейзажа: в образе сосны – дерева, предстоящего бескрайнему, будто бы вневременному пространству неба и воды – читается настроение созерцания, сосредоточения, внутренней тишины, мужества, собранности; читается идея русского человека, некогда освоившего Студеное северное море, нехлебородимую каменистую почву, укоренившегося в ней и создавшего вселенную высокой народной культуры.

Аналогичный посыл содержится, можно сказать, в расшифрованном виде в тех сказах Б.В. Шергина, сюжеты которых носят героический характер, изображая жизнь и труды поморов – промышленников, мореходов, кораблестроителей и ремесленников – на службе Студеному морю («Рождение корабля», «Для увеселения», «Новая Земля» и др. произведения). Центральной темой данного корпуса художественных текстов является творческая, созидательная самоотдача человека в противостоянии, с одной стороны – суровой морской стихии, с другой – своим собственным порокам и страстям. *«Море – души строитель»*, поскольку каждая встреча с ним предполагает ситуации риска и опасности – и соответственно, принуждает человека к мобилизации и напряжению всех своих физических и душевных сил, чтобы выжить и выстоять.

Идея человеческой жизни – трагического, возвышенного и торжественного «выстаивания вопреки» – читается и в другом сквозном для художественного творчества С.Г. Писахова мотиве. Это мотив камнеломки – растения, находящего путь к жизни посреди, казалось бы, безжизненных каменистых ландшафтов Новой Земли. Забираясь своими тонкими корнями в щели между скал, растение постепенно ломает их. Боль, прорастание, прорыв, воля к жизни – вот семантический круг понятий, читающихся и в «народном» названии растения – *разрыв-трава* – и в том, как изображает его художник. Писахов запечатлевает цветок в кульминационный момент его бытия – в момент *увядания*, когда его листья приобретают ярко-красный оттенок, и потому их множество так напоминает пролитую на камни кровь.

Похожую кульминацию представляет собой история, которую Б.В. Шергин донес в сказе «Для увеселения» – в момент, когда потерпевшие кораблекрушение мезенские поморы Иван и Ондrejaн осознают свою обреченность на страшную, голодную смерть, они «спокойно и великодушно», с героическим смирением принимают эту судьбу и, будучи *истинными художниками по призванию*, следуя побеждающему смерти, вневременному логосу созидания, изготавливают самим себе резное надгробие с эпитафией в торжественных стихах:

*«Корабельные плотники Иван с Ондrejaном
Здесь скончали земные труды
И на долгий отдых повалились,
И ждут архангеловой трубы»³.*

Важно понимать, что при наличии этих объединяющих лейтмотивов, характер принадлежности к миру традиционной культуры своей родины, а также способы рефлексии ключевых перемен и событий своего времени у Писахова и Шергина достаточно сильно различается.

Так, образ личного творческого поведения С.Г. Писахова (1879 – 1960) определен его

³ Шергин Б.В. Избранное / сост. и авт. вступ. ст. Ю.Ф. Галкин. – М.: Совет. Россия, 1977. – С. 103.

гораздо большей, чем в случае Б.В. Шергина, степенью принадлежности к миру «большой» культуры конца XIX – начала и первой половины XX вв. С.Г. Писахов родился и воспитывался в достаточно светской по меркам конца XIX – начала XX вв. обстановке городской купеческой семьи. Наиболее очевидным каналом связи с миром народной, глубинно-северной русской культуры для него с ранних лет было общение с бабушкой по материнской линии, Хионией Васильевной Милюковой, осевшей в Архангельске уроженкой Пинежского уезда, чье Слово – пословицы, песни, сказки, духовного стиха – формировало «закваску», которой питалось богатое воображение будущего сказочника. Развитие С.Г. Писахова как художника и личности было определено двумя составляющими: четкой принадлежностью к универсуму природной и культурно-языковой среды родной почвы Архангельского Севера с одной стороны и жаждой познания мира за пределами этой почвы – с другой. Насмотренность, расширение кругозора не растворяли в нем связи с исторической родиной, но напротив, укрепляли и обогащали ее, поскольку она с самого начала была прочна и осознанна. Еще до революции он получил богатый опыт обращения в передовых художественных кругах родного Архангельска и Санкт-Петербурга, а также непосредственного соприкосновения с наследием мировой художественной культуры различных почв и эпох: и в годы учебы в Центральном училище технического рисования барона Штиглица (1902-1905 гг.) и в период путешествий по странам Ближнего Востока, Южной и Центральной Европы (1905-1913 гг.) Окончательно сформировавшись как исследователь и художник Севера, Писахов посвятил все свое время и силы тому, чтобы представить людям богатейшее разнообразие природного и культурного наследия своего края – этот вектор становится определяющим для всей его разносторонней деятельности художника, краеведа, фольклориста, музейного работника и, наконец, писателя и сказочника. Писахов во многом стоял у истоков формирования художественного и научного краеведческого сообществ в своем родном городе: к примеру, в качестве члена АОИРС он занимался оформлением и подготовкой первой масштабной краевой выставки «Русский Север» (1910 г.), которая имела большой успех и впоследствии была частично представлена на Берлинской кустарной выставке в 1913 г. То и дело возвращаясь в столицу, он представлял свой родной край на выставках различного характера и масштаба. Так, на его счету – участие в нескольких отделах Царскосельской юбилейной выставки (1911) как в качестве художника, так и в качестве оформителя отдела Печорской опытной сельскохозяйственной станции А.В. Журавского – своего друга и соратника, основоположника сельскохозяйственной науки на Русском Севере; участие в небольшой «Выставке трех» в Художественном Бюро Н.Е. Добычиной – среде зарождения отечественного арт-рынка, где в разное время выставлялись, к примеру, представители «Мира Искусства», К. Малевич, К. Петров-Водкин и другие мастера. Крайне высокая оценка, которую дал работам Писахова И.Е. Репин, подтверждает его статус художника мирового уровня.

Профессионализм художника, уникальный опыт и багаж знаний исследователя и краеведа – знатока Севера, опыт работника музейной сферы, организаторские способности и принципиальная позиция «не быть лишним» – то, что во многом помогло ему выстоять на фоне и после революционных событий 1917-1920 гг. Это было непросто, учитывая и социальное происхождение (отец С. Писахова был купцом-ювелиром) и опыт фактического участия в сражениях Гражданской войны на стороне Белой армии, и деятельность по защите и сохранению хотя бы части материального наследия подвергшего гонению Православия (к последнему относится и работа над циклом акварелей «Памятники архитектуры», и участие в разборке ризницы Соловецкого монастыря, и сбор подписей в защиту Свято-Троицкого

кафедрального собора г. Архангельска, разрушенного в 1929 г.). Практически лишившись средств к существованию, вопреки натянутому отношению к нему партийного руководства, Писахову удалось остаться активным гражданином, участником художественной и общественно-культурной жизни своего города и края в советский период. Здесь раскрываются главы жизни Писахова – полярника, педагога и, наконец, сказочника.

Образ личного творческого поведения С.Г. Писахова можно назвать *экспансивным*, а его носителя – *человеком действия, человеком культуры, человеком истории, человеком времени*. Иной, во многом противоположный образ мировосприятия был свойственен Б.В. Шергину, которого можно назвать *человеком Духа, созерцателем*. Главным духовным вектором для него, определявшем направленность всех проявлений его творческой деятельности (будь то, народное декоративно-прикладное искусство или же сказительское словотворчество) была воспитанная в нем с детства принадлежность к Православной вере. Наделенный чутким, отзывчивым, художническим мировосприятием, с юных лет он стремился постичь, перенять все многообразие радовавших и вдохновлявших его проявлений народного *художества*, в окружении которых рос: упражнялся в иконописи, срисовывал орнаменты народных росписей и иллюстрации старинных книг духовного содержания, мастерил и расписывал домашнюю утварь, изготавливал модели кораблей и величественных деревянных храмов, изготавливал и иллюстрировал рукописные книжицы... Фундаментальная роль в его личностном и творческом развитии принадлежала родителям – мореходу, корабельных дел мастеру и судомеханику Виктору Васильевичу и соломбалке, дочери парусного мастерского Anne Ивановне – свои любовь, пример и наставление оба они, к тому же, подкрепляли творчеством. В частности, путь Шергина-сказителя – собирателя и исполнителя произведений народной словесности – начался именно с родительского Слова: морских преданий и легенд отца, старин и песен, напетых матерью. Начало творческого пути Борис Викторович связал с изобразительным искусством, поступив в московское Строгановское художественно-промышленное училище (учился с 1914 по 1917 гг.), в дальнейшем работая как художник-инструктор при мастерских Кустпрома (1920-21 гг.); как художник-рецензент в московском Институте детского чтения, как иллюстратор и оформитель своих собственных изданий и, изданий и публикаций других авторов.

Явно обозначившийся с 1930х годов переход Шергина к словесному искусству – литературной работе и сказительству, его сосредоточенность на внутренней рефлексии идеалов и ценностей традиционной поморской жизни – все это обусловлено было во многом серьезными проблемами с телесным здоровьем, затруднявшими активную деятельность «во внешнем мире»: инвалидностью в результате травмы ног, полученной в возрасте 26 лет в результате несчастного случая и прогрессирующей потерей зрения. Тем более, что, сам трагизм обстоятельств (Революция, Гражданская война и интервенция, установление советской власти с последовавшим гонением и усилением идеологического надзора за творческой и научной деятельностью) значительно затруднял свободное самовыражение художника, не скрывавшего ни своего вероисповедания, ни любви к традиционному искусству.

В сказах Шергина отражены опыт жизнедеятельности и система этики, выработанные в ходе трудного и рискованного приспособления к условиям неплодородного Беломорского севера и северного мореплавания. Причем, истинная глубина его авторских произведений (которые, по сути, являются художественными пересказами виденного, слышанного, читанного, историй его родителей, сверстников, старших современников, а также славных людей прошлого) может быть понята лишь в контексте его православного исповедничества и мировосприятия. Одна из

основных причин длительного расцвета высокой народной культуры на Русском Севере (в Беломорье, в частности) – это сама необходимость противопоставить хаосу природной (в т.ч. морской арктической) стихии – свою упорядоченную человечность: волю, разум, намерение. Но упорядоченную не в соответствии с отвлеченными гуманистическими идеалами, а в соответствии с основой основ – верой и восприятием себя как образа и подобия Божия. Шергин еще застал то время, когда эти принципы не ушли еще окончательно из повседневной жизни – в вечность. Их носителями были его отец и мать, его старшие современники. Он и донес до нас героический, возвышенный, почти иконописный образ Поморья и поморов. Понятие *художества*, встречающееся в текстах Шергина, отражает их центральную идею – принцип созидательного одухотворения жизни и творческой самоотдачи. Единство и гармонию проявлений творческого начала в человеке – строит ли он корабль, поет ли он былинку, переписывает ли старинную книгу, рисует ли узор по поверхности дерева, борется ли с морской стихией, ведя корабль или же *борет самого себя*, свои пагубы и страсти. *Метанойя* – покаяние – исправление ума, т.е. внутреннее созидание, *страшный суд над самим собой*, подвиг – то, без чего невозможна подлинная культура. Темы размышлений и образы, которые мы встречаем в Дневниках Бориса Викторовича, дополняют и уточняют темы и образы его сказов. Главным утешением для него являлись мысли о Боге, о торжестве вечного над временным. Для Шергина его вера, Православие – это тот духовный источник, от которого питаются все реки человеческой жизни. Смысл ее – мужественно смотря в лицо смерти, осознавая себя как существо временное, конечное, трагическое, ограниченное – соединять земное и небесное, ритуально преображать полотно земной жизни *по мере и красоте*, выступать со-творцом – Творцу. Идею упорядоченного, освященного мира, который поет хвалу Создателю всего, выражает традиционное искусство, «*малой каплей*» которого осознавал себя Шергин.

Заключение

Логос Севера, с первых веков своего освоения выступавшего пространством становления и укрепления героических качеств человеческого характера, по-разному сформировал индивидуальные творческие методы Б.В. Шергина и С.Г. Писахова. Если в случае Писахова участие в процессах формирования культурной памяти своего универсума носил выраженный исторический, проявленный во времени характер, то у Шергина таковое выражалось в качестве четкой и определенной, бескомпромиссной личной приверженности *вневременным* принципам традиционного, теоцентрического, подчеркнуто *несветского* мировосприятия. Ценность наследия Шергина, значение его личности как полноправного представителя традиционной русской духовной культуры (на почве поморских традиций жизнеустройства) имеют, главным образом, *духовное* измерение. Имя же С.Г. Писахова – летописца, свидетеля и непосредственного участника важнейших исторических и общественно-культурных событий жизни родного города и края – еще при его жизни стало неотъемлемой частью *культурного* кода Архангельска и, впоследствии – Архангельского Севера вообще.

Библиография

1. Писахов С.Г. Сказки, очерки, письма / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И.Б. Пономарева. – Архангельск: Северо-Западное книжное издательство, 1985. – 367 с.
2. Шергин Б.В. Избранное / сост. и авт. вступ. ст. Ю.Ф. Галкин. – М.: Совет. Россия, 1977. – 382 с.
3. Шергин Б.В. Праведное солнце: Дневники разных лет. – СПб: Библиополис, 2009. – 656 с.

The Russian North in the Works of S.G. Pisakhov and B.V. Shergin: A Comparative Analysis

Aleksandra I. Chekryzhova

Postgraduate Student,
Department of Theory and History of Culture and Art,
State Academic University for the Humanities,
119049, 26 Maronovsky lane, Moscow, Russian Federation;
e-mail: sanya_che@mail.ru

Abstract

The names of the artist, storyteller, traveler, and local historian S.G. Pisakhov (1879–1960) and the storyteller, writer, and artist B.V. Shergin (1893–1973) hold a special place in the cultural history of the Arkhangelsk North. Both gained wide recognition through their literary activities, entering as chroniclers of the traditional (pre-revolutionary) way of life of their native land and inheritors of its folk oral traditions. Although the works of both authors undoubtedly stem from a common "root" – the natural and cultural-linguistic environment of the North – there are also significant differences between them. The main goal of this work is to identify and specify what unites and distinguishes S.G. Pisakhov and B.V. Shergin. The primary method used is a comparative analysis of their life paths, worldviews, methods of literary and artistic reflection of reality, as well as their attitudes toward the major historical turning points of their time, which they – each in their own way – experienced alongside their homeland. The result of the work is the conclusion that both Pisakhov and Shergin conceptualized the space of the White Sea and Arctic North as an epic backdrop for the heroic initiation of human creative forces, which is reflected differently in the main motifs of their literary and visual-artistic works. The root of the differences between them lies in their worldviews and modes of action: Pisakhov, an active participant in the scientific, socio-political, and artistic life of the North, can be figuratively called a man of culture, history, action, and time; Shergin, who focused on identifying and reflecting the moral ideals of the traditional Pomor way of life, grounded in his personal confession of Orthodox faith and the corresponding intense inner work of the mind and heart, can be called a man of the Spirit, a contemplator, striving toward the timeless.

For citation

Chekryzhova A.I. (2024) *Russkiy sever v tvorchestve S.G. Pisakhova i B.V. Shergina: sravnitel'nyy analiz* [The Russian North in the works of S.G. Pisakhov and B.V. Shergin: A comparative analysis]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 28-36.

Keywords

Russian North, Pomorye, Arkhangelsk, Arctic, folk oral tradition, folklore, traditional thinking, traditional culture, Russian culture, artistic reflection, Orthodox faith, Orthodox writer, Orthodox ethics, northern text of Russian literature, landscape painting, Russian painting, Russian impressionism, the North and Arctic in Russian painting, Arctic artists, maritime culture of Pomorye.

References

1. Pisakhov S.G. (1985) *Skazki, ocherki, pis'ma* [Tales, essays, letters]. Arkhangelsk: Severo-Zapadnoe knizhnoe izdatel'stvo.

2. Shergin B.V. (1977) *Izbrannoe* [The selected works]. Moscow: Sovetskaya Rossiya.
3. Shergin B.V. (2009) *Pravednoye Solntse: Dnevnik i razhykh let* [The righteous sun: the selected diaries]. Saint Petersburg: Bibliopolis.

УДК 74.01:7.05

Мужская юбка в истории моды и культуры в конце XX – начале XXI веков**Сысоева Ольга Юрьевна**

Доцент,

кафедра «Дизайн костюма»,

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина

(Технологии. Дизайн. Искусство);

117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1;

e-mail: olgasyssoeva@bk.ru

Гиниятуллин Адель Муаммерович

Магистрант,

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина

(Технологии. Дизайн. Искусство);

117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1;

e-mail: adelgntlln@gmail.com

Аннотация

В рамках исследования внимание сосредоточено на широко распространенных концепциях темпоральной гибридности и метамодернизма, которые играют ключевую роль в современном культурном контексте. Рассматривается макротенденция, которая проявляется в использовании юбок, платьев и свободной одежды в мужских коллекциях. Эта тенденция вызывает значительный интерес и обсуждение, так как она бросает вызов традиционным представлениям о мужской моде и стереотипам, связанным с гендером. Важно отметить, что вопреки распространенному мнению, многие дизайнеры не ограничиваются простым анализом гендерных ролей, существующих в современном обществе. Вместо этого они принимают на себя роль философов и культурных критиков, углубляясь в исторические темы и обращаясь к своим собственным культурным корням. Это позволяет им создавать коллекции, которые не только отражают текущие тренды, но и исследуют более глубокие аспекты идентичности и культуры. Дизайнеры стремятся вызвать у зрителей эмоциональный отклик, побуждая их переосмыслить свои представления о маскулинности и фемининности, что делает моду важным инструментом для социальных изменений и культурного диалога.

Для цитирования в научных исследованиях

Сысоева О.Ю., Гиниятуллин А.М. Мужская юбка в истории моды и культуры в конце XX – начале XXI веков // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 37-49.

Ключевые слова

Мужская мода, мужская юбка, Александр Маккуин, Дрис Ван Нотен, Жан Поль Готье.

Введение

На сегодняшний день одной из ярких макротенденций является использование юбок, платьев и свободных одежд в мужских коллекциях знаковых домов моды, таких как Loewe (Рис.2), Thom Browne, Alexander McQueen и многих других. Они экспериментируют с длиной, формой и силуэтами, полемизируя с социумом на тему «настоящего мужчины».

Ежеквартальный рейтинг самых популярных брендов и продуктов в мире моды Lyst Index включил плиссированную юбку Thom Browne (Рис. 4) в ТОП-10 самых популярных товаров для мужчин во втором квартале 2021 года (Рис. 5).



Рисунок 1 - Taakk SS 2025



Рисунок 2 - Loewe SS 2025



Рисунок 3 - Achilles Ion Gabriel FW 2024



Рисунок 4 - Thom Browne SS 2018



Рисунок 5 - Скриншот с сайта Lyst Index

Реакция на такие образы неоднозначная, однако наиболее распространенным мнением является то, что дизайнеры таким образом преследуют цель размыть гендерные рамки и категорично трансформировать образ современного мужчины, придавая ему больше феминности: «22 июля олимпийская чемпионка в танцах на льду Татьяна Навка заявила, что мужчинам не место в художественной гимнастике, а затем пыталась объяснить, что мужчина не должен надевать юбку и «должен оставаться в мужском облике»» [Лукина, 2021].

Основная часть

Общество, включающее в себя модных критиков и журналистов, звезд шоу-бизнеса и спорта, напугано темой трансформации социально-гендерных ролей, а потому относится к макротенденции с отторжением. В их глазах мужчина вскоре перестанет быть «настоящим мужчиной», превратившись в агендерный тип.

Однако подобный страх обоснован недостаточной осведомленностью в области истории костюма, имеющей обширную базу фактических доказательств того, что мужчины в разные периоды истории и в различных географических условиях носили (а где-то и продолжают носить) одежды, напоминающие или являющиеся прямыми прообразами юбок и платьев.

Древнеегипетское схенти, шотландский килт, удлиненная свободная рубашка «камича», французский кафтан, гладиаторская повязка, еврейский талит, арабская кандура - все эти предметы одежды достаточно свободного облегаия напоминают то, что мы называем юбкой.

Выставка «Храброе сердце: Мужчины в юбках» (Метрополитен-музей, Нью-Йорк, 4.11.2003

г. - 8.02.2004 г.) является расширенной версией выставки «Мужчины в юбках» (Музей Виктории и Альберта, Лондон, 2001 г.) (Рис. 6). На ней были собраны более 100 предметов из постоянной коллекции Института костюма, а также образы из домов моды Европы и Америки. Выставка исследовала как, на протяжении истории моды и всеобщей истории, культурные группы и отдельные личности продвигали мужские юбки в массовое потребление и мышление. Для хиппи юбки были символом будущего утопического мира, не предполагающего разделение одежды по гендеру. Для более ранних цивилизаций юбки, обнажающие сильные ноги мужчин, были символом неоспоримой мужественности и молодости. Для некоторых культур свободная одежда не имела гендерных предрасположенностей к ношению, а являлась показателем национальной принадлежности и самоидентификации.

Куратор выставки Эндрю Болтон [Гаврилин, 2022] дал свои комментарии к выставке: «После «великого мужского отказа» [Монгайт, 2012] в конце XVIII и начале XIX веков мужчины были склонны следовать более строгим правилам внешнего вида. Начиная с 1960 годов, с ростом контркультуры и ростом неформальности, мужчины стали пользоваться большей свободой в моде, но им по-прежнему не хватает доступа к полному репертуару одежды, которую носят женщины. Рассматривается ли принятие юбки для мужчин как угроза или обещание, «Храброе сердце: Мужчины в юбках» будут интриговать и провоцировать».

Каталог к выставке говорит, что «одна из целей этой экспозиции – показать, что никакой естественной связи между предметом гардероба и феминностью или маскулинностью нет, все это не более чем навязанные культурные ассоциации».



Рисунок 6 - Экспонаты с выставки «Храброе сердце: Мужчины в юбках».

В XX веке обращение к внедрению юбок в мужские коллекции и проекты носили характер громкого художественного высказывания. Подобное использование дизайнерами свободных одежд в мужских коллекциях – есть скорее ретроспективная традиция, чем дискурс на тему

гендерных ролей.

Так, в своей коллекции сезона весна-лето 1995 «The Birds» Александр Маккуин¹ выводит на подиум Марка Эрскина-Пуллина в обтягивающей юбке-карандаше. Для консервативного мира, выросшего на библейских текстах, это становится огромным удивлением. Однако в этом вопросе нельзя не учитывать историю развития, идеалы, мысли и происхождение Александра Маккуина, как дизайнера. «Мои предки - это шотландские якобиты, выжившие в войне Англии и Шотландии, в которой англичане изнасиловали сотни женщин, вырезали целиком целые кланы - это же был настоящий геноцид. И люди не осознают этого» - говорит дизайнер в фильме «McQueen». Неоднократное обращение к национальному эпосу и истории доказывает взволнованность дизайнера несправедливостью, с которой отнеслись к его предкам: «Ярость художника метамоды стала отчаянным выпадом в сторону всех, кто посмел необоснованно присвоить или ффривольно обойтись с культурой Шотландии, проигнорировав героическое прошлое далеких предков. Извлекая из глубины истории и сознания забытые сюжеты и факты, МакКуин был безжалостен к глазам зрителей, демонстрируя в коллекции Highland Rape резкие линии, бескомпромиссный крой и агрессивную презентацию, напрочь отвергая любые намеки на ностальгию, идеализм и романтику» [Сысоев, 2024, с. 370].

Так что когда Александр Маккуин - шотландец по происхождению, неоднократно замеченный в килте - выводит на подиум в своей коллекции сезона весна-лето 1995 «The Birds» Марка Эрскина-Пуллина в обтягивающей юбке-карандаше — это не более чем дань уважения к своим историческим корням. Сам же Марк Эрскин-Пуллин, обладающий легендарно узкой талией, дефилировал на подиуме в корсете, изготовленном лично для этой сезонной коллекции. Этот образ стал ярким художественным высказыванием, практически манифестом дизайнера, взволнованного вопросами развития человечества: «...Фэшн-дизайнер, глубоко взволнованный экологическими метаморфозами современного мира, считал, что в процессе экологической трансформации телесность человека начинает адаптироваться к новым биотехнологическим реалиям. Эта концепция привела к появлению ярких и, временами, шокирующих образов... Именно эта коллекция стала началом длительного повествования дизайнера о телесной трансформации человека Новейшего времени. Несмотря на то, что официальным референсом коллекции стал фильм Хичкока «Птицы» (1963 г.), вся коллекция пронизана идеей беспомощности человека перед надвигающейся стихией, олицетворением которой стала мутация птиц» [Гаврилин, 2023, с. 95-96]. Так что экстремально узкая юбка на мужчине с орнаментом пикирующих ласточек (Рис. 7) - это разговор дизайнера о телесной трансформации человека Новейшего времени, проиллюстрированный идеей обновленных человеческих пропорций, и прямое обращение к трагической истории своих предков.

Хотя первым, кто в конце XX века вспомнил о таком историческом элементе одежды мужского гардероба, как юбка, стал стилист Рэй Петри, основавший творческое объединение «Buffalo». Именно он интегрировал юбку в мужские образы модной фотографии 1980-х после «великого мужского отказа». Так, в 1984 году на обложке ноябрьского выпуска №55 издания «The Face» появился образ молодого мужчины в юбке (Рис. 8), иллюстрирующего дискурсивный материал внутри издания «Мужская одежда за пределами границ». Обложка британского журнала иллюстрирует не просто мужчину в эпатажном образе с юбкой, а символ-

¹ Ли Александр Маккуин (1969-2010) – британский модельер и купорье, основатель собственного лейбла Alexander McQueen в 1992 году, главный дизайнер Givenchy с 1996 по 2001 год.

напоминание о шотландских мужчинах, которые с гордостью носили повязанное вокруг своей талии шерстяное полотно.



Рисунок 7 - Alexander McQueen SS 1995



Рисунок 8 - Обложка журнала «The Face» 1984 года

Жан Поль Готье носит прозвище «несносный ребенок» в мире моды за свои экстравагантные и чересчур смелые для того времени идеи. Одной из причин появления такого прозвища послужила мужская коллекция «И Бог создал мужчину» 1985-1986 годов, в которой дизайнер, благодаря предшествующему сотрудничеству с Рэем Петри, одевает мужчин в юбки (Рис. 9). Название коллекции является оммажем к фильму Роже Вадима «И Бог создал женщину» 1956 года - противоречивому и дискурсивному произведению кинематографа своего времени, ставшему предпосылкой к сексуальной революции 1960-х годов.

Мужская коллекция, бросающая вызов традиционной мужественности, также стала дискурсивной: Жан Поль Готье будто хотел приблизить революцию в гардеробе мужчин: «Юбка не делает вас менее мужественным. Маскулинность исходит не от одежды, а непосредственно от человека. Мужчины и женщины могут носить одежду друг друга, оставаясь при этом мужчиной и женщиной. Это просто весело» [Потехина, 2015].



Рисунок 9 - Jean Paul Gaultier SS 1985

Вальтер Ван Бейрендонк в осенне-зимней коллекции 1999 года предложил свой вариант ношения мужчинами мини-юбок: поверх латексных колгот (Рис. 10). Бейрендонк, одним из лейтмотивов творчества которого является идея трансформации традиционной связи одежды и гендера, выскажет мысль: «Я работаю, совершенно не задумываясь, создаю ли я для мужчин или женщин. Просто я вижу полы равными» [Потехина, 2015].

Дрис Ван Нотен в своей весенне-летней коллекции 2000 года предложил мужчинам надеть плиссированную юбку поверх джинс, классических брюк и лосин (Рис. 11). И если Вальтер Ван Бейрендонк преподносит монолог о равенности полов, то Дрис Ван Нотен находится в поиске новых прочтений и трансформаций костюма, прибегая к помощи линии: «Линейные элементы акцентируют состояние, положение, движение формы в пространстве. По воле автора они переставляют смыслы частей и целого, перенаправляют функциональные связи между частями, смещают центры композиции и т. п. Так, пущенная вертикально или с некоторым наклоном, колышущаяся полоса не только подчеркивает движение формы, но и изображает движение сама по себе» [Гаврилин, 2023, С.46]. Документальный фильм «Dries» открывает нам особую чувственность художественного метода Дриса Ван Нотена, который чаще всего затрагивает эмоции, ощущения, спонтанность, случайность, наблюдение.

Однако земляки и однокурсники Вальтер Ван Бейрендонк и Дрис Ван Нотен имеют еще более глубинные причины использовать свободные одежды в своих мужских коллекциях. Взрожденные одной художественной школой, они не могли не обращаться к истории искусств родных земель. Обучение модельеров было тесно переплетено с творчеством их земляков из прошлого - Питера² и Яна³ Брейгелей - мастеров живописи, часто обращавшихся в своих

² Питер Брейгель Старший (ок. 1525 - 1569) – нидерландский живописец и рисовальщик, самый известный и значительный из носивших эту фамилию художников эпохи Северного Возрождения. Мастер пейзажа и картин бытового жанра.

³ Ян Брейгель (1568 - 1625) – нидерландский рисовальщик и живописец. Сын Питера Брейгеля Старшего «Мужицкого», младший брат Питера Брейгеля Младшего. Близкий друг и сотрудник Питера Пауля Рубенса. Он изобрёл новые жанровые разновидности картин – пейзажей и натюрмортов – такие как «картины с цветочными гирляндами», «райские пейзажи» и изображения картинных галерей в первой четверти XVII века.

работах к тематике быта и жизни простого народа (Рис. 12). Изображенные на картинах живописцев крестьяне в свободных одеждах оживают и находят свое воплощение в мужских коллекциях модельеров. Таким образом, в творчестве бельгийских модельеров прослеживается подсознательная идея обращения к историческим корням, воплощенная в мужских образах с юбкой.



Рисунок 10 - Walter Van Beirendock FW 1999



Рисунок 11 - Dries Van Noten SS 2000



Рисунок 12 - Возвращение стада. Питер Брейгель, 1565 г. Музей истории искусств, Вена

В первое десятилетие XXI века продолжающийся тренд на мужские юбки (Рис. 13, 14) достигает коллекций российских дизайнеров. Сергей Сысоев в осенне-зимней коллекции 2011 года (Рис. 15) вывел на подиум мужчину в черной юбке карандаше. Для неискушенного российского зрителя это выглядит достаточно эпатажно, однако обращать внимание стоит не столько на конкретную вещь, сколько на этот образ в целом, который является обращением к мужскому костюму пушкинского периода. Модный в России конца XVIII века фрак в коллекции модельера трансформируется в юбку по колено - традиционную для фрака длину - и жилет, расшитый флоральным орнаментом - также традиционным мотивом творчества пушкинской эпохи. Гармонично заканчивает образ рубашка с воланами на груди, являющаяся прямым обращением к рубашкам с жабо. Сам же дизайнер прокомментирует свой художественный прием: «Это все-таки особая юбка, поскольку мужская фигура отличается от женской. Мы ищем всегда особые ходы. Но юбка эта абсолютно не похожа на женскую... это черный цвет, абсолютно классическая форма или со складкой посередине, что при первом взгляде на нее воспринимается как шорты. Она должна носить такие элементы, которые говорят о ней, что она мужская: либо иметь какую-то грубую ткань, либо иметь накладные карманы. Она безусловно не должна быть в цветочек и не иметь рюш и воланов... В основном такой предмет гардероба выбирают люди смелые... Сам я ношу больше фартуки, которые визуальнее больше воспринимаются как платье. Не вижу в этом ничего дурного» [Монгайт, 2012].



Рисунок 13 - Dior Homme FW 2004



Рисунок 14 - Vivienne Westwood FW 2007



Рисунок 15 - Sergey Sysoev FW 2011



Рисунок 16 - Slava Zaitsev FW 2010

Выводы

Современная мода претерпела ряд значительных изменений и трансформаций. Из понятия о внешней красоте и эстетике она выросла в целый философский проект, который, помимо одежды, включает в себя музыку, свет, театральность, концепцию, идею и многие другие аспекты, предполагающие более углубленный анализ. Дизайнеры и модные дома вступают в диалог со зрителем, используя язык одежды. Вот почему в поле их осмысления попадает тема обращения к своим корням, проявляющаяся в мужской моде актуализацией исторического костюма: что, в свою очередь, приводит к появлению в гардеробе современного мужчины такого старого, но нового предмета одежды, как юбка.

Библиография

1. Сысоев С.В. Мода и сайнс-арт в художественной культуре стран Запада 1990-х – начала 2020-х гг.: дис. канд. иск. наук: 5.10.3. - ФГБОУ ВО Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, 2024 - 407 с.
2. Гаврилин, К. Н. Концепция экзотизации в теоретических поисках и творческой практике Александра МакКуина / К. Н. Гаврилин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 3-3. – С. 94-104.
3. Стеклова, И. А. Линия в трансляции художественных образов Дриса Ван Нотена и Анн Демельмейстер / И. А. Стеклова, В. З. Богданова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2017. – № 2. – С. 45-52.

4. Яковлева, М. В. Репрезентация гендерной идентичности в моде XXI века: от унисекса к перформансу / М. В. Яковлева // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2023. – Т. 228. – С. 35-43.
5. Потехина, Е. А. Модель "мужчина нового типа - метросексуал" как альтернатива гегемонной маскулинности / Е. А. Потехина // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2015. – Т. 2, № 4. – С. 77-85.
6. Лукина, Я. Таймлайн: мужские юбки в моде // Издание Blueprint. 26.07.2021. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/men-in-skirts> (Дата обращения: 22.06.2024)
7. Hottest Products // The Lyst Index. 2021. URL: <https://www.lyst.com/data/the-lyst-index/q221/> (Дата обращения: 23.06.2024)
8. Пресс-релиз Храброе сердце: Мужчины в юбках // Сайт Метрополитен-музея. 2003. URL: <https://www.metmuseum.org/ru/press/exhibitions/2003/bravehearts-men-in-skirts> (Дата обращения: 23.06.2024)
9. Гаврилин, К. Н. Метамода как феномен эпохи метамодернизма / К. Н. Гаврилин, С. В. Сысоев, О. Ю. Сысоева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2022. – № 2-2. – С. 115-137.
10. Монгайт А. На улицу вышли мужчины в юбках // Сайт телеканала Дождь. 11.08.2012. URL: https://tvrain.tv/lite/teleshows/backstage/na_ulitsu_vyshli_muzhchiny_v_jubkah-329198/ (Дата обращения: 23.06.2024)
11. Дон Б. Соува. 125 запрещённых фильмов: Цензурная история мирового кинематографа = Forbidden Films: Censorship Histories Of 125 Motion Pictures / Пер. с англ. Ирины Тарановой. – Екатеринбург: Ультра. Культура, 2008. – 542 с.

The Men's Skirt in the History of Fashion and Culture in the Late 20th and Early 21st Centuries

Ol'ga Yu. Sysoeva

Associate Professor,
Department of Costume Design,
Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art),
117997, 33/1, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: olgasysoeva@bk.ru

Adel' M. Giniyatullin

Master's Student,
Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art),
117997, 33/1, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: adelgntlln@gmail.com

Abstract

The study focuses on the widely recognized concepts of temporal hybridity and metamodernism, which play a key role in the contemporary cultural context. The macro-trend of incorporating skirts, dresses, and loose-fitting clothing into men's collections is examined. This trend has sparked significant interest and discussion, as it challenges traditional notions of men's fashion and gender stereotypes. It is important to note that, contrary to popular belief, many designers do not limit themselves to simply analyzing gender roles in modern society. Instead, they take on the role of philosophers and cultural critics, delving into historical themes and drawing on their own cultural roots. This allows them to create collections that not only reflect current trends but also explore deeper aspects of identity and culture. Designers aim to evoke an emotional response from viewers,

Ol'ga Yu. Sysoeva, Adel' M. Giniyatullin

encouraging them to rethink their perceptions of masculinity and femininity, making fashion an important tool for social change and cultural dialogue.

For citation

Sysoeva O.Yu., Giniyatullin A.M. (2024) Muzhskaya yubka v istorii mody i kultury v kontse XX – nachale XXI vekov [The Men's Skirt in the History of Fashion and Culture in the Late 20th and Early 21st Centuries]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 37-49.

Keywords

Men's fashion, men's skirt, Alexander McQueen, Dries Van Noten, Jean Paul Gaultier.

References

1. Sysoev S.V. Fashion and science art in the artistic culture of Western countries in the 1990s – early 2020s: dis. Ph.D. claim Sciences: 5.10.3. - Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education Russian State Art and Industry University named after S.G. Stroganov, Moscow, 2024 - 407 p.
2. Gavrilin, K. N. The concept of exaptation in the theoretical search and creative practice of Alexander McQueen / K. N. Gavrilin // Decorative art and object-spatial environment. Bulletin of the RGHPU named after. S.G. Stroganov. – 2023. – No. 3-3. – pp. 94-104.
3. Steklova, I. A. Line in the translation of artistic images by Dries Van Noten and Ann Demeulemeester / I. A. Steklova, V. Z. Bogdanova // Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2: Art history. Philological sciences. – 2017. – No. 2. – P. 45-52.
4. Yakovleva, M. V. Representation of gender identity in fashion of the 21st century: from unisex to performance / M. V. Yakovleva // Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture. – 2023. – T. 228. – P. 35-43.
5. Potekhina, E. A. Model “a new type of man - metrosexual” as an alternative to hegemonic masculinity / E. A. Potekhina // Bulletin of Leningrad State University. A.S. Pushkin. – 2015. – T. 2, No. 4. – P. 77-85.
6. Lukina, Y. Timeline: men's skirts in fashion // Blueprint Edition. 07/26/2021. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/men-in-skirts> (Access date: 22.06.2024).
7. Hottest Products // The Lyst Index. 2021. URL: <https://www.lyst.com/data/the-lyst-index/q221/> (Access date: 23.06.2024).
8. Press release Braveheart: Men in Skirts // Metropolitan Museum of Art website. 2003. URL: <https://www.metmuseum.org/ru/press/exhibitions/2003/bravehearts-men-in-skirts> (Access date: 23.06.2024).
9. Gavrilin, K. N. Metafashion as a phenomenon of the era of metamodernism / K. N. Gavrilin, S. V. Sysoev, O. Yu. Sysoeva // Decorative art and object-spatial environment. Bulletin of the RGHPU named after. S.G. Stroganov. – 2022. – No. 2-2. – pp. 115-137.
10. Mongait A. Men in skirts came out onto the street // Website of the TV channel Dozhd. 08/11/2012. URL: https://tvrain.tv/lite/teleshov/backstage/na_ulitsu_vyshli_muzhchiny_v_jubkah-329198/ (Access date: 23.06.2024).
11. Don B. Souva. 125 banned films: Censorship history of world cinema = Forbidden Films: Censorship Histories Of 125 Motion Pictures / Trans. from English Irina Taranova. – Ekaterinburg: Ultra. Culture, 2008. – 542 p.

УДК 008**Ювелирное искусство России и его отражение в коллекциях
модных домов****Хейккинен Вета Александровна**

Магистрант,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство);
117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1;
e-mail: pokatena@mail.ru

Сысоева Ольга Юрьевна

Доцент,
кафедра «Дизайн костюма»,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство);
117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1;
e-mail: olgasysoeva@bk.ru

Аннотация

В статье сформулированы общие тенденции интеграции ювелирного искусства в фэшн-дизайн. Особое внимание уделено произведениям ювелирного искусства времен царской России. Проведен поиск параллелей между ювелирным дизайном и использованием его мотивов на мировом подиуме. В объективе исследования – обращение фэшн-дизайнеров конца XX – начала XXI вв. к ювелирному искусству XVIII–XX вв. Предметом исследования стали коллекции таких модных домов, как Chanel, Dolce & Gabbana, Viktor and Rolf, Tatyana Parfenova, Валентин Юдашкин, исследуемые через призму ювелирного искусства. В заключении показано, что продуктивное обращение фэшн-дизайнеров конца XX – начала XXI вв. к ювелирному искусству XVIII–XX вв., тесно связанному с императорским домом Романовых, становится способом представления интерпретаций ювелирных украшений на глобальном подиуме. Дизайнеры используют нестандартные подходы к раскрытию ювелирной темы, создавая уникальные художественные решения. Креативные подходы к раскрытию ювелирной темы становятся громким художественным высказыванием, а коллекции, использующие приемы обращения к ювелирному искусству, становятся знаковым явлением в истории моды.

Для цитирования в научных исследованиях

Хейккинен В.А., Сысоева О.Ю. Ювелирное искусство России и его отражение в коллекциях модных домов // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 50-64.

Ключевые слова

Романовы, императрица, ювелирное искусство, мода, бриллианты, стразы, Екатерина II, Елизавета Петровна, Мария Федоровна, Александра Федоровна, Фаберже, Валентин Юдашкин, Chanel, Dolce & Gabbana, Viktor and Rolf, Татьяна Парфенова.

Введение

Глобальный подиум стал способом представления не только ювелирных украшений, но и их интерпретаций. Нестандартные подходы к раскрытию ювелирной темы порождают уникальные художественные решения в фэшн-дизайне. Коллекции, использующие приемы обращения к ювелирному искусству становятся знаковым явлением в истории моды.

Например, знаковым явлением становится обращение модного дома Chanel к жемчугу. Благодаря ожерелью, подаренному Габриэль Шанель великим князем Дмитрием Павловичем Романовым (Рис.1), жемчуг становится одним из важных кодов модного дома, неотъемлемой его частью «В жизнь Шанель в 1920-м году входит первый знаменитый русский – великий князь Дмитрий Павлович Романов...» [Императорские подарки, www...]. В рамках коллекции Métiers d'art «Париж-Москва» 2009 года модный дом упоминает семью Романовых.



Рисунок 1 - Коко Шанель, фото Бориса Липницкого, 1936 год



Рисунок 2 - Romanov Charm Clutch Bag, Chanel 2009

Образы в русском стиле в коллекции дополняют аксессуары с вековым изображением государственной символики (Рис.2). Модный дом обращается к статусным символам государственных наград подчеркивая нативность самой Шанель.

История герба с двухглавым орлом на сумке-пилотке тесно связана с историей России: к концу XV века, во время правления Ивана III на печати государя впервые появилось данное изображение, использующееся для знамен, монет, регалий. Другие декоративные элементы, используемые в коллекции связаны с государственным символом СССР – пятиконечной звездой. Среди них много элементов, вдохновленных знаками различия военнослужащих: общевоинская повседневная кокарда, петличные знаки военно-воздушных сил и службы военных сообщений, звезды для погон, пуговицы. Из нагрудных знаков удалось

идентифицировать следующие: Военный летчик-штурман; Значок ГТО 1 ступени золотой, 1972 год; Знак Отличник Советской Армии; Орден Красной Звезды. Элементы изображений с оригинальных значков заменены айдентикой модного дома: логотипом в виде двух переплетенных и развернутых в разных направлениях букв С, или цифрой пять, имеющей особое значение для основательницы модного дома.

Основная часть

Государственные награды являются частью русского ювелирного искусства. Их изготавливали в нескольких мастерских-поставщиках по индивидуальному заказу. Одной из них является мастерская Иоганна-Вильгельма Кейбеля. Императорский орден Святого апостола Андрея Первозванного «За веру и верность» первый по времени учреждения российский орден, высший орден Русского царства и Российской империи с 1698 по 1917 год (Рис.3).



**Рисунок 3 - Знак ордена и звезда ордена Святого Апостола Андрея Первозванного, знак ордена Конец XIX – начало XX вв., звезда ордена Вторая половина XIX в..
Государственный Эрмитаж**



Рисунок 4 - Знак ордена и звезда ордена Святой Екатерины, 1851 г. Государственный Музейный фонд, музей Советской Армии

Учрежденный Орден Святой Великомученицы Екатерины, «За любовь и Отечество»¹ – орден Российской империи для награждения великих княгинь и дам высшего света, фактически второй по старшинству в иерархии орденов Российской империи с 1714 по 1917 год (Рис. 4).

Любовь Коко Шанель к военным наградам можно объяснить ее неравнодушием к

¹ Для создания звезды использованы серебро, стразы, эмаль. Техники: вставка камней, гравировка, монтаж, роспись по эмали, чеканка, штамповка. Материалы знака ордена – бриллианты, золото, серебро, стекло, ткань, эмаль. При ее создании применялись вставка камней, гравировка, монтаж, роспись по эмали, штамповка.

титулованным мужчинам. Коко Шанель переживала разрыв с Великим князем Дмитрием Романовым. Благодаря знакомству и дружбе с князем, она интергировала в образ модного дома не только жемчуг, но и ордена. Некоторые фамильные украшения дома Романовых, которые Коко оставила себе, вдохновили графа Ведруа на создание первых эскизов роскошных браслетов – манжет со стилизованными мальтийскими крестами (Рис. 5). Именно они стали ДНК образа самой Коко Шанель (Рис. 6).



Рисунок 5 - Браслет-манжет Chanel, 1990 год, Метрополитен-музей



Рисунок 6 - Коко Шанель в отеле Ритц, Франсуа Коллар, 1937 год

Модный дом из Нидерландов Viktor & Rolf так же обращается к русской теме в сезонной коллекции осень-зима 1999 года Russian Doll (Рис. 7).



Рисунок 7 - Viktor & Rolf, FW1999 Couture

Данная коллекция представляет собой перформанс, в котором образ модели послойно одевался, а формы костюма и его объем апеллировали к русскому костюму. Название коллекции и наличие семи образов отсылают к матрешке – разъемной игрушке, изображающей женщину в сарафане, которая, кстати, украшает молнию сумки-пилотки модного дома Chanel (Рис. 2).

Куклу матрешку Западная Европа узнала благодаря Парижской выставке 1900 года, на которой была представлена Малютинская матрешка. Благодаря любви императора Николая II к древнерусскому искусству и покровительству ему, матрешка была отправлена на Всемирную выставку в Париже в 1900 году, где получила бронзовую награду.

В 2021 году монархический дискурс получает глобальное распространение. Это связано с рядом событий, импульсом для которых стало объявление короля Нидерландов в 2017 году. Оказалось, что Виллем-Александр подрабатывает пилотом самолета с 1985 года. По его словам, некоторым пассажирам удавалось узнать его по голосу, поскольку, являясь вторым пилотом, он не обязан представляться. Еще одними обсуждаемыми событиями стали выход принца Гарри и его супруги Меган из королевской семьи в 2020 году, и последующее интервью об этом, вышедшее 7 марта 2021 года. Поскольку модный дом Viktor & Rolf всегда размышляет об оригиналах и подделках, демократии и монархии, в осенней коллекции 2021 года дизайнерский дуэт затрагивает монархический дискурс, используя язык ювелирных украшений с огранками из переработанных материалов (Рис. 8).



Рисунок 8 - Viktor & Rolf, FW 2021 Couture

Форма ювелирной композиции, классическая для колец и подвесок: закрепленный центральный крупный камень обрамлен по периметру мелкими вставками. Все они имеют нехарактерные для камней в огранке цвета – разбеленные, пастельные, матовые. Такие цвета характерны для поделочных камней, которым не свойственна огранка: розовый кварц, пренит, агат, флюорит, сердолик, авантюрин, халцедон. Так же эти камни имеют свойство непрозрачности, характерное для пластика. В коллекции дизайнеры иронизируют над внешностью и сущностью царской особы. Не используя материалы, имитирующие каноничный блеск ограненных камней, они заставляют задуматься о теме подлинности и фальши. Первые впечатления от коллекции – роскошные одеяния императриц. Погружаясь в детали образов, можно заметить короны, камни и жемчуг из пластика и платья из лоскутов. Дизайнеры объединили элементы разных миров, чтобы сравнить индустрию моды и жизнь королевских

семей.

Вышедшая в сезоне весна-лето 2016 года коллекция «Жабо» Татьяны Парфеновой² была вдохновлена архитектурой летнего императорского дворца и царской модой XVIII века. В ней элементы памятников архитектуры и искусства перенесены в образы, вдохновленные национальными традициями. Источником вдохновения послужила знаменитая летняя резиденция Романовых в Царском Селе (Рис. 9).



Рисунок 9 - Tatyana Parfionova SS 2016 "Жабо"



Рисунок 10 - Вебер Я. Я. Портрет императрицы Александры Федоровны, холст, масло, 1914 год. Михайловский замок, Санкт-Петербург

В коллекции были использованы сатиновые ткани и приглушенные пудровые оттенки, которые любила Александра Федоровна: сиреневый, белый, серый, голубой, лиловый, светло-розовый. Платья в коллекции дизайнера удовлетворяют и предпочтениям императрицы в моделях: они закрытые, без обилия деталей (Рис. 10). Длинные широкие юбки со складками в сочетании с нежными блузами – любимое сочетание императрицы.

Использование утонченных флоральных мотивов в своих нарядах и любовь к природе роднит дизайнера с императрицей Марией Фёдоровной, любимейшим украшением которой была диадема «Колосья» (Рис. 11). Природные богатства России, красота ее плодородных полей переведена на ювелирный язык, отличающийся филигранной техникой исполнения: в самом

² Татьяна Парфенова - модельер, одноименный модный дом которой был основан в 1995 году в Санкт-Петербурге. Свою деятельность основывает на принципе бережного отношения к окружающей среде.

центре украшения - сияющий 37-каратный лейкосапфир от братьев Дюваль символизирует солнце.



Рисунок 11 - Диадема «Колосья», фото 1927 года для аукциона Кристис. Продана в том же году

«Перемена» – это коллекция о диалоге эпох двух Российских самодержцев: Елизаветы I и Екатерины II. Оба диктатора разделили представление об истории костюма на две временные и визуальные культуры, основанные прежде всего на сроке абсолютистского правления: «Перемена платья, перемена фаворита, модная перемена» [14] – так пишет в релизе коллекции модный дом (Рис. 12).



Рисунок 12 - Tatyana Parfionova FW 2018–2019 «Перемена»

В данной коллекции крой и текстуры платьев напоминают об эпохе великих русских правительниц. Коллекция заставляет вспомнить о богатом гардеробе Елизаветы, умеренное количество деталей отражает рациональность Екатерины.

Ремешок сумки через плечо напоминает знаменитый бриллиантовый пояс Екатерины. Именно Екатерине принадлежит начало непрекращающейся моды на бриллианты в России и зарождение любви к аметистам (Рис. 13). Декор из кристаллов, выложенных в форме бутонов, говорит о любви Елизаветы к драгоценностям в виде букетов цветов (Рис. 14). В коллекции много элементов из жемчуга и напоминающих его – бусы, принты, фурнитура. Этим драгоценным камнем, добытым, из пресноводных рек, славилась Россия в XVII–XX вв. В 1841 году была заказана у придворного ювелира Карла Болина роскошная диадема-кокошник в

русском стиле. «Русская красавица», тонкой работы платиновая тиара (Рис. 15).

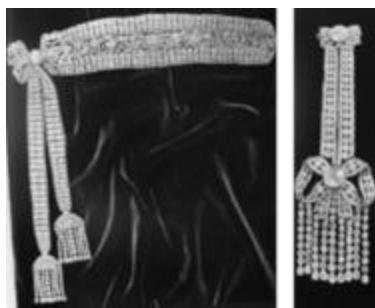


Рисунок 13 - Бриллиантовый пояс и эполеты. начало XIX века. Алмазный фонд



Рисунок 14 - Сапфирово-бриллиантовые эгрет и серьги. Изготовлено в 1755-1760 годах, мастер неизвестен. Алмазный фонд



Рисунок 15 - Фото тиары «Русская красавица» при инвентаризации драгоценностей дома Романовых, 1922 год

Еще одним знаменитым русским кокошником с жемчугом является Владимирская тиара (Рис. 16).



Рисунок 16 - Владимирская тиара, год изготовления – 1874. Ювелирный дом «Болин»



Рисунок 17 - Принт футболки God Save the Queen от Vivienne Westwood с изображением Елизаветы II во Владимирской тиаре, 1977 год

По одной из версий Великая княжна Елена Владимировна (дочь Марии Павловны) жила в Париже в изгнании в очень бедственном положении. В 1921 году она выставила значительную часть своих драгоценностей на продажу. Покупателем Владимирской тиары стала Мария Текская, королева Великобритании. В 1977 году Vivienne Westwood использовала изображение королевы Елизаветы II во Владимирской тиаре для создания своей коллекции. Принт стал очень популярен и узнаваем (Рис. 17) до такой степени, что изображение превратилось в один из символов бунта: «Но тогда, в 1960-е, на пешеходной улице лондона Карнаби и на оживленной площади Пикадили, где и собирались молодые, зародилась целая философия уличного стиля. и эта философия провела границу между молчаливым утверждением респектабельной зрелости и яркими броскими «визуальными сообщениями», посылаемыми поколением Бэби Бумеров всему миру» [12, стр. 343].

Другой русский модельер, Валентин Юдашкин обращается к теме коллекционирования ювелирных украшений семьей Романовых, представляя модели на подиуме в объемных каркасных нарядах в форме яиц Фаберже (Рис. 17).



Рисунок 17. Валентин Юдашкин, 1991, «Фаберже»



Рисунок 18 - Яйцо «Коронационное». 1897 год. Владелец: Фонд Виктора Вексельберга «Связь времён», Санкт-Петербург

По подиуму дефилировала модель, платье которой повторяло яйцо "Коронационное", изготовленное в 1897 году (Рис. 18). Каждое платье, выполненное из шелковой парчи, было декорировано ручной вышивкой с драгоценными камнями. Модельер добился потрясающего сходства с тонкими техниками мастеров дома Фаберже, даже повторяя миниатюрную копию императорской кареты 1793 года Екатерины II, длиной менее 100 мм, использованной в коронационной процессии Николая и Александры, проходившей в Успенском соборе Москвы.

Семья Романовых была известна своей любовью к щедрым подаркам и коллекционированию. Фирма Фаберже создала ювелирные изделия для коронации Николая II и Александры Фёдоровны в 1896 году и к 300-летию дома Романовых в 1913 году. Пасхальные яйца Фаберже – символ российского ювелирного дела., что и было актуализировано Валентином Юдашкиным в 1996 году.

Развиваясь в рамках динамики моды, история ювелирного искусства столкнулась с явлением имитации драгоценных камней. В истории известны подмена одного минерала другим, как умышленная, так и непреднамеренная, облагораживание с целью улучшения характеристик, создание синтетических кристаллов. Так поступил Георг Штрасс, вручную ограня свинцовый хрусталь. Известность стразам же принес знаменитый Даниэль Сваровски. Его успех был обоснован его честностью – он не пытался выдавать свои изделия за драгоценности. Своей работой он сделал вклад не только в индустрию украшений, но и в индустрию кино, музыки, дизайна. Стразы получили распространение как более доступный вариант инкрустации, потому можно говорить о данном декоре как о влиянии ювелирного искусства на фэшн-дизайн.

Роскошь и элегантность являются отличительной чертой итальянского дизайна. Ярким примером служит модный дом Dolce & Gabbana. Нельзя не отметить любовь российского потребителя к изделиям бренда. Для показов весны-лета 2022 года Dolce & Gabbana украсили моделей-мужчин кристаллами и драгоценными камнями в фантазийных огранках. Модельеры показали полностью усыпанные украшениями костюмы, декорированные лацканы и ботинки, брюки (Рис. 19).



Рисунок 19 - Dolce & Gabbana, SS 2022



Рисунок 20 - Венчальный набор. Сверху: Бриллиантовый браслет. Автор неизвестен, местонахождение неизвестно. Слева направо: Колье-ривьера. Предположительно начало XIX века. Местонахождение неизвестно; Фотопортрет Елизаветы Маврикиевны, супруги великого князя Константина, 1884 год; Яков Дюваль. Диадема императрицы Марии Федоровны с розовым бриллиантом. 1797–1801. Алмазный фонд; Серьги-вишни из бриллиантов. Ок. 1810 года. Алмазный фонд; Ювелирный дом Болин. Императорская венчальная корона. 1884. Музей Хиллвуд, США; Жереми Позье. Пряжка-аграф императрицы Елизаветы Петровны. 1750-е годы. Алмазный фонд

Объём декора на одежде можно сравнить с обилием ювелирных украшений царских особ. Так, например, все невесты Дома Романовых украшались особым набором из венчальных драгоценностей, включавшим бриллиантовую диадему, венчальную корону, серьги в виде

вишен, пряжку на платье и браслеты (Рис. 20).

В начале XIX века придворный ювелир Яков Дюваль сотворил для императорской семьи диадему в виде кокошника. Украшение состоит из 175 крупных индийских бриллиантов в старинной круглой огранке. Центральный ряд украшают свободно висящие бриллианты в форме капель. При движении раскрывается игра камней. В этой венчальной диадеме выходили замуж все невесты императорского дома XIX и начала XX века. По традиции к каждой царской свадьбе изготавливали новую венчальную корону. После церемонии украшение разбиралось и камни возвращались в сокровищницу до следующего праздника. Эта традиция прервалась в 1884 году. Серьги-вишни императрицы Екатерины II стали частью венчального образа царственных невест.

Таким образом, кристаллы коллекции модного дома Dolce & Gabbana имитируют самые драгоценные цветные камни: рубины, синие сапфиры, изумруды. Для создания гармоничных композиций дизайнеры используют оттенки шпинелей, халцедона, хризолита, граната, цитрина. Кристаллы прозрачные, в результате чего имеют яркий блеск, подобно аналогичному свойству вышеперечисленных драгоценных камней. Во многих своих работах дизайнерский дуэт развивает тему ювелирных украшений. В коллекции осень 2013, посвященной Византии, они не только раскрыли роскошь убранства религиозных атрибутов, но и сделали смелые отсылки к сакральной теме (Рис. 21).



Рисунок 21 - Dolce & Gabbana, FW 2013

В этой богатой, царской коллекции ювелирное искусство Византии интегрировано в предметы одежды. Дизайнеры скопировали техники, которые были характерны для данного периода цивилизации: эмалирование украшает обувь и аксессуары, мозаика как напечатана в принтах, так и выложена с помощью различного декора, техника, напоминающая чеканку, использована при создании корсетного топа. Нельзя не отметить связь Византии с христианством. Проводя параллель с традициями семьи Романовых, важно отметить влияние религиозного фактора. Духовная составляющая лежала в основе всех отношений. В мировоззрении наследников первоначально закладывалось значение божественного и сакрального начала. В коллекции Эрмитажа есть несколько церковных облачений, которые сотрудники музея определили как перешитые из платьев XVIII века. Фелонь выполнена уже при Екатерине II. Возможно, что для нее использовали платье из гардероба Елизаветы Петровны (Рис. 22).



Рисунок 22 - Фелонь, перешитая из парадного женского платья. Россия, вторая половина XVIII в., XVII в. (оплечье). Хранится в Эрмитаже в Петербурге. Материалы: шелк и бархат с вышивкой посеребрённой металлической нитью

Ювелирное наследие дома императорской фамилии несет глубокую историческую и художественную ценность. В нем синтезированы традиционные национальные формы и мастерство техники иностранных мастеров. Развиваясь в общеевропейской традиции, были созданы крупные фабрики, создающие новые предметы искусства. Развивающиеся во время правления Романовых Золотая и Серебряная палаты собирали специалистов в различных областях с разных регионов страны, что помогло распространить местные оттенки художественной культуры и особые приемы мастерства. Глобальная макротенденция – метapolитизм – отражается и в обратную сторону: модные дома обращаются к русской истории, ее культурным корням: «современность – это время новой культурной парадигмы, возникшей под влиянием глобализации: открытость границ и взаимное проникновение культур – причина появления новых культурных форм.» [Человек метамодерна, www..., стр. 3] Дизайнеры вдохновляются не только костюмом, но и ювелирными изделиями и предметами декоративно-прикладного искусства. Российские дизайнеры так же вдохновляются своими корнями и популяризируют их для мирового зрителя. В период глобализации важно сохранить информацию об истоках, чтобы далее использовать и переосмыслить ее.

Уникальная история использования венчального набора подчеркивает важность преемственности в семейных традициях дома и государства. После трагических событий многие образцы русского ювелирного искусства безвозвратно утеряны. Часть коллекции распространились по миру как в другие королевские семьи, так и в частные коллекции. Российские драгоценности в мире ассоциируются с особой роскошью и величественно загадочны.

Заключение

Таким образом, мы видим продуктивное обращение фэшн-дизайнеров конца XX-начала XXI вв. к ювелирному искусству XVIII–XX вв., тесно связанному с императорским домом Романовых. Глобальный подиум становится способом представления интерпретаций ювелирных украшений. Дизайнеры используют нестандартные подходы к раскрытию ювелирной темы, создавая уникальные художественные решения. Креативные подходы к раскрытию ювелирной темы становятся громким художественным высказыванием, а коллекции, использующие приемы обращения к ювелирному искусству, становятся знаковым явлением в истории моды.

Библиография

1. Балязин В. Н. Тайны дома Романовых. - М.: Посвещение-Союз, 2023. - 208 с.
2. Зимин И. В. Взрослый мир императорских резиденций. Вторая четверть XIX – начало XX в. - М.: Цнтрполиграф, 2009. - 726 с.
3. Зимин И. В. Детский мир императорских резиденций. Быт монархов и их окружение. - М.: Цнтрполиграф, 2010. 576 с.
4. Курукин И. В. Романовы. - 6-е изд. - М.: Молодая гвардия, 2022. - 512 с.
5. Левин С. С. Женские награды Российской Империи., 2013
6. Папи Стефано, Павлова И.В., Залесский К. А. Сокровища дома Романовых. - М.: АСТ, 2011. - 304 с.
7. Александр Васильев: Коко Шанель. Роман о модном инфлюенсере родом из XIX века // ВКонтакте URL: https://vk.com/im?peers=164312188_90022528&sel=202674552&z=video-211566199_456239085%2Fc79ac75046f3fe7bdf (дата обращения: 07.07.2024).
8. Валентин Юдашкин // The Voice mag URL: <https://www.thevoicemag.ru/stars/biography/valentin-yudasVhkin/> (дата обращения: 05.07.2024).
9. Императорские подарки // Столетие URL: https://www.stoletie.ru/fotoreportazh/imperatorskije_podarki_773.htm (дата обращения: 05.03.2024).
10. Сысоев С. В. Бунт 1960-х: революция в моде и ее новейшие последствия // ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА. ВЕСТНИК РГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА. – 2020 rechange
11. Человек метамодерна // Пискарев и партнеры URL: <https://piskarev.ru/theory/homobeatus.php> (дата обращения: 22.10.2024).
12. FW 2018-2019 «Перемена» / Rechange St. Petersburg // TATYANA PARFENOVA URL: <http://parfionova.ru/collections/tp/rechange> (дата обращения: 05.07.2024).

Russian Jewelry Art and Its Reflection in Fashion House Collections

Veta A. Heikkinen

Master's Student,
Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art),
117997, 33/1, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: pokatena@mail.ru

Ol'ga Yu. Sysoeva

Associate Professor,
Department of Costume Design,
Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art),
117997, 33/1, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: olgasyssoeva@bk.ru

Abstract

The article outlines the general trends of integrating jewelry art into fashion design. Special attention is paid to the works of jewelry art from the time of Tsarist Russia. Parallels between jewelry design and the use of its motifs on the global runway are explored. The focus of the research is the appeal of fashion designers from the late 20th to early 21st centuries to jewelry art of the 18th–20th centuries. The subject of the study includes collections from fashion houses such as Chanel, Dolce & Gabbana, Viktor and Rolf, Tatyana Parfenova, and Valentin Yudashkin, examined through the prism of jewelry art. The conclusion shows that the productive appeal of fashion designers from the late 20th to early 21st centuries to jewelry art of the 18th–20th centuries, closely associated with the imperial house of the Romanovs, becomes a way of presenting interpretations of jewelry on the global runway. Designers use unconventional approaches to reveal the jewelry theme, creating unique artistic solutions. Creative approaches to the jewelry theme become a bold artistic statement, and collections that use techniques of referencing jewelry art become iconic phenomena in the history of fashion.

For citation

Heikkinen V.A., Sysoeva O.Yu. (2024) Yuvelirnoe iskusstvo Rossii i ego otrazhenie v kollektsiyakh modnykh domov [Russian Jewelry Art and Its Reflection in Fashion House Collections]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 50-64.

Keywords

Romanovs, empress, jewelry art, fashion, diamonds, rhinestones, Catherine II, Elizabeth Petrovna, Maria Feodorovna, Alexandra Feodorovna, Fabergé, Valentin Yudashkin, Chanel, Dolce & Gabbana, Viktor and Rolf, Tatyana Parfenova.

References

1. Baljazin V.N. (2023). Tajny doma Romanovykh [Secrets of the Romanov House]. Moskva: Posveshchenie-Soyuz, 208p.
2. Zimin I.V. (2009). Vzroslyi mir imperatorskikh rezidentsii. Vtoraya chetvert' XIX – nachalo XX veka [Adult World of Imperial Residences. The Second Quarter of the 19th – Early 20th Century]. Moskva: Tsentrpoligraf, 726 p.
3. Zimin I.V. (2010). Detskii mir imperatorskikh rezidentsii. Byt monarkhov i ikh okruzhenie [Children's World of Imperial Residences. The Life of Monarchs and Their Surroundings]. Moskva: Tsentrpoligraf, 576 p.
4. Kurukin I.V. (2022). Romanovy [The Romanovs]. 6-e izd. Moskva: Molodaya gvardiya, 512 p.
5. Levin S.S. (2013). Zhenskies nagrady Rossiiskoi Imperii [Women's Awards of the Russian Empire].
6. Papi Stefano, Pavlova I.V., Zaleskii K.A. (2011). Sokrovischa doma Romanovykh [Treasures of the Romanov House]. Moskva: AST, 304 p.
7. Vasil'ev A. (n.d.). Koko Shanel'. Roman o modnom influencere rodnom iz XIX veka [Coco Chanel. A Novel about a Fashion Influencer from the 19th Century]. Vkontakte. Retrieved from <https://vk.com/im?peers=16431218890022528&sel=202674552z=video-211566199456239085%2Fc79ac75046f3fe7bdf> (accessed: July 7, 2024).
8. Yudashkin V. (n.d.). Valentin Yudashkin [Valentin Yudashkin]. The Voice mag. Retrieved from <https://www.thevoicemag.ru/stars/biography/valentin-yudashkin/> (accessed: July 5, 2024).
9. Imperatorskie podarki (n.d.). Imperatorskie podarki [Imperial Gifts]. Stoletie. Retrieved from <https://www.stoletie.ru/fotoreportazh/imperatorskijepodarki773.htm> (accessed: March 5, 2024).
10. Sysoev S.V. (2020). Bunt 1960-kh: revolyutsiya v mode i yeye noveishie posledstviya [The Revolt of the 1960s: Revolution in Fashion and Its Latest Consequences]. Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGXPU im. S.G. Stroganova.
11. Chelovek metamoderna (n.d.). Chelovek metamoderna [Man of Metamodernism]. Piskarev i partnery. Retrieved from <https://piskarev.ru/theory/homobeatus.php> (accessed: October 22, 2024).
12. FW 2018-2019 "Peremena" (n.d.). Rechange St. Petersburg [Change]. Tatyana Parfenova. Retrieved from <http://parfionova.ru/collections/tp/rechange> (accessed: July 5, 2024).

УДК 7.05:658.512.2

Визуальные коды чувашской культуры в фэшн-дизайне как отражение тенденции метаполитизма

Сысоев Сергей Викторович

Кандидат искусствоведения, доцент,
кафедра «Дизайн костюма»,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство);
117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1;
e-mail: sergeysysoev@mail.ru

Федорова Мария Алексеевна

Магистрант,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство);
117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1;
e-mail: marikant666@gmail.com

Аннотация

В последнее время среди глобальных трендов наблюдается выраженное стремление модных брендов, как западноевропейских, так и российских, к обращению к корням и культурным кодам малых народов. Эта макротенденция представляет собой не просто дань уважения к культуре и традициям, но и поиск новых эстетических решений в фэшн-дизайне. Например, элементы чувашского национального костюма, с его самобытными узорами и украшениями, можно увидеть на показах таких модных домов, как Gucci и Etro. Коды чувашской культуры, органично интегрированные в современную моду, помогают не только сохранить наследие, но и переосмыслить его в контексте глобализированного мира. В коллекциях молодого бренда Heracha элементы чувашского народного костюма становятся основой ДНК бренда, подчеркивая его уникальность и индивидуальность дизайна. Цель научного исследования заключается в анализе взаимосвязи между чувашским традиционным костюмом и современным фэшн-дизайном. В ходе исследования авторы стремятся ответить на вопрос, как культурные коды малых народов влияют на восприятие моды и формируют новые тренды, обогащая мировую культуру и расширяя границы фэшн-дизайна. В заключении показано, что метаполитизм открывает перспективы для самоидентификации и саморазвития, позволяя индивиду искать свое место в многообразии существующих миров. Преодоление барьеров действует как катализатор личного и общественного прогресса, основываясь на принципах диалога и сотрудничества. В этом многообразии возможен не только культурный синтез, но и расширение границ человеческого понимания.

Для цитирования в научных исследованиях

Сысоев С.В., Федорова М.А. Визуальные коды чувашской культуры в фэшн-дизайне как отражение тенденции метаполитизма // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 65-73.

Ключевые слова

Культурный код, традиционный костюм, чувашская культура, мода, чувашский костюм, фэшн-дизайн, Etro, Gucci.

Введение

Метаполитизм человека нового времени представляет собой эстетико-философскую идею, ориентированную на глобализацию в контексте современной мировой культуры. В центре метаполитических размышлений лежит преобразование восприятия окружающего мира человеком в эпоху метамодернизма. В условиях глобализованного мира, где культурные и этнические границы стираются, человек Новейшего времени становится гражданином метаполиса, а метаполитизм формирует основную структуру сознания человека эпохи метамодернизма. Концепция метаполитизма была впервые представлена доктором психологических наук, автором метода «Нейрографики», профессором Павлом Михайловичем Пискаревым в 2019 году.

Ключевыми характеристиками метаполитизма являются адаптивность, открытость и постоянное стремление к исследованию и экспериментированию в культурной сфере. Метаполит – человек Новейшего времени – стремится быть гражданином мира, понимая, что его историческая культура открыта к восприятию нового. [Пискарев, 2021]

Основная часть

Искусство, подобно культуре, служит отражением общества и эпохи, в которой оно существует. Это объясняет перемещения людей между различными местами и культурами. Глобализация, начавшаяся в XXI веке и охватившая все аспекты жизни – от экономики до политики и культуры – способствует сближению культур различных стран и народов. В результате такого процесса многогранное сосуществование этнических групп и наций порождает обмен культурными символами, формируя мультикультурализм как важное явление начала нового века. [Бек, 2001]

На фоне данного явления в культуре в целом, и в фэшн-дизайне в частности, формируется особый интерес к небольшим уголкам мира. Дизайнеры, вдохновляясь кодами небольших народов, используют их этнические коды и национальный колорит, что становится макротенденцией.

Следствием мультикультурализма стала проблема самоидентификации человека новейшего времени, связанная с национальной принадлежностью: даже на такой многонациональной территории как Россия, национальная принадлежность малых народов выражена номинативом – «русский» или «россиянин».

Так, например, чувашская культура находится в стадии утраты национальной самобытности, так же как и чувашский язык – последний живой язык, представляющий

булгарскую ветвь - одну из двух крупных ветвей тюркской языковой семьи. Вот почему большинство жителей Чувашии (65,3%) на период 2024 года обеспокоены опасностью утраты национальной самобытности (Табл. 1).

Таблица 1 - Ответы респондентов русской и чувашской национальностей на вопрос: «Существует ли в Чувашии опасность для представителей Вашей национальности утратить национальную самобытность (язык, культуру)?»
[жегодный опрос, проведенный Чувашским государственным институтом гуманитарных наук по теме «Этнокультурное развитие и межнациональные отношения в Чувашской Республике» в течение 2023–2024 гг. В каждом эмпирическом исследовании в среднем было опрошено чуть более 600 респондентов, www...]

Варианты ответов	2023 г.		2024 г.	
	чуваши	русские	чуваши	русские
Существует реальная опасность	19,4%	4,4%	19,0%	5,9%
Опасность существует, но не стоит ее преувеличивать	34,0%	11,8%	32,3%	8,1%
Никакой опасности нет	19,9%	58,8%	25,6%	56,6%
Никогда не задумывался об этом	26,6%	25,0%	23,2%	29,4%

А между тем, культурные коды чувашского этноса читаются в ряде коллекций западно-европейского дизайна. Не афишируя обращение к умирающей культуре, но используя ее компоненты, модные дома обращаются к колориту, орнаменту и уникальным деталям чувашской национальной одежды в своих коллекциях.

Так, например, итальянский модный дом Etro, известный пристрастием к использованию восточных этнических кодов в мужской коллекции сезона весна - лето 2020 прибегает к приглушенным землянистым оттенкам, натуральным тканям, украшениям из состаренных монет – подобные коды тесно связаны культурным чувашским кодом.



Рисунок 1 - Etro SS 2020 Menswear

В коллекции модного дома отчетливо читается обращение к таким чувашским украшениям как пояс кушак, украшения сурпан сакки и ама (Рис.2).

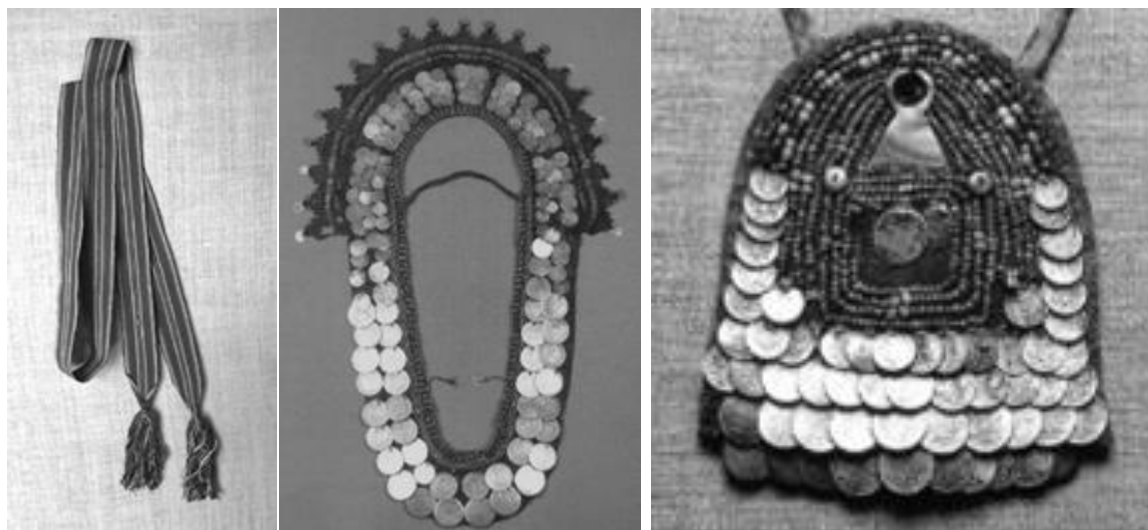


Рисунок 2 - Кушак, сурпан сакки, ама (Чувашский государственный художественный музей (ЧГХМ), автор: Ершова Евдокия Константиновна 1902–1983 гг., хлопок, кисти, ткачество. 205 x 4,5; ЧГХМ начало XX в., верховые чувашши; МЭНРБ XIX в.)

Для древних чувашей украшения были частью культа предков и символизировали связь миров, поэтому имели магический смысл и могли защитить от злых сил и физического воздействия. В отдаленном прошлом они, несомненно, играли роль оберегов и талисманов, но позже стали обозначать возрастную и социальную принадлежность владелицы. [Каховский, 2017]

Так, при наведении более пристального фокуса на коллекцию модного дома Etro, становится очевидной тесная связь коллекции с чувашскими национальными украшениями, корни возникновения которых уходят в древнюю культуру земледельческих народов Средней Азии и Северного Ирана эпохи бронзы.

Историческим украшения делились на категории и по возрастной принадлежности - детские, девичьи и женские - и по месту предназначения – на головные (в том числе затылочные), ушные, шейные, нагрудные, наспинные, поясные, а так же по конструкции - подвески сакки и обручи, подвязки май сыххи . [Гаген-Торн, 1960]

Мужчины и юноши носили украшения исключительно на свадебной церемонии. На это время родственницы передавали шейные и нагрудные украшения жениху и предводителю свадьбы, как обереги и символы родовой поддержки. В древнейших украшениях использовались камни, кости, раковины, дерево, бисер, бусы и т. п. [Николаев, 2002]

Таким образом, модный дом Etro обращается к культурным кодам малых национальностей и тем самым популяризирует этнические коды на мировом подиуме.

Особым визуальным кодом чувашского костюма являются монеты, которые использовались для украшения головных уборов. Разные и по размеру, но и по звучанию, монеты пришивались к остову, плотно прикрепляясь. А некоторые из них свисали свободно с краев так, что бы между ними оставались промежутки: во время танцев или хороводов они издавали мелодичные звуки, дополняя национальную мелодию.

Так, в миксе мульткультурных образов коллекции сезона осень - зима 2018 модного дома Gucci (Рис.3) (коллекция была создана под руководством Алессандро Микеле) монеты и бисер становятся элементами головных уборов.



Рисунок 3 - Gucci AW 2018

В дефиле отчетливо читаются национальные головные уборы чувашского национального костюма - тухья и хушпу (Рис. 4). Несмотря на то, что мужские чувашские головные уборы не орнаментировались - летом мужчины носили черные или белые войлочные шляпы (ялкас), а зимой – шапки с широким околышем и продолговатым куполообразным верхом (сёлёк) – Алессандро Микеле использует вариации головных уборов чувашского этноса и в мужских образах.



Рисунок 4 - Тухья и хушпу (Чувашский национальный музей (ЧНМ), XIX в.; ОрОМ XIX в.).

Головные уборы чуваш – уникальное явление национальной культуры.

Например, девичьи украшения – шапочка тухья серьги, бусы шарса ожерелья из монет, бисера и каури, чересплечное теветь - подчеркивали скромность, красоту и привлекательность молодой носительницы. А особому статусу замужней женщины - матери соответствовал нарядный комплекс из головного убора хушпу, ушных подвесок, серег алка, халха сакки, халха тенки, шейных бус и ожерелий май сыххи, нагрудных ама и мая, сурпан сакки. Отличительная особенность хушпу – хўри наспинная полоса до пояса или ниже с рядами монет и бисерной вышивкой.

Интересен и тот факт, что обращение к чувашским национальным кодам происходит и в российской дизайнерской марке НЁRACHA. Созданная в Санкт-Петербурге сестрами Исенккель и Веллой Ахтимер марка одежды исследует экзистенциальные темы в целом, и вопрос самоидентификации человека в глобальном мире в частности. Названная чувашским словом «НЁRACHA», переводимым как девушка, марка с самого начала вдохновлялась чувашской культурой - костюмом, традициями, сказками и мифами (Рис.5).



Рисунок 5 - НЁРАСНА 2022 г.

В изделиях коллекции, изданной в соответствии с актуальными тенденциями, отчетливо читается историческая форма одежды и традиционный колорит. Изделия марки, так же как и в национальная чувашская одежда, богаты на вышивку ромбо- и зигзагообразных узоров, монетную и бисерную отделку, специальный крой. Чуваши изготавливали одежду из домотканого полотна, кожи, войлока, овечьей шерсти или сукна. Почти в каждом крестьянском дворе имелся пряильный и ткацкий инвентарь, холсты для будущих изделий умели ткать все деревенские женщины, для этого они выращивали лен и коноплю.

Так, в изделиях дизайнерской марки читается обращение к основе всех чувашских одеяний - белой рубахе – кёпе, которую мастерицы шили из конопляного полотнища (Рис.6). Боковые части закрывали прямыми вставками, которые расширяли рубаху книзу и подчеркивали ее объемный силуэт. Высота женского кёпе достигала 120 см, а мужского – 80 см.

Особого внимания заслуживает и колорит национальной чувашской одежды. Каждый из распространенных оттенков чувашской вышивки - алый, приглушенный красный, мареновый, желтый, оранжевый и зеленый – несет в себе глубокий подтекст. По верованиям чувашей, черный – цвет земледелия и смерти. Красный подразумевает цвет жизни, отваги, любви, желтый – цвет красоты, зеленый – цвет природы, синий – небо, а белый цвет правдивости, чистоты, мудрости.



Рисунок 6 - Мужская и женская традиционная чувашская рубаха кёпе (ЧГХМ, XIX в.; Российский этнографический музей (РЭМ), XIX в.)

Так, национальная одежда не представляется без вышитого на ней строгого, но броского чувашского орнамента. Символический, он рассказывает о возрасте хозяина костюма, его статусе, состоянии, принадлежности к роду. В изделиях преобладает сочетание белого и красного цветов. По верованиям древних чувашей, эта гамма обозначает сакральную чистоту.

В изделиях дизайнерской марки читаются и такие особенности чувашской вышивки, как узлы. Чувашский узор – знаковое письмо, шифр-сообщение с разными значениями, схожее с руническими письменами. В орнамент закладывается смысл, который может отражаться на судьбе хозяина украшенной вышивкой одежды. Например, линиями обозначают жизненный путь и дорогу, рисунком животного – трудолюбие. Некоторые узоры – это конкретные имена людей и их предков, названия населенных пунктов. [Спиридонов, 2010]

Заключение

Итак, элементы чувашского национального кода встречаются как в модных коллекциях западноевропейских модных домов – таких как Etro и Gucci, так и в художественном почерке локальной дизайнерской марки HĖRACHA. Подобная тенденция говорит о том, что в условиях глобальной мультикультурности возрастает смысл и значение культурных кодов малого этноса, нуждающегося в возрождении и распространении.

Метаполитизм представляет собой ответ на вызовы, которые ставит перед человечеством ускоряющаяся глобализация. В этом контексте личность оказывается в состоянии постоянного взаимодействия с многослойными идентичностями, формируемыми как локальными, так и глобальными влияниями. Человек метаполиса начинает воспринимать себя не только через призму своей этнической или культурной принадлежности, но и как часть гораздо более широкой и разнообразной картины – своего рода гражданина мира, интегрированного в глобальные сети.

Эта форма сознания требует от индивида гибкости и открытости к новым идеям, что является основной чертой метамодернизма. В условиях метаполитизма происходит смешение стилей, традиций и технологий, создавая новую культурную палитру, которая способствует возникновению креативных подходов к старым и новым проблемам. Человек становится не только потребителем культурных продуктов, но и активным участником их создания и переосмысления. [Аккер, 2020]

Таким образом, метаполитизм открывает перспективы для самоидентификации и саморазвития, позволяя индивиду искать свое место в многообразии существующих миров. Преодоление барьеров действует как катализатор личного и общественного прогресса, основываясь на принципах диалога и сотрудничества. В этом многообразии возможен не только культурный синтез, но и расширение границ человеческого понимания.

Библиография

1. Аккер Р. ван ден Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма: [пер. с англ. В.М. Липки; вступит. ст. А.В. Павлова]. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – 342 с. – (KAIROS).
2. Бек У. Что такое глобализация? / Пер. с нем. А. Григорьева и В. Седелника; общая редакция и послесл. А. Филиппова. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 304 с.
3. Гаген-Торн, Н. И. Женская одежда народов Поволжья : (материалы к этногенезу) / Н. И. Гаген-Торн. – Чебоксары : Чувашгосиздат, 1960. – 228 с. : ил. + 4 л. ил.
4. Каховский, В. Ф. Происхождение чувашского народа / В. Ф. Каховский ; [под ред. Б. В. Каховского]. – 4-е изд., перераб. – Чебоксары : Чуваш. кн. изд-во, 2017. – 464 с. : ил., портр., табл. – (Гипотезы. Исследования. Теории). – Библиогр.: с. 384-444.

5. Николаев, В. В. Чăваш тумĕ аваллăхран паянлăха = Чуваший костюм от древности до современности = The Chuvash costume from ancient to modern times / В. В. Николаев, Г. Н. Иванов-Орков, В. П. Иванов ; Историпе культурологи тĕпчевĕсен К. В. Иванов ячĕллĕ фончĕ. – Мускав ; Шупашкар ; Аремпур : Историпе культурологи тĕпчевĕсен К. В. Иванов ячĕллĕ фончĕ, 2002. – 400 с. : ил. – Библиографи: с. 395. – Парал. текст рус., чуваш., англ.
6. Пискарев П.М. За пределами риторики: топос и топософия / Методология современной психологии. 2021. № 13. С. 336-349.
7. Спиридонов, М. С. Чуваший орнамент = Чăваш эрешĕ = The chuvash ornament : [альбом] / М. С. Спиридонов ; Чуваший. гос. ин-т гуманитар. наук ; [сост., худож. концепция, науч. ред., пер. на чуваш. яз. А. А. Трофимов ; пер. на англ. яз. Ю. Ю. Шляхин]. – Чебоксары : ЧГИГН, 2010. – 215 с. : цв. ил. – Библиогр.: с. 208-209.

Visual Codes of Chuvash Culture in Fashion Design as a Reflection of the Trend of Metapolitism

Sergei V. Sysoev

PhD in Art History, Associate Professor,
Head of the Department of Costume Design,
Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art),
117997, 33/1, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: sergeysysoev@mail.ru

Mariya A. Fedorova

Master's Student,
Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art),
117997, 33/1, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: marikant666@gmail.com

Abstract

Recently, among global trends, there has been a noticeable desire of fashion brands, both Western European and Russian, to turn to the roots and cultural codes of small ethnic groups. This macro-trend represents not only a tribute to culture and traditions but also a search for new aesthetic solutions in fashion design. For example, elements of the Chuvash national costume, with its unique patterns and decorations, can be seen in the shows of fashion houses such as Gucci and Etro. The codes of Chuvash culture, organically integrated into modern fashion, help not only to preserve heritage but also to reinterpret it in the context of a globalized world. In the collections of the young brand Heracha, elements of the Chuvash folk costume become the basis of the brand's DNA, emphasizing its uniqueness and individuality of design. The aim of the scientific research is to analyze the relationship between the traditional Chuvash costume and contemporary fashion design. In the course of the study, the authors seek to answer the question of how the cultural codes of small ethnic groups influence the perception of fashion and form new trends, enriching world culture and expanding the boundaries of fashion design. In conclusion, it is shown that metapolitism opens up prospects for self-identification and self-development, allowing individuals to find their place in the diversity of existing worlds. Overcoming barriers acts as a catalyst for personal and social progress,

based on the principles of dialogue and cooperation. In this diversity, not only cultural synthesis is possible but also the expansion of the boundaries of human understanding.

For citation

Sysoev S.V., Fedorova M.A. (2024) Vizualnye kody chuvashskoy kultury v feshn-dizayne kak otrazhenie tendentsii metapolitizma [Visual Codes of Chuvash Culture in Fashion Design as a Reflection of the Trend of Metapolitism]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 65-73.

Keywords

Cultural code, traditional costume, Chuvash culture, fashion, Chuvash costume, fashion design, Etro, Gucci.

References

1. Acker R. van den Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism: [translated from English by V.M. Lipka; introduction by A.V. Pavlova]. - M.: RIPOL classic, 2020. - 342 p. - (KAIROS).
2. Beck U. What is Globalization? / Translated from German by A. Grigorieva and V. Sedelnik; general editorship and afterword by A. Filippov. - M.: Progress-Tradition, 2001. - 304 p.
3. Gagen-Thorn, N. I. Women's clothing of the peoples of the Volga region: (materials on ethnogenesis) / N. I. Gagen-Thorn. - Cheboksary: Chuvashgosizdat, 1960. - 228 p. : ill. + 4 p. ill.
4. Kakhovsky, V. F. The Origin of the Chuvash People / V. F. Kakhovsky; [edited by B. V. Kakhovsky]. - 4th ed., revised. - Cheboksary: Chuvash. book publishing house, 2017. - 464 p. : ill., port., table. - (Hypotheses. Research. Theories). - Bibliography: pp. 384-444.
5. Nikolaev, V. V. Chuvash costume from ancient to modern times = The Chuvash costume from ancient to modern times / V. V. Nikolaev, G. N. Ivanov-Orkov, V. P. Ivanov; Historian culturologists tēpcheisen K.V. Ivanov yachēllē background. - Muskav; Shupashkar; Arempur: Historian culturologists tēpcheisen K.V. Ivanov yachēllē fonchē, 2002. - 400 p. : ill. - Bibliography: p. 395. - Parallel. text Russian, Chuvash, English
6. Piskarev P.M. Beyond rhetoric: topos and toposophy / Methodology of modern psychology. 2021. No. 13. pp. 336-349.
7. Spiridonov, M. S. Chuvash ornament = Chāvash ereshē = The chuvash ornament: [album] / M. S. Spiridonov; Chuvash. state Institute humanizes. Sciences; [comp., art. concept, scientific ed., trans. in Chuvash language A. A. Trofimov; lane in English language Yu. Yu. Shlyakhin]. - Cheboksary: ChGIGN, 2010. - 215 p. : color ill. - Bibliography: p. 208-209.

УДК 008**Современный отечественный кинематограф как явление культуры и проблемы его ресурсного обеспечения****Шепелев Дмитрий Викторович**

Аспирант,
Российский государственный социальный университет;
129226, Российская Федерация, Москва, ул. Вильгельма Пика, 4/1;
e-mail: shep55@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается современный отечественный кинематограф как значимое явление национальной культуры, влияющее на формирование общественного сознания и культурной идентичности. Обращается внимание на жанровые направления в киноискусстве, тем самым кино рассматривается не только как предмет искусства, но и в качестве элемента государственной стратегии и одного из способов укрепления единства общества. Поднимаются вопросы авторского самовыражения и свободы творчества в условиях рыночных ограничений и государственной цензуры. Анализируется текущее состояние киноиндустрии в России, выявляются её достижения и проблемы, среди которых особое внимание уделяется вопросам ресурсного обеспечения. Обсуждаются ключевые аспекты финансирования, кадрового потенциала, технической оснащённости и государственной поддержки, влияющие на развитие отечественного кинематографа. Выявляются основные вызовы, с которыми сталкиваются кинематографисты, и предлагаются возможные пути их преодоления для укрепления позиций российского кино на мировом рынке.

Для цитирования в научных исследованиях

Шепелев Д.В. Современный отечественный кинематограф как явление культуры и проблемы его ресурсного обеспечения // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 74-80.

Ключевые слова

Современный отечественный кинематограф, ресурсное обеспечение, финансирование, культурная идентичность, техническое обеспечение, инновационный подход, потребности индустрии.

Введение

Современный отечественный кинематограф занимает особое место в культурном пространстве России, соединяя в себе богатые традиции прошлого и инновационные подходы настоящего. В условиях глобализации и динамичного развития технологий кино становится не только средством самовыражения и развлечения, но и важным инструментом культурной идентичности и социальной критики. Российское кино сталкивается с рядом вызовов, связанных как с поиском новых идей и форматов, так и с ресурсным обеспечением – от кадровых и финансовых до технологических и инфраструктурных. [Кондаков, 2009]

Эти вызовы требуют комплексного анализа и стратегического подхода, чтобы сохранить и приумножить достижения отечественного кинематографа. В данной статье мы рассмотрим ключевые аспекты современного состояния российского кино, исследуем его влияние на культурное развитие страны и обсудим проблемы, которые необходимо решить для укрепления его позиций как на национальной, так и на международной арене.

Современный отечественный кинематограф и его значимость в культурной сфере

Современный отечественный кинематограф представляет собой уникальное явление, интегрирующее художественные, социальные и культурные аспекты. За последние три десятилетия российское кино претерпело значительные трансформации, связанные как с изменениями в обществе, так и с глобализацией медиаиндустрии. [Хрюкин, 2017]

Для понимания текущего состояния отечественного кинематографа необходимо кратко рассмотреть его историческое развитие. Советский период был ознаменован созданием уникальных кинематографических произведений, которые находили отклик как внутри страны, так и за её пределами. [8]

После распада Советского Союза индустрия столкнулась с проблемами финансирования и переходом к рыночной экономике. Это отразилось на качестве и количестве производимых фильмов, но в то же время открыло новые художественные горизонты для режиссёров. [Жабский, 2009]

С начала 2000-х годов отечественный кинематограф, постепенно восстанавливающий свои позиции в этой сфере, расширяет жанровое многообразие проката: от драм и комедий до научной фантастики и криминалистики. [Зоркая, 2014]

Кинематограф, будучи мощным инструментом массовой коммуникации, обладает существенным воздействием на общественное сознание. Российские киноленты направлены на создание благоприятного имиджа государства, укрепление патриотических чувств и национального самоуважения. Одновременно с этим, фильмы поднимают значимые социополитические темы, знакомя зрителей с реалиями современного бытия. Визуальные образы, воплощённые на экране, способствуют формированию культурной идентичности и акцентированию внимания на общих ценностных ориентирах. [Ритцер, 2002]

Одной из ярких тенденций является обращение к теме национальной идентичности. Фильмы, такие как «Легенда №17» 2013 года и «Движение вверх» 2017 года, не только рассказывают о значительных исторических событиях, но и восхваляют национальные ценности и достижения.

Современное отечественное кино продолжает быть важной частью культурной жизни, отражая сложные процессы, происходящие в российском обществе.

Проблемы ресурсного обеспечения отечественного кинематографа

Отечественный кинематограф, как важнейшее общественное и культурное явление, сталкивается с рядом фундаментальных проблем в области ресурсного обеспечения. Эти проблемы проявляются в вопросах финансирования, технического обеспечения и кадровых ресурсов, что оказывает непосредственное влияние на развитие и качество продукции в данной сфере.

Финансирование отечественного кинематографа является одной из наиболее актуальных проблем, стоящих сегодня перед индустрией. В эпоху глобализации, когда зрители имеют доступ к мировым кинопремьерам и сериям через разнообразные стриминговые платформы, отечественным производителям фильмов необходимо обладать высокими стандартами качества, чтобы конкурировать на равных.

Основой производства любого фильма является его бюджет, который, как правило, формируется из нескольких источников. В случае отечественного кино, финансирование часто происходит за счет государственного бюджета, частных инвесторов и грантов, выделяемых различными фондами.

Государственная поддержка играет ключевую роль. В России существует несколько программ и фондов, предназначенных для поддержки кинопроизводства. В их число входят такие организации, как Фонд кино, который предоставляет субсидии на создание фильмов, особенно таких, которые могут иметь культурное и образовательное значение. Однако бюджет Фонда кино ограничен, и не все проекты могут получить финансирование.

С 15 февраля 2024 года, согласно приказу Министерства культуры Российской Федерации №277, приоритетными темами государственной финансовой поддержки кинопроизводства стали: сохранение, создание и распространение патриотизма, единства народов России и межконфессионального мира, поддержка института семьи, экранизация произведений русской классической литературы, духовно-нравственное, патриотическое воспитание граждан России, исторические победы, историческое кино, важность формирования жизненных ценностей и многие другие. Приоритетными направлениями современного отечественного кинематографа, насколько видно, выступают темы патриотизма и исторической ретроспективы, где создатели исследуют ключевые исторические события и выдающиеся фигуры прошлого. В этом контексте киноискусство обретает статус важного элемента государственной стратегии укрепления единства и социальной стабильности общества. [Министерство культуры Российской Федерации, "Об утверждении приоритетных тем государственной финансовой поддержки кинопроизводства в 2024 году", [www...](#)]

Частные инвесторы также принимают участие в финансировании отечественного кинематографа. Однако их стратегия зачастую характеризуется осторожностью и выборочной поддержкой, преимущественно ориентированной на проекты с предполагаемой высокой рентабельностью. Такая стратегия налагает ограничения на художественную автономию режиссёров и сценаристов, поскольку инвесторы часто стремятся диктовать выбор сюжетных линий или жанров, которые, с их точки зрения, обладают большей коммерческой привлекательностью. Это, в свою очередь, может ограничивать диапазон тем в отечественном киноискусстве.

Проблемой остается отсутствие развитой системы частных фондов, которые могли бы поддерживать независимые проекты. В западных странах, таких как США и Великобритания, существуют успешные Kickstarter-кампании (сайты для привлечения денежных средств на

реализацию творческих, научных и производственных проектов), в рамках которых зрители сами решают, какие проекты они готовы поддержать. В России эта практика пока не получила значительного распространения.

Еще одной важной проблемой является привлечение иностранных инвестиций в сферу кинематографа. Международные проекты требуют сложной координации и взаимопонимания, а также соответствия определенным стандартам качества. В нынешних условиях санкций и международной напряженности, заинтересованность иностранных партнеров в финансировании российских проектов может быть значительно снижена.

Технологический аспект также играет важную роль в стоимости кинопроизводства. Современные фильмы всё больше полагаются на визуальные эффекты и сложные технологические решения, что требует значительных вложений в оборудование и программное обеспечение. Отсутствие доступа к передовым технологиям может ставить отечественное кино в менее выгодное положение по сравнению с зарубежными проектами.

Несмотря на все проблемы, существуют и положительные тенденции. Например, в последние годы в России активно развиваются кинофестивали, которые становятся платформой для независимых авторов, давая им возможность представить свои работы потенциальным инвесторам и дистрибьюторам. Также растет интерес к отечественному кино со стороны аудитории, особенно в области исторического и документального кино. [Хренов, 2014]

Для решения проблем финансирования отечественного кино необходим комплексный подход. Это может включать в себя развитие системы налоговых льгот для тех, кто инвестирует в кинопроизводство, создание специализированных образовательных программ по управлению проектами в индустрии развлечений, а также активное использование интернет-платформ для поиска финансирования.

Совершенствование правовой базы также может внести вклад в улучшение ситуации. Законодательство должно адаптироваться к современной действительности, упрощая процедуры получения разрешений и работы над совместными международными проектами.

Решение проблемы финансирования отечественного кинематографа требует внимания со стороны как государственных органов, так и бизнеса. Только при их сотрудничестве возможно создать устойчивую финансовую систему, которая позволит российскому кино не только выживать, но и развиваться, завоёвывать новые горизонты в глобальном культурном пространстве. [Ткачева, [www...](#)]

Кинофонды играют важную роль в мобилизации ресурсов для кинематографа. Эти структуры способны не только предоставлять финансовую поддержку, но и способствовать привлечению международных инвесторов, организации фестивалей и рынков, что открывает отечественные фильмы для широкой аудитории за пределами страны. Однако их функционирование зачастую сталкивается с бюрократическими преградами и недостаточной прозрачностью, что может снижать эффективность их деятельности.

Качественное техническое обеспечение – основа успешного кинопроизводства. Современные студии требуют регулярного обновления оборудования и технологий. В отечественном кинематографе часто встречается устаревшая техника, которая не позволяет реализовать потенциал создателей и добиться необходимого уровня изображения. Это особенно актуально в эпоху цифрового кино, где требуется высокотехнологичное оборудование для достижения конкурентоспособности на мировом уровне.

Современные технологии, такие как компьютерная графика и специальные эффекты, значительно расширяют художественные и технические возможности кинематографистов.

Однако доступ к подобным технологиям в отечественных условиях ограничен высокими затратами на приобретение и обслуживание. Это ограничивает возможности для создания инновационного и качественного контента, оставляя отечественные фильмы в стороне от глобальных трендов и зрительских ожиданий.

Качественная образовательная подготовка специалистов является базисом для прогресса кинематографа. Несмотря на наличие в России образовательных учреждений с признанным мировым статусом, существует разрыв между академической подготовкой и реальными потребностями индустрии. Программы обучения не всегда соответствуют современным требованиям индустрии, что ограничивает потенциал молодых специалистов. [Алексеева, Покидко, 2016]

Проблемы квалификации отечественных кадров особенно очевидны на этапе практической реализации кинопроектов. Отсутствие регулярной профессиональной переподготовки и повышения квалификации приводит к тому, что специалисты отстают от современных индустриальных стандартов. Это создаёт дефицит компетентного персонала, способного обеспечить высокое качество кинопроизводства и стимулировать инновации в отрасли.

Заключение

Таким образом, проблемы ресурсного обеспечения отечественного кинематографа носят комплексный характер и требуют систематического подхода к их решению. Улучшение финансирования, технической оснащённости и подготовки кадров способно значительно повысить качество продукции и конкурентоспособность российских фильмов на международной арене.

Создание благоприятной регуляторной среды и эффективных механизмов продвижения отечественного продукта на зарубежных рынках может значительно усилить позиции российских кинематографистов и укрепить культурный престиж страны в глобальном контексте.

Библиография

1. Алексеева П.А. Покидко В.В. Основные направления совершенствования системы государственной поддержки кинематографии. 2016. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnyenapravleniyasovershenstvovaniya-sistemy-gosudarstvennoy-podderzhki-kinematografii>
2. Жабский, М. И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969-2005). М.: Канон+, РООИ Реабилитация, 2009. 775 с.
3. Зоркая, Н. М. История отечественного кино. XX век. М.: Белый город, 2014. 512 с.
4. Кондаков И. В. Глобалитет России (К постановке проблемы) // Культура на рубеже XX-XXI веков: глобализационные процессы. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2009. С. 322-371.
5. Приказ Министерства культуры Российской Федерации от 15.02.2024 № 277 «Об утверждении приоритетных тем государственной финансовой поддержки кинопроизводства в 2024 году».[Электронный ресурс] // URL: <https://culture.gov.ru/documents/ob-utverzhdenii-prioritetnykh-tem-gosudarstvennoy-finansovoy-podderzhki-kinoproizvodstva-v-2024-godu15022024/>
6. Ритцер, Дж. Современные социологические теории. - СПб., 2002.
7. Ткачева Н.В. Модель государственной поддержки отечественной кинематографии: этапы развития и современное состояние / [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/model-gosudarstvennoypodderzhki-otechestvennoy-kinematografii-etapy-razvitiya-i-sovremennoesostoyanie>
8. Ханжонков И.И. Первые годы русской кинематографии. М.: Искусство, 2020. С. 107.
9. Хренов Н. А. Избранные работы по культурологии. Москва: Согласие, 2014. 526 с.
10. Хрюкин, Д. А. «Жанр» как ключевая проблема советского кинематографа 1968-1985 гг. Государство, кинематографисты, зритель // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Т. 9, № 2. С. 74-83.

Contemporary Russian Cinema as a Cultural Phenomenon and the Challenges of Its Resource Provision

Dmitrii V. Shepelev

Postgraduate Student,
Russian State Social University,
129226, 4/1, Wilhelm Pieck str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: shep55@mail.ru

Abstract

The article examines contemporary Russian cinema as a significant phenomenon of national culture that influences the formation of public consciousness and cultural identity. Attention is drawn to genre trends in cinema, thereby considering cinema not only as an art form but also as an element of state strategy and a means of strengthening societal unity. The article raises issues of authorial self-expression and creative freedom under market constraints and state censorship. It analyzes the current state of the film industry in Russia, identifying its achievements and challenges, with particular attention paid to issues of resource provision. Key aspects of financing, human resources, technical equipment, and state support that influence the development of Russian cinema are discussed. The main challenges faced by filmmakers are identified, and possible ways to overcome them are proposed to strengthen the position of Russian cinema in the global market.

For citation

Shepelev D.V. (2024) Sovremennyy otechestvennyy kinematograf kak yavlenie kultury i problemy ego resursnogo obespecheniya [Contemporary Russian Cinema as a Cultural Phenomenon and the Challenges of Its Resource Provision]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 74-80.

Keywords

Contemporary Russian cinema, resource provision, financing, cultural identity, technical equipment, innovative approach, industry needs.

References

1. Alekseeva, P. A., & Pokidko, V. V. (2016). Osnovnye napravleniya sovershenstvovaniya sistemy gosudarstvennoi podderzhki kinematografii [Main directions for improving the system of state support for cinematography]. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-napravleniya-sovershenstvovaniya-sistemy-gosudarstvennoy-podderzhki-kinematografii>
2. Zhabskii, M. I. (2009). Sotsiokulturnaya drama kinematografa. Analiticheskaya letopis (1969-2005) [The sociocultural drama of cinema. Analytical chronicle (1969-2005)]. Moscow: Kanon+, ROOI Reabilitatsiya.
3. Zorkaya, N. M. (2014). Istoriya otechestvennogo kino. XX vek [History of domestic cinema. XX century]. Moscow: Belyi gorod.
4. Kondakov, I. V. (2009). Globalitet Rossii (K postanovke problemy) [The globality of Russia (On the problem statement)]. In *Kultura na rubezhe XX-XXI vekov: globalizatsionnye protsessy* (pp. 322-371). Saint Petersburg: Nestor-Istoriya.
5. Prikaz Ministerstva kultury Rossiiskoi Federatsii ot 15.02.2024 № 277 «Ob utverzhdenii prioritnykh tem gosudarstvennoi finansovoi podderzhki kinoproizvodstva v 2024 godu» [Order of the Ministry of Culture of the Russian Federation dated February 15, 2024 No. 277 "On the approval of priority topics for state financial support of film production in 2024"]. (2024). Retrieved from <https://culture.gov.ru/documents/ob-utverzhdenii-prioritnykh-tem>

-
- gosudarstvennoy-finansovoy-podderzhki-kinoproizvodstva-v-2024-godu15022024/
6. Ritzer, G. (2002). *Sovremennye sotsiologicheskie teorii* [Modern sociological theories]. Saint Petersburg.
 7. Tkacheva, N. V. (n.d.). Model gosudarstvennoi podderzhki otechestvennoi kinematografii: etapy razvitiya i sovremennoe sostoyanie [Model of state support for domestic cinema: stages of development and current state]. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/model-gosudarstvennoy-podderzhki-otechestvennoy-kinematografii-etapy-razvitiya-i-sovremennoe-sostoyanie>
 8. Khanzhonkov, I. I. (2020). *Pervye gody russkoi kinematografii* [The first years of Russian cinema]. Moscow: Iskusstvo.
 9. Khrenov, N. A. (2014). *Izbrannye raboty po kulturologii* [Selected works on cultural studies]. Moscow: Soglasie.
 10. Khryukin, D. A. (2017). "Zhanr" kak klyuchevaya problema sovetskogo kinematografa 1968-1985 gg. Gosudarstvo, kinematografisty, zritel ["Genre" as a key problem of Soviet cinema 1968-1985. State, filmmakers, audience]. *Istoricheskaya i sotsialno-obrazovatel'naya mysl*, 9(2), 74-83.

УДК 008**Имманентный статус активности личности в динамике культуры****Алексина Дарья Александровна**

Заместитель декана факультета культуры по воспитательной работе,
преподаватель кафедры рекламы и связей с общественностью,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
192238, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15;
e-mail: dariaalexina3@gmail.com

Аннотация

Активность личности – это совокупность множества факторов: мотивация, самоорганизация, социальная адаптация и так далее. Рассмотрение данного вопроса берет начало с момента зарождения философии. Современная трактовка понятия «активность личности» охватывает сразу несколько научных направлений: философия, психология, физиология, культурология и педагогика. В рамках исследования необходимо рассмотреть уже имеющиеся взгляды и трактовки активности личности. В работе рассмотрен имманентный статус личности в динамике культуры. Объектом исследования является концептуальные представления о личности и её активности в культурном пространстве. Основные методы научного исследования: синтез, принцип историзма, социокультурный анализ, антропологический подход.

Для цитирования в научных исследованиях

Алексина Д.А. Имманентный статус активности личности в динамике культуры // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 81-88.

Ключевые слова

Социальная активность, имманентный статус, активность личности, динамика культуры.

Введение

Одна из самых актуальных проблем философии культуры – это определение имманентного статуса личности на каждом этапе становления культуры. Поэтому важно рассмотреть каждый период истории человечества, начиная с античности и заканчивая современностью, при этом, делать упор на индивидуальные особенности личности.

Первый этап появления понятия личности – это античность. Личность в период античности является маской, которая отражает социальное положение или роль, что показывает ее взаимозависимость от общественных ожиданий и норм, установленных тем же обществом.

В эпоху средневековья, которая характеризуется особой воцерковленностью, делается акцент на внутренний мир человека, его духовные ценности, моральное самосовершенствование. Иными словами, в это время идет переосмысление понятия личности, как социально-значимой части общества, и концентрируются усилия на божественном образе.

Эпоха Возрождения – это совершенно новый этап на пути рассмотрения личности человека. Данное понятие начинает сочетать в себе и элементы античности, и элементы средневековья. Таким образом, личность на данном этапе становится расширенным понятием и подразумевает под собой индивида с уникальным сознанием, способным к самореализации, а также поиску своего места в мире.

Представители немецкой философии, например, И. Кант (1724-1804), Г. Гегель (1770-1831), открывают новые расширенные горизонты личности и углубляют определение личности. В их понимании личностью является индивид, который способен к самопознанию, самоанализу и соблюдению нравственных законов и устоев.

Эпоха К. Маркса (1818-1883) и Ф. Энгельса (1820-1895), так называемая марксистская, подчеркивает в личности социальную породу как результат (продукт) общественных условий и исторических событий.

Личность согласно западной современности – это, прежде всего, ее внутреннее состояние, внутренний мир. Ярким представителем этого направления можно назвать Ф.Ницше (1844-1900), который полагал, что человека, как живое существо, можно назвать «Сверхчеловеком», так как он стремится к самореализации, невзирая на традиционные устои. Другой, не менее известный философ, З. Фрейд (1856-1939), внес некоторые дополнения к трактовке Ницше, тем самым принимая личность как способную существовать автономно, с собственными целями, самовыражаться в любых условиях, особенно в условиях противостояния обществу.

Основная часть

Современное определение личности выстраивалось из ряда мыслей античных философов. Нельзя отрицать тот факт, что античные мыслители внесли огромный вклад для того, чтобы выделить человека из всего окружающего мира в самостоятельную единицу.

Первым основоположником идеи такого подхода стал Сократ (469-399 гг. до н.э.). Свою идею он представил таким образом, что человек есть уникальное, единственное разумное существо, способное к самонаблюдению, размышлению о себе, искать ответы на свои вопросы и проводить анализ собранной информации.

Не менее известный греческий философ Прокл (469-399 гг. до н.э.) представлял человека как эталон всего живого. В большей степени здесь подразумевается уникальность каждого человека, которая воспринимается и оценивается исключительно индивидуально, опираясь на субъективный опыт.

Платон (427-347 гг. до н.э.) подтверждал ту идею, что истинная разумность есть не что иное, как процесс самопознания и самосовершенствования. Давно известный факт, что уже природой в человека было заложено сознание, однако только философское понимание и порядок в человеческой душе может выстроить ту необходимую гармонию и справедливость в человеческой сущности.

Платон также был сторонником того, что индивид не может врожденно обладать истинным знанием и должен находиться во власти государства. Это значит, что государственный контроль должен осуществляться над любой деятельностью индивида. С другой стороны, Платон говорил о том, что «Мы лепим государство, не так, чтобы лишь кое-кто в нем был счастлив, но так, чтобы оно было счастливо в целом» [Платон, 2017, 220]. Таким образом, он хотел показать, что государство и индивид есть одно взаимосвязанное целое.

Здесь нельзя не уловить развитие тоталитарных принципов, что неоднократно отмечали такие современники как Б. Рассел (1872-1970), К. Поппер (1902-1994) и др. [Рассел, 2009, 254].

Продолжил эти учения Аристотель (384-322 гг. до н.э.). Он добавляет к этим двум концепциям, что человек является социальным и политическим существом [Аристотель, 2020, 179]. Также Аристотель добавил, что только человек способен воспринимать и разграничивать добро и зло, справедливое отношение и предвзятость. Таким образом, можно отметить, что индивид не может быть оторван от общества, а значит здесь стоит крепкое основание для создания семьи и развития государства [Аристотель, 2020, 182].

Аристотель стал родоначальником идеи гармоничного развития человека с самого рождения. Человек, который стремится к самопознанию и саморазвитию должен осознанно подходить к выбору своих действий, при этом полагаться он должен на свои стремления и желания. Таким образом, познание собственных целей должно становиться основой для формирования реального существования [Аристотель, 1997, 382]. Понимание счастья, с точки зрения Аристотеля, связано с целями и средствами их достижения.

«Начало деяний» – это то, «ради чего они совершаются» [Аристотель, 1997, 174]. Под началом деяний Аристотель понимает цели, которые преследует человек, полагаясь на свои чувства и предмет деятельности. Остается разобраться, что такое цели, то есть начала с точки зрения Аристотеля. Для него наивысшей формой деятельности является мыслительная, которая посвящена поискам истины [Аристотель, 2020, 177]. Деятельность мыслительная или созерцательная, по мнению Аристотеля, это самое лучшее в человеке: деятельность ума и интеллектуальная интуиция [Аристотель, 2020, 179].

Достижение добродетели должно включать в себя помимо практических действий еще и мудрость, разум и этику [Аристотель, 2020, 66]. Жизнь человека, которая сосредоточена на высоких моральных принципах, идеалах и ценностях, становится не только самым известным способом улучшения себя, но и позволяет привести общество в благополучие и процветание.

Таким образом, достижение самого счастья возможно только через целенаправленную деятельность, которая всегда должна соответствовать высшим моральным принципам.

Продолжая изучение трудов Аристотеля, важно отметить, что он стал первым, кто начал изучать и разделять мир на всеобщее и вечное со стороны деятельности человека в космосе. Также он поделил человеческие деяния на произвольные и непроизвольные.

Произвольные деяния – это деяния, где цель всегда оправдывает средства, а также те, которые всегда проявляются исходя из человеческих идей и мыслей.

Если провести анализ «человеческих дел» с точки зрения греческих мыслителей и философских учений, то античные философы по нашему мнению, были эволюционистами и реформаторами. Об этом говорят социальные действия, которые имели упор на Картину мира.

Древние мудрецы имели уникальное понимание того, как устроено человеческое сознание. Каждая мысль несет в себе определенную потенциальную силу, которая способна двояко воздействовать на сознание человека [Кессиди, 2001, 38]. Кроме того, древние греки подчеркивали важность осознания последствий своих действий, так как каждая реализованная идея может повлиять на окружающий мир. Последствия могут быть как положительные, так и негативные.

Другая, античная культура, расширила понятие личности. Таким образом, уже личность становится не просто маской, а персоной. Стали присваиваться признаки индивида и человек становится гражданином и патриотом, совмещая принципы свободы выбора и действий.

Совсем противоположное мнение появилось во времена средневековья. Философы того времени придерживались позиции, что человек – это богоподобное существо, которое является центром всего, венец творения, но в то же время он – покорный слуга и исполнитель воли высших сил.

Такое христианское мнение пошатнуло теорию Сократа: «Сам разум, - учил Августин, - это одно из наиболее сомнительных свойств человека, покуда он не озарен Божественным откровением. Бог предписал разуму, чтобы тот думал о нем так благочестиво и истинно».

Появилась огромная разница между физической и духовной сущностью человека. Так, телесное совершенство, мораль и разум со стороны христианства являлось унижением Божественного начала. Ключевым пониманием человека и личности становилось его нравственно-духовное состояние.

В эпоху Возрождения мыслители вернулись к античным идеям. В центре философии гуманизма находилась идея равновесия между умом и чувствами. Такое равновесное состояние помогало человеку находиться в гармонии с самим собой и окружающим миром. Гуманисты утверждали, что знание и образование – это самые настоящие ключи к истинному счастью. Они выдвигали идеи, которые были способны вдохновить человека на самосовершенствование, развитие своих талантов, навыков, при этом не загонять в религиозные рамки.

Эпоха Возрождения способствовала приобщению к философии, к изучению природы с совершенно другой стороны. Такое мнение появилось исходя из собственных наблюдений и опыта и привело к множеству великих открытий. Человек здесь становится не только творцом искусства, но и начинает принимать активное участие в политической и социальной жизни общества.

Данная эпоха не только вовлекла человека в изучение природы, но и дала старт развитию многих современных наук.

Европейская культура берет свои начала из эпохи Возрождения. Европейская культура Нового времени практически полностью впитала в себя элементы искусства и даже религии. Основным направлением развития культуры того времени становилось возвышение человека над остальным миром.

Например, в работе такого известного английского философа Т. Гоббса (1588-1679), можно найти отражение такого феномена, в котором человек является незаменимым элементом общественного механизма. Гоббс утверждал: «Соответственно двум основным частям, из которых состоит человек, я различаю в нём два вида способностей: физические и духовные».

Под духовными потребностями в данном контексте следует понимать способности к познанию, воображению, а также склонность к политическому и общественному участию. Он считал, что духовные способности, в отличие от физических, не могут вырабатываться на безусловном уровне. Для их развития необходимо приложить не мало усилий, которые возлагаются, прежде всего, на окружение индивида. При этом, ключевую роль здесь стоит

приписать именно воспитательному процессу [Гоббс, 1964, 62].

По-другому духовные способности представлял себе Р. Декарт (1596-1650). Он считал, что тело человека смертно и преходяще. Душу же он считал бессмертной [Декарт, 2019, 332]. Также, под личностью человека он понимал единство души и тела, которые различны по природе, но объединены такой функцией как мышление.

Французские философы подчеркивали, что человеческая природа и нравственные качества являются приобретаемыми, а не врожденными. Формирование их происходит при нахождении человека в «естественной среде обитания». К. Гельвеций (1715-1771) заострял внимание на том, как важно для человека быть образованным и воспитанным, т.к. только такая личность может поднять общество на высокий уровень, вознести нравственные ценности и поспособствовать гармоничному сосуществованию индивидов [Гельвеций, 2007, 47].

Другой мыслитель этой эпохи, Дидро (1713-1784), внес больше конкретики в понятие человека как социально значимого существа. Он продвигал идею, что человек – часть широкой культурной и исторической среды. Ламетри (1709-1751), в свою очередь, сделал акцент на биологическом происхождении человека и утверждал, что природа и ее механизмы формируют личность и нравственные установки.

Представители классической немецкой философии также внесли огромный вклад в раскрытие проблемы имманентности и развития личности. Ярким представителем этого направления является И. Кант (1724-1804). Он считал, что человек, в отличие от животных, способен заниматься самопознанием и может подчинить себя нравственным устоям. Кант первым, кто охарактеризовал проблему в такой формулировке как активность человека и его разума [Кант, 2020, 211].

Обновил подходы к изучению «природы и сущности человека» К. Маркс (1818-1883). Труды учеников и последователей К. Маркса не отражают проблемы человека, как это делали М. Шелер (1874-1928) и Н. Бердяев (1874-1948). Это можно объяснить тем, что марксистская философия опирается на признание зависимости бытия и сознания от общества, в котором находится индивид. Поэтому больше внимание уделялось не самой личности, а вопросам структурирования и преобразования общества, чтобы создать оптимальные условия для свободного развития каждого человека. Эти вопросы набирали популярность в то время, когда в России происходили революции. Мыслители должны были найти ответы на вопросы, касающиеся своего отношения к революционным действиям, их последствиям для общества в целом и для каждого его члена в частности.

Г.В. Плеханов (1856-1918) и В.И. Ленин (1870-1924) рассматривали проблему личности с социологической и политической позиции. Плеханов заострял внимание на индивидуальных и классовых факторах в контексте революционной практики [Плеханов, 1956, 300]. Ленин же объединял с понятием индивидуализм народников, изучал вопрос с точки зрения соотношения индивидуального и классового. Это послужило толчком к его революционным взглядам. Его популярная работа «Материализм и эмпириокритицизм» имела цель изучить объективность бытия, а не активность человека-субъекта. Светом социалистической революции он считал проявление «естественноисторического процесса». В этом смысле понятие «субъективное» приняло негативное очертание, искажая объективные истины и входя в ассоциацию с «субъективной социологией» народников. Таким образом, Ленин указывал на несходность революционной практики большевиков с законами общества и его развития. Это спровоцировало подмену понятия «субъектное» на «субъективное», далее «субъективистское».

Совершенно по-другому звучит тоталитарная концепция личности Ф. Ницше. Он не сторонник социального начала, а выступает на стороне индивидуальности. Здесь

подразумевается обращение внимания на свободу личности, при этом социальные отношения рассматриваются как отношения господства и подчинения. Сверхчеловек действует активно, подавляет свободу других и пренебрегает культурными нормами и моралью. Личность может деградировать как в обществе, так и отдельно от него.

З. Фрейд утверждал, что мир личности – это не мир культуры, и выделяет культуру как враждебный элемент. Согласно его трудам, культура способна подавлять агрессивные желания, что может привести к негативным последствиям, таким как проявление желаний ее уничтожить. Однако, стоит отметить, что такой подход создает некоторые ограничения исследования бытия человека, исключая духовное начало и сводя мир культуры к материалистским и духовным.

Социальная активность личности играет роль не только как элемент культурного существования, но и как катализатор изменений в мировоззрении. Именно взаимодействие индивидов с сообществами и их внутренним миром способствуют преобразованию и обогащению культуры. Люди, которые стремятся к самосовершенствованию и духовному развитию, способны формировать новые пути и направления, которые будут активно и глубоко влиять на ценности и нормы общественной жизни.

Исторические события с трагическими последствиями, социальные конфликты, столкновения интересов разных поколений, личности и общества всегда являлись следствиями смены личностных идеалов, которые имели огромное влияние на нормы поведения и формы проявления активности. Здесь подразумевается тот факт, что становление каждой эпохи характеризовалось собственной культурой и культурными ценностями, формируя при этом приоритетные направления развития общества.

В концепции С. Грофа (1931 – н.в.) духовность выступает как интегральный процесс, обуславливающий внутренний мир человека и служит для более детального понимания взаимодействия с действительностью. Оно подвигает человека к тесному контакту с социумом и стремлению заниматься развитием личности, что отражается на социальной ответственности и этических принципах [Гроф, 2022, 396].

В то же время, Гроф, продвигает идею, что сам процесс самопознания открывает большие возможности для самовыражения, тем самым давая возможность «вылечить» свои внутренние противостояния, а также выстроить стабильные отношения с обществом.

Таким образом, духовность признается основополагающим элементом, который направляет человека к поиску чего-то более глубокого, формируя идентичность его жизненного пути.

Заключение

Рассмотрение социальной активности со стороны культурологического анализа, а точнее прожитого опыта, включает в себя две составляющие: отношения с самим собой и отношения с внешним миром.

Изменения, которые происходят в мире, в том числе и в культурном звене, бесспорно, имеют большое влияние на этическую сторону и ценностное содержание активности личности. Также важно добавить и про обеспечение у индивида прав и свобод.

Бесспорно, изменить стандарты активного поведения личности можно, однако, это требует больших нематериальных затрат. Это выражается, прежде всего, в смене культурного кода, который можно изменить только благодаря корректировке механизма его восстановления, преобразования его элементов при переходе от поколения к поколению.

Поиск онтологических, социокультурных и исторических предпосылок появления форм поведения с отклонениями от нормы, требует совокупного подхода. Разработка такого подхода

должна учитывать ряд таких факторов, таких как психоэмоциональное состояние, культурный контекст, историческая ситуация.

Библиография

1. Аристотель. Никомахова этика / Аристотель; пер. Э. Л. Радлов. – М.: Директ-Медиа, 2020. – 223 с.
2. Аристотель. Политика. Афинская полития / Аристотель. – М.: Мысль, 1997. – 460 с.
3. Гельвеций К.А. Истинный смысл природы. / Клод Гельвеций; [пер. с фр. под ред. Э. Л. Радлова]. – М.: Мир книги, Литература, 2007. – 559 с.
4. Гоббс Т. Избр. произв.: В 2 т. М.: Мысль, 1964. – 583.
5. Гроф С. За пределами мозга. М.: Ганга, 2022. – 524 с.
6. Декарт Р. Избранные произведения / Рене Декарт. – М.: Эксмо, 2019 – 560 с.
7. Зиммель Г. Философия культуры. М.: Юрист, 1996. – 671 с.
8. Кант И. К критике чистого разума. // Пер. с нем. Н.О. Лосского. – М.: Академический проект, 2020. – 567 с.
9. Кессиди Ф. Х. К проблеме «греческого чуда»: сборник / Ф.Х. Кессиди. – СПб.: Алетейя, 2001. – 278 с.
10. Платон. Государство // Платон. Собр. соч.: В 3 т. – М.: Русайнс, 2017. – 323 с.
11. Плеханов Г. В. К вопросу о роли личности в истории // Плеханов Г. В. Избр. филос. произведения. М., 1956 – 631 с.
12. Рассел, Б. А. История западной философии / Б. А. Рассел. – М.: Директ-Медиа, 2009. – 1894 с.

The immanent status of personality activity in the culture dynamics

Dar'ya A. Aleksina

Dean for Educational Work of the Faculty of Culture,
Lecturer of the Department of Advertising and Public Relations
Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences,
192238, 15, Fuchika str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: dariaalexina3@gmail.com

Abstract

Personality activity is a combination of many factors: motivation, self- organization, social adaptation and so on. Consideration of this issue dates back to the birth of philosophy. The modern interpretation of the “personality activity” concept covers several scientific areas at once: philosophy, psychology, physiology, culturology and pedagogy. As part of the research, it is necessary to consider the already available views and interpretations of personality activity. The paper considers the immanent status of personality in the dynamics of culture. The object of the study is the conceptual representations of personality and its activity in the cultural space. The main methods of scientific research: synthesis, the principle of historicism, sociocultural analysis, anthropological approach.

For citation

Aleksina D.A. (2024) Immanentnyi status aktivnosti lichnosti v dinamike kul'tury [The immanent status of personality activity in the culture dynamics]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 81-88.

Keywords

Social activity, immanent status, personality activity, cultural dynamics.

References

1. Aristotle. *Nicomachean Ethics* / Aristotle; translated by E. L. Radloff. – M.: Direct-Media, 2020. – 223 p.
2. Aristotle. *Politics. Constitution of the Athenians* / Aristotle. – M.: Mysl, 1997. – 460 p.
3. C.A. Helvétius *The true meaning of the system of nature.* / Claude Helvétius; [translated from French, edited by E. L. Radloff]. – M.: Mir knigi, Literature, 2007. – 559 p.
4. T. Hobbes *Selected Works: In 2 vols.* M.: Mysl, 1964. – 583.
5. S. Grof *Beyond the brain.* M.: Ganga, 2022. – 524 p.
6. R. Descartes, *Selected works* / René Descartes. – M.: Eksmo, 2019 – 560 p.
7. G. Simmel, *Philosophy of culture.* M.: Yurist, 1996. – 671 p.
8. I. Kant, *Critique of Pure Reason.* // Translated from German. N.O. Lossky. – M.: Academic Project, 2020. – 567 p.
9. F. H. Cassidy, *On the “Greek miracle”: a collection* / F. H. Cassidy. – SPb.: Aleteia, 2001. – 278 p.
10. Plato. *The Republic* // Plato. *Collected Works: In 3 vols.* – M.: Ruscience, 2017. – 323 p.
11. G. V. Plekhanov, *The role of the individual in history* // Plekhanov G. V. *Select. philos. works.* M., 1956 – 631 p.
12. B. A. Russell, *History of Western Philosophy* / B. A. Russell. – M.: Direct- Media, 2009. – 1894 p.

УДК 130.2**Национальный характер в социокультурном контексте****Мельникова Лариса Владимировна**

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

Пойда Александр Валерьевич

Ведущий,
Национальный спортивный телеканал Матч ТВ,
129272, Российская Федерация, Москва, ул. Трифоновская, 57А;
аспирант,
кафедра иностранных языков и социально-гуманитарных дисциплин,
Донской государственный аграрный университет;
346493, Российская Федерация., Персиановский, ул. Кривошлыкова, 24;
e-mail: alexanderpoyda@gmail.com

Аннотация

В данной работе авторы предлагают рассмотреть изучение национального характера в социокультурном контексте, что способствует более глубокому и всестороннему осмыслению этого вопроса. Такой подход подразумевает исследование национального характера через призму социокультурной идентичности конкретной цивилизации, которая отражает самосознание базовых цивилизационных особенностей и характеристик самобытного исторического субъекта. Национальный характер рассматривается как культурно-психологическая и культурно-антропологическая самобытность народа, являющаяся ключевым элементом цивилизационной идентичности. Он находит отражение в национальном самосознании, раскрывается в национальной культуре и выражается в культурно-антропологическом складе, выступая своего рода матрицей для формирования социокультурной идентичности.

Для цитирования в научных исследованиях

Мельникова Л.В., Пойда А.В. Национальный характер в социокультурном контексте // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 89-96.

Ключевые слова

Социокультурная идентичность, самобытность, цивилизационное самосознание, национальный характер.

Введение

Происходящие в современном мире процессы, связанные с глобализацией, зачастую приводят к негативным трансформациям форм национальной, этнической и социокультурной идентичности. Активное распространение западных образцов, унификации культуры придает проблематике социокультурной идентичности особую актуальность и остроту. Поскольку в ходе этих процессов народы и этносы теряют свою самобытность, цивилизационные особенности, специфические социокультурные различия размываются.

Проблема сохранения социокультурной самобытности принимает мировой масштаб и становится вопросом будущего миропорядка, будет ли единый мир отличаться цивилизационным многообразием или станет безликим и единообразным, подчиняющимся унифицированным западным стандартам и образцам, какие тенденции будут в нем доминировать? В этой связи одним из ключевых вопросов современной рефлексии является вопрос об идентичности личности, этносов, цивилизаций и преодоления кризисных явлений традиционной культурной идентичности стран и народов. Процессы по преодолению негативных тенденций и кризисных явлений в социокультурном пространстве, происходящие во многих странах, характеризуются их стремлением к сохранению своей цивилизационной самобытности, базовых традиционных ценностей.

Под кризисом культурной идентичности можно подразумевать разрушение базовых традиционных ценностей, их столкновение с альтернативными смысловыми концепциями. Возникающий конфликт, несомненно, будет оказывать влияние на цивилизационные и национальные начала. В связи с этим встает вопрос: неизбежно ли произойдет интеграция базовых цивилизационных и новых смысловых форм, их замена на другие появившиеся модели или они постоянно будут находиться в процессе глубоких противоречий? Эти сложные вопросы остаются пока открытыми и требуют глубокого анализа. Поиск в этом направлении приводит нас к пониманию необходимости детальной проработки и осмысления цивилизационной идентичности как системообразующего фактора государства, консолидирующего общество.

Таким образом, актуализируется задача углубленного изучения социокультурного пространства, сохранения существующих и формирования новых форм культурной идентичности, отвечающих современным вызовам и способных им противостоять, а также тесной взаимосвязи этой проблематики с вопросом о национальном характере. В настоящее время становится очевидным, что без грамотной, продуманной и целенаправленной стратегии формирования форм культурной идентичности общества и изучения особенностей и специфики поведения и действий его представителей, невозможна разработка адекватной государственной социальной политики.

Целью данной работы является исследование национального характера в социокультурном контексте, т. е. как культурно-антропологической самобытности цивилизации и самосознания субъекта.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: представить трактовку социокультурной идентичности цивилизации; установить взаимосвязь самосознания базовых цивилизационных особенностей, самобытности и характеристик конкретного самобытного исторического субъекта; выявить место и роль национального характера в культурной идентичности.

Культурная идентичность

При исследовании национального характера в социокультурном контексте, по нашему мнению, одним из базовых концептов является культурная идентичность, которая имеет многочисленные трактовки в зависимости от научной сферы применения и контекста, а также разные уровни. Подходы к исследованию культурной идентичности также многообразны. По субъекту идентичности можно выделить три подхода: 1) личностный, 2) социологический, 3) цивилизационный. При анализе такой многогранной, многоаспектной концепции, как культурная идентичность данные подходы следует рассматривать как различные уровни культурной идентичности личности: как индивида, члена социальной группы, субъекта культурно-исторической общности.

На уровне личности идентичность проявляется в осознании себя, соотнесении, самоотождествлении с реальной окружающей действительностью, а также с обществом, определенными социальными группами и ролями. На личностном уровне С. Хантингтон выделял следующие критерии идентичности: 1) аскриптивные (биологические качества личности), 2) культурные (язык, национальность, религия, цивилизация), 3) территориальные, 4) политические, 5) экономические (профессия, работа) 6) социальные (социальные группы, социальный статус) [Хантингтон, 2008, 59]. Мы видим, что уже на личностном уровне наблюдается тесная взаимосвязь между самосознанием личности и объективными формами общественного сознания, их слияние и взаимопроникновение. Следовательно, культурная идентичность представляет собой синтез индивидуальности социокультурного субъекта, реальной культурной самобытности и ее осознания субъектом.

Социальный подход основывается на рассмотрении эффективности идеологического воздействия общества и государства на личность и ее реакции на это воздействие. В цивилизационном подходе изучается осмысление места своего общества и государства в цивилизационном многообразии мира. Как мы видим, личностная, социальная и цивилизационная идентичности, с одной стороны, являются способами реализации друг друга, с другой стороны, цивилизационная и социологическая идентичности обуславливают личностную. Поэтому при исследовании культурной идентичности конкретной цивилизации следует сконцентрировать свое внимание на сложных связях и отношениях личностной и коллективной идентичности как двух сторон единой социокультурной идентичности. «Практический аспект проблемы культурной идентичности конкретной цивилизации состоит в цивилизационном самоопределении, сплочении населения цивилизации вокруг определенных духовных ценностей и социально-исторических идеалов, а также в ориентации цивилизации в культурно-историческом пространстве» [Поломошнов, 2007, 23–24].

В нашей работе мы трактуем социокультурную идентичность цивилизации как самосознание базовых цивилизационных особенностей и характеристик конкретного самобытного исторического субъекта. С одной стороны, она отражает весь накопленный исторический опыт этого субъекта, с другой стороны, формирует и трансформирует эти базовые цивилизационные отличительные черты в исторической динамике, определяя его социальное и социокультурное направление развития в историческом процессе: «... культурная идентичность цивилизации выступает как динамическое взаимодействие трех моментов: 1) реальной культурной самобытности цивилизации, 2) воспроизведения этой самобытности в цивилизационном самосознании (на уровне идеологии или общественной психологии), 3) процессов сознательного отождествления индивидов со своей цивилизацией на основе цивилизационного самосознания, то есть привития цивилизационного самосознания населению

цивилизации» [Поломошнов, 2007, 23].

Национальный характер

На сегодняшний день в научном дискурсе представлено огромное количество и многообразие парадигм и подходов к исследованию национального характера. О. В. Красильникова рассматривает «национальный характер как предмет культурологического исследования» и выделяет культурно-центрированный и личностно-центрированные подходы к изучению национального характера: «...неизменно предполагается наличие у представителей национальной культуры общих личностных элементов и структур, которые обеспечивают общие для всех них (или доминирующие у них) формы мировосприятия, поведения, мышления. Эта совокупность особых личностных и поведенческих качеств отличает членов данной группы (и группу в целом) от представителей других групп. Концептуальное понимание этого явления можно разделить на две противоположных группы: культурно-центрированный и личностно-центрированные подходы к исследованиям национального характера» [Красильникова, 2011, 274–275].

В личностно-центрированном подходе рассматривается собирательный образ личности представителя определенной культуры, воплощающей специфические, относительно постоянные для взрослого большинства нации черты характера. В этом подходе изучается уровень распространенности конкретных личностных проявлений в той или иной культуре, влияющих на поведение членов общества, которое, в свою очередь, детерминировано социокультурными нормами, принятыми в этом обществе, а также ситуацией. Поэтому кажущееся внешне различным поведение членов этого общества на самом деле может демонстрировать внутреннюю единую позицию.

Культурно-центрированный подход определяет национальный характер как некий способ регулирования моделей поведения, аксиологических и культурных норм. Таким образом, можно говорить о социальном контексте национального характера и его тесной взаимосвязи с культурной средой, поскольку личность демонстрирует различные варианты общих черт характера, единого ядра, опосредованного культурой данного народа.

С точки зрения культурно-исторического подхода национальный характер можно изучать в контексте цивилизационной идентичности с учетом специфики и особенностей конкретной цивилизации, ее позиционирования на мировой арене и ее исторических трансформаций. Социогуманистический и цивилизационный аспекты национального характера неразрывно связаны с социокультурным контекстом. В социокультурной идентичности, отражающей единство цивилизационной самобытности общности и национального самосознания, национальный характер представляет собой отражение культурологического общественного бытия в исторической динамике. Определяющими и объединяющими народ элементами выступают язык, культурные и национальные традиции, обычаи, нравственные, моральные и духовные ценности, идеологические концепты, национальная идея.

Несмотря на то, что сложно выделить определяющий и доминирующий подход к изучению национального характера (учет психологических, географических, социальных и других факторов), следует обратить особое внимание на анализ социокультурной среды. Мы предлагаем считать одним из ключевых социокультурный контекст, органически интегрирующий в себе другие основные подходы. По нашему мнению, одним из базовых

концептов при исследовании национального характера в социокультурном контексте является культурная идентичность, поскольку она синтезирует в себе: 1) самобытность цивилизации (реально существующие особенности); 2) самосознание (выражается в национальной идее); 3) культурно-антропологическую самобытность или национальный характер.

«В современном отечественном дискурсе российской культурно-антропологической самобытности и идентичности представлены два основных подхода: теоретико-дедуктивный и суммативно-описательный. На основе критического осмысления данных подходов формируется структура модели российской культурно-антропологической самобытности: 1) ядро национальной культурной идентичности; 2) характеристика национального психического склада; 3) разделительные портреты комплексов личностных характерологических черт» [Поломошнов, 2021, 12].

В зависимости от подхода к вопросу о национальном характере существуют различные его определения. В науке укоренилось представление о национальном характере как системном проявлении устойчивых характерных особенностей членам определенной общности, их специфические психологические и социальные качества. «Понятие национального характера наиболее полно раскрывается в рамках междисциплинарного подхода как феномен, продукт и манифестация национальной культуры, находящей свое выражение в национальном культурно-антропологическом складе. Он находит отражение в национальном самосознании как на уровне обыденного сознания, так и на уровне философской мысли. Концепт национального характера выступает как идеологическая матрица для личностной национальной социокультурной самоидентификации» [Поломошнов, 2021, 8]. Категория «национальный характер» выражает социокультурную идентичность народа как субъекта самобытной цивилизации на уровне культурно-антропологической идентичности типичного представителя народа.

В национальном самосознании можно выделить следующие уровни: идеологический (определенная идеология, выражение национальной идеи) и социально-психологический (определенные национальные особенности, так называемый национальный характер). Следовательно, национальный характер органически встроен в систему социокультурной идентичности. «Культурная идентичность цивилизации представляет собой единство реальной самобытности цивилизации и цивилизационного самосознания. В этом динамическом единстве реальная самобытность выступает как предмет цивилизационного самосознания и опосредует его содержание. С другой стороны, цивилизационное самосознание оказывает обратное существенное воздействие на реальную самобытность. Цивилизационное самосознание как компонент культурной идентичности цивилизации находит выражение в стихийной народной психологии, философском самосознании, государственной идеологии» [Мельникова, Поломошнов, 2012, 59].

Конкретная цивилизация характеризуется общностью 1) материальной и духовной культуры, включающей в себя уклад жизни, психологические и ментальные особенности, моральные, этические ценности; 2) языка, в случае многонациональной общности выделяется единый язык межэтнического и межкультурного общения; 3) государственной, социальной и политической жизни; 4) исторической судьбы, которая отражается в памяти, накопленном опыте, традициях. В процессе этого формируются специфические особенности национальной психики, которые, в свою очередь, являются характерным признаком и обязательным критерием конкретной этнической общности. Следовательно, отличительные особенности цивилизационной общности являются критериями ее социокультурной идентичности и

самобытности.

Общественный уклад, устройство общества, образ жизни народа, его жизненные приоритеты и цели, социальные взаимоотношения оказывают влияние на национальный характер. В социуме происходит также формирование определенного типа мышления, менталитета, что сказывается на поведении, образе действий индивидов конкретной общности, реакции на происходящие события, т. е. в национальном характере находят отражения особенности социально-психологических явлений. Национальный характер можно рассматривать как совокупность эмоционально-чувственных проявлений, которая выражается в ментальности, психологии и культуре конкретного народа. Все эти проявления более отчетливо можно наблюдать на социальном уровне и сложнее их отследить на индивидуальном уровне. «Таким образом, национальный характер является формой национальной самобытности и предметом самосознания национальной самобытности. В качестве формы национальной самобытности национальный характер представляет собой обусловленную культурой данного народа национальную психику или психологию» [Анисимова, 2019, 126].

К функциям концепта национального характера в социокультурном контексте относятся: наполнение культурным содержанием национального характера, фиксация культурной самобытности народа, а также национальных и этнических различий. Выделяя определенные черты характера, можно выявить культурные и поведенческие особенности представителей разных культур, при сравнении которых можно увидеть исключительность, неповторимость культурных типов и культурное многообразие.

К этим функциям можно добавить также рефлексивную коммуникативную функции. «Рефлексивная функция связана с самосознанием представителем определенной культуры своей культурной самобытности, проявляющейся в национальном характере... В данном случае речь идет о стихийном функционировании массовых представлений о национальном характере на уровне общественной психологии» [Поломошнов, 2022, 24]. Коммуникативная функция связана с межкультурным и межэтническим взаимодействием в социокультурном пространстве, «...с интерпретацией этнокультурных различий в контексте межнационального общения» [Поломошнов, 2022, 25].

Рассматривая национальный характер в социокультурном контексте, определяя его как «проявление и продукт самобытной национальной культуры», обозначим его структуру. Она включает в себя поведенческие, этические и моральные, ценностные установки и нормы, характерные и являющиеся устойчивыми для определенной культуры, а также образ жизни и стереотипы поведения. Таким образом, национальный характер как форма культурной самобытности выражает типологию и богатство определенной культуры и «...выступает способом социокультурного позиционирования и ориентации личности и этноса в социокультурном пространстве» [Поломошнов, 2022, 27].

Заключение

Исследования национального характера сегодня являются перспективными и актуальными. Этот феномен изучается в различных научных областях (психологии, социологии, философии, культурной коммуникации и др.) и аспектах. В зависимости от этого в научном дискурсе существует огромное количество интерпретаций национального характера, вплоть до постановки вопроса: существует ли вообще национальный характер?

При изучении национального характера в социокультурном контексте следует установить его взаимосвязь с культурной идентичностью, которая представляет собой самосознание конкретным историческим субъектом своей самобытности и цивилизационных особенностей.

Специфика исследования национального характера в социокультурном контексте заключается в том, что национальный характер является выражением социокультурной идентичности определенного народа как субъекта цивилизационной самобытности на уровне культурно-антропологической идентичности типичного представителя этого народа. Культурная форма проявляется как в психике отдельных представителей определенной культуры, так и коллективной. Национальный характер, с одной стороны, есть производная национальной культуры, с другой стороны, ее манифестация.

Национальный характер как культурно-психологическая и культурно-антропологическая самобытность народа является одним из ключевых элементов цивилизационной идентичности, самоопределения и выбора пути развития страны в мировом социокультурном пространстве. В этой связи очевидна взаимосвязь, взаимовлияние и взаимообусловленность исторических процессов и трансформаций, происходящих в стране, и национального характера.

Библиография

1. Анисимова Н. Н. Национальный характер в структуре идентичности // Гуманитарий Юга России. 2019. Том. 8(37). № 3. С. 125–132. URL: <https://www.jour.fnisc.ru/index.php/hsr/article/view/6476/6365> (дата обращения: 03.11.2024).
2. Красильникова О. В. Актуальность изучения национального характера // Система ценностей современного общества. 2011. С. 273–278. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnost-izucheniya-natsionalnogo-haraktera/viewer> (дата обращения: 03.11.2024).
3. Мельникова Л. В., Поломошнов А. Ф. Российская социокультурная идентичность в исторической перспективе: монография. п. Персиановский, 2012. 186 с.
4. Поломошнов А. Ф. Россия в культурно-историческом пространстве (Н. Данилевский и В. Соловьев). Ростов н/Д: Изд-во ЮФУ. 2007. 288 с.
5. Поломошнов А. Ф., Поломошнов Л. А. Русский характер в национальном самосознании: монография. Персиановский : Донской ГАУ, 2022. 172 с.
6. Поломошнов Л. А. Национальный характер как проблема самосознания русской культуры: автореф. канд. филос. наук. Волгоград: ВолгГМУ, 2021. URL: <https://www.dissercat.com/content/natsionalnyi-kharakter-kak-problema-samosoznaniya-russkoi-kultury/read> (дата обращения: 03.11.2024).
7. Поломошнов Л. А. Национальный характер как проблема самосознания русской культуры: дис. ... канд. филос. наук. Волгоград: ВолгГМУ, 2021. 192 с.
8. Хантингтон С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности / пер. с англ. А. Башкирова. М: АСТ, 2008. 635 с.

National Character in the Sociocultural Context

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

Aleksandr V. Poida

Presenter,
National Sports Channel Match TV,
129272, 57A Trifonovskaya str., Moscow, Russian Federation;
Postgraduate Student,
Department of Foreign Languages and Social-Humanitarian Disciplines,
Don State Agrarian University,
346493, 24 Krivoshlykova str., Persianovsky, Russian Federation;
e-mail: alexanderpoyda@gmail.com

Abstract

In this work, the authors propose to examine the study of national character in a sociocultural context, which contributes to a deeper and more comprehensive understanding of this issue. This approach involves the study of national character through the prism of the sociocultural identity of a particular civilization, which reflects the self-awareness of basic civilizational features and characteristics of a distinctive historical subject. National character is considered as the cultural-psychological and cultural-anthropological uniqueness of a people, which is a key element of civilizational identity. It is reflected in national self-awareness, revealed in national culture, and expressed in the cultural-anthropological makeup, acting as a kind of matrix for the formation of sociocultural identity.

For citation

Mel'nikova L.V., Poida A.V. (2024) Natsionalnyy kharakter v sotsiokulturnom kontekste [National Character in the Sociocultural Context]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 89-96.

Keywords

Sociocultural identity, uniqueness, civilizational self-awareness, national character.

References

1. Anisimova N. N. National character in the structure of identity // *Humanities of the South of Russia*. 2019. Vol. 8(37). No. 3. pp. 125–132. URL: <https://www.jour.fnisc.ru/index.php/hsr/article/view/6476/6365>
2. Krasilnikova O. V. The relevance of studying the national character // *The system of values of modern society*. 2011. pp. 273–278. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnost-izucheniya-natsionalnogo-haraktera/viewer>
3. Mel'nikova L. V., Polomoshnov A. F. (2012) *Russian socio-cultural identity in historical perspective: monograph*. p. Persianovsky. P. 186.
4. Polomoshnov A. F. *Russia in the cultural and historical space* (N. Danilevsky and V. Solovyov). Rostov n/A: Publishing House of the Southern Federal University. 2007. P. 288 p.
5. Polomoshnov A. F., Polomoshnov L. A. *The Russian character in national consciousness: a monograph*. Persianovsky : Donskoy GAU, 2022. P. 172.
6. Polomoshnov L. A. National character as a problem of self-awareness of Russian culture: abstract of the Candidate of Philology. sciences'. Volgograd: VolgSMU, 2021. URL: <https://www.dissercat.com/content/natsionalnyi-kharakter-kak-problema-samosoznaniya-russkoi-kultury/read> (date of request: 03.11.2024).
7. Polomoshnov L. A. National character as a problem of self-awareness of Russian culture: dis. ... candidate of Philos. sciences'. Volgograd: VolgSMU, 2021. P. 192 .
8. Huntington S. *Who are we? Challenges of American national identity* / translated from the English by A. Bashkirov. Moscow: AST, 2008. P. 635.

УДК 008

Программа скульптурного убранства особняка П.Н. Демидова в Санкт-Петербурге

Копылова Мария Андреевна

Студент,

Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Университетская, 7/9;
e-mail: marikop2003@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается петербургский особняк Павла Николаевича Демидова на Большой Морской улице. Это одно из первых зданий первой половины XIX века, созданное в рамках направления необарокко. Главное украшение особняка – это разноликие мраморные атланты и кариатиды, в данной статье приведен вариант иконографии этих статуй. Показано, что особняк П. Н. Демидова на Большой Морской улице представляет собой выдающийся пример архитектурного наследия Санкт-Петербурга, в котором гармонично сочетаются элементы классической архитектуры и индивидуальные черты, присущие творчеству Огюста Монферрана. Проведенное исследование иконографии статуй первого этажа позволяет глубже понять не только художественные намерения архитектора, но и культурный контекст, в котором создавался этот шедевр. Идентификация статуй, основанная на биографии владельца и его связи с древнегреческой мифологией, открывает новые горизонты для дальнейших исследований и углубляет наше восприятие данного архитектурного объекта.

Для цитирования в научных исследованиях

Копылова М.А. Программа скульптурного убранства особняка П.Н. Демидова в Санкт-Петербурге // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 97-106.

Ключевые слова

Необарокко; атлант; кариатида; Огюст Монферран; Теодор Жак.

Введение

Особняк П. Н. Демидова на Большой Морской улице в Санкт-Петербурге (современный дом № 43) перестроен по проекту архитектора Огюста Монферрана в 1836-1838 гг. (рис. 1). В литературе содержатся исчерпывающие данные о заказчике, истории перестройки особняка и биографии архитектора, однако до сих пор не была совершена попытка идентифицировать статуи первого этажа [Бройтман, Краснова, 2005, с. 167-172; Бурдялло, 2002, с. 107-108; Жерихина, 2016, с. 76-80; Пунин, 1990, с. 72-73]. На основании биографии владельца особняка, факта его знакомства с архитектором и знаний древнегреческих мифов в данной статье приведен вариант иконографии этих статуй.



**Рисунок 1. Санкт-Петербург, Большая Морская ул., д. 43.
Особняк Демидова [Жерихина, 2016, с. 118]**

Дом на Большой Морской улице П. Н. Демидов купил в 1836 г. перед своей женитьбой на фрейлине императрицы Авроре Карловне Шернваль, дом предназначался в качестве свадебного подарка. Перестройка была поручена О. Монферрану [Шульц, 2004, с. 78]. Его П. Н. Демидов знал ещё с детства, ведь до 1822 г. Павел Николаевич жил с отцом в Париже, где они тесно общались с семьей О. Монферрана. Демидов даже был свидетелем на свадьбе архитектора в 1835 г. [Краснова, 2011]. О. Монферран писал в Академию Художеств: «Балкон будет поддержан шестью кариатидами из мрамора, модели которых произведены скульптором Теодором Жаком. Постройка сия обратит на себя внимание своим богатством и послужит новым украшением для города» [РГИА, [www...](#), л. 56]. На момент проведения работ П. Н. Демидова не было в столице, и всеми делами и организацией перестройки руководил Монферран, которому Демидов доверял [ГАСО, [www...](#), л. 87, 72].

Основное содержание

Особняк Демидова имеет один фасад, выходящий на Большую Морскую улицу (рис. 1). Главный вход расположен в центре, вокруг которого сконцентрирована вся масса архитектурных украшений. Здание состоит из трех этажей и стоит на высоком подвале, отделанном гранитом. Полуциркульные окна первого этажа имеют массивные каменные выступы. Рустованный фасад визуально утяжеляет постройку. Такой прием напоминает итальянские палаццо, где руст играл одну из главных ролей в оформлении фасадов. Между окнами расположились рельефные вставки. Отчетливее всего выделен центр первого этажа. Эта часть чуть вынесена за основную линию фундамента, визуально движется на зрителя. Симметрично от входной арки располагались ниши, бывшие фонтаны, куда вода падала из рук бронзовых статуэток путти. Шесть полуобнаженных фигур поддерживают балкон второго этажа, открывая вход в особняк. Известно, что архитектурные элементы такие, как атланты и кариатиды, могут быть наделены различными характерами, могут стать конкретными персонажами и все благодаря их внешнему виду и атрибутам. Основываясь на этом, приводится вариант интерпретации статуй особняка Демидова [Алмазов, 2012, с.43-55; Барановский, 1904, с. 33].

Фигуры поделены главным входом на две группы. Их идентификацию следует начать слева направо, если стоять лицом к входной арке. Первая фигура будто сливается со стеной, вдавлена в нее. Мышцы туловища напряжены, руки подняты, пытаюсь облегчить ношу, которая приходится на голову и шею фигуры (рис. 2).



**Рисунок 2 - Санкт-Петербург, Большая Морская ул., д. 43. Особняк Демидова.
Скульптуры фасада – Атлант, Геба. Скульптор Т. Жак. (Фото автора 26.04.2017)**

Жак тонко подчеркнул складки кожи, мышц и кудри волос, искусно выполнил складки перизомы, копирующие мышцы брюшного пресса. Особое внимание скульптор уделил мелким деталям: всем своим видом герой передает внутреннее и внешнее напряжение, но также

ощущается его смирение и покорность перед предназначенной ему участью. Иконография идентична статуи Атланта Фарнезе и хорошо читается и в положении рук, и в расположении корпуса, и в выражении лица. Значит это скульптура титана Атланта, наказанного богами вечно держать небесный свод [Meletinskiy, 1990, с. 72]. Далее идут две статуи – женская и мужская (рис. 2, 3). За счет одинакового атрибута, львиной шкуры, их стоит рассматривать вместе. Единственный герой древнегреческой мифологии, которого изображали со шкурой льва, был Геракл [Meletinskiy, 1990, с. 147-149]. Когда Геракл подвигами и страданиями заслужил себе место на Олимпе, его супругой стала Геба – богиня вечной молодости [Meletinskiy, 1990, с. 142], а символ Геракла, шкура немейского льва, стал семейным атрибутом.



Рисунок 3 - Санкт-Петербург, Большая Морская ул., д. 43. Особняк Демидова. Скульптуры фасада – Геба, Геракл, Аполлон, Артемида. Скульптор Т. Жак. (Фото автора 26.04.2017)

По правую сторону от арки расположена группа так же из трёх статуй (рис. 3). По принципу симметрии следующую пару рассмотрим как взаимосвязанных персонажей. При анализе предыдущей пары вывод об их связи был сделан благодаря общему атрибуту, но эти статуи таковых не имеют, поэтому интерпретация фигур будет основана на анализе их внешнего облика. В мужской статуе видим практически идеальный мужской образ: красивое тело, правильные, но мягкие черты лица, вьющиеся волосы. Значит, речь идет о боге, для которого самой яркой чертой является его внешность. Тогда перед нами Аполлон – эталон мужской красоты, бог солнечного света, покровитель муз [Meletinskiy, 1990, с. 55-57]. Женская статуя должна быть связана с ним. Предположим, что это его сестра Артемида – богиня охоты [Meletinskiy, 1990, с. 64]. Характерный атрибут Артемиды – полумесяц на голове. У изучаемой скульптуры нет такого украшения, но на левую руку фигуры скульптор поместил браслет со звездами (рис. 4). Возможно, скульптор перенес главный атрибут Артемиды на руку и подверг

его авторской трактовке. Логика этого выбора читается и в другом направлении. Артемида дала обет безбрачия и не состояла в отношениях с мужчинами, поэтому единственного представителя противоположного пола, которого можно с ней поместить, был её брат . Вновь перед нами статуи, связанные родственными узами.

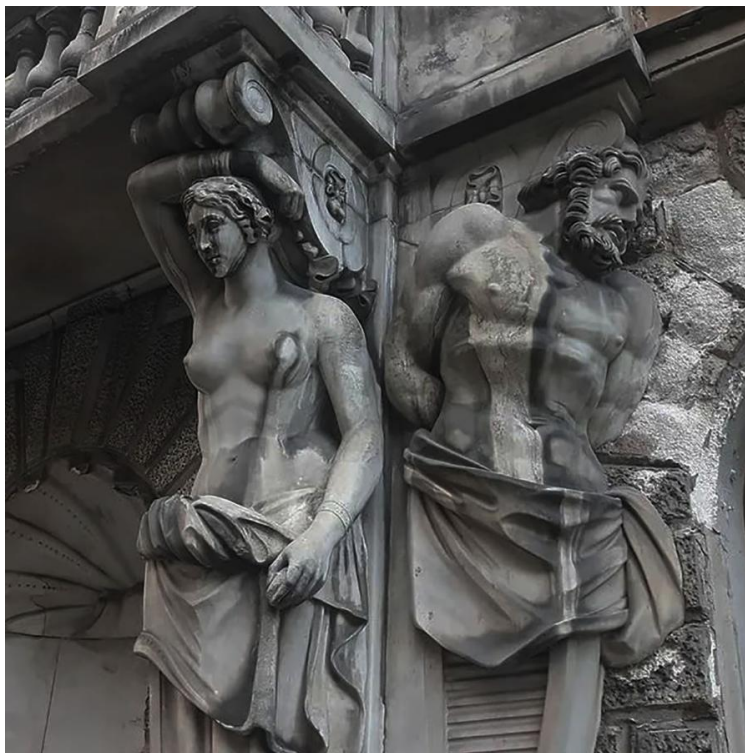


Рисунок 4 - Санкт-Петербург, Большая Морская ул., д. 43. Особняк Демидова. Скульптуры фасада – Артемида, Прометей. Скульптор Т. Жак. (Фото автора 26.04.2017)

Примечательно композиционное единение статуй. На правом плече Аполлона находится складка его плаща, что тождественно фигуре Геракла (на левом плече – голова шкуры льва). У Аполлона и Артемиды подняты левая и правая руки соответственно. Такое же решение наблюдаем и в случае пары Гебы и Геракла (рис. 3).

Замыкает эту шестерку мужская фигура (рис. 4). Если фигура Атланта буквально сливается со стеной, то здесь же персонаж будто пытается освободиться от этой связи. Если у предыдущих статуй их руки свободны, помогают держать тяжесть, лежащую на плечах, то у последней фигуры руки за спиной, явно связаны, живот втянут, будто от мучительной боли, складки перизомы вторят напряженным мышцам живота. Эту фигуру можно сравнить лишь с Прометеем, давшего людям огонь и обреченного на вечное мучение от орла, клюющего его печень [Meletinskiy, 1990, с. 442-444]. Прометей был прикован к скале, что символично выражено и в фигуре на фасаде. В данном случае без конкретных атрибутов, а только по внешнему облику, выражению лица и положению туловища можно интерпретировать конкретного героя древнегреческого мифа, что было использовано и в случае с первой статуей Атланта.

При работе над статуями для особняка Демидова ярко проявился талант Теодора Жака передавать через второстепенные детали психологию и эмоциональность персонажей, что отмечалось в его ранних работах для Академии Художеств [GASO, [www...,](http://www.gaso.ru) с. 12]. После

выставки 1833 г. о Жаке писали, что он талантливо передает страдания в чертах лица, показывает знание классических образцов и тонко чувствует детали [GASO, www..., с. 196]. Жак один из первых скульпторов, кто перешел от классической формы к повседневному реализму.

Таким образом, учитывая факты из биографии П. Н. Демидова, его семейное положение, его знакомство со скульптором и личность скульптора, делаем соответствующие выводы. Архитектор особняка познакомил Т. Жака с заказчиком, поведал ему его предпочтения, пожелания и причину покупки особняка [GASO, www..., л. 125]. П. Н. Демидову как владельцу огромного состояния был необходим законный наследник, Жак, понимая это, оформил фасад дома как совокупность символов, образов и оберегов, направленных на привлечение и сохранения дальнейшего благополучия и родительского счастья будущим жильцам. Здесь каждый герой имеет свое значение и несет в себе определенный смысл. Если заказчик одобрил такой проект особняка, значит, эта смысловая программа была ему понятна. Каждая из статуй трактована как самостоятельный персонаж, но иногда их лучше рассматривать в паре, тогда их роль становится более красноречивой. Символы могут быть сокрыты как в самих героях, помещенных на фасаде, так и в тех ситуациях и историях, в которых они фигурировали. Атланта стоит воспринимать как образ силовой поддержки, некой невидимой, но мощной силы, способной оберегать от невзгод. Фактически на его плечах целый небосвод, а значит и груз ответственности за жизни людей. Геба олицетворяет источник вечной молодости. А с Гераклом, они создают идеальную семейную пару: вечно молодая жена и Геракл как символ мужественного защитника семейства. В правую руку богини помещен округлый предмет (рис. 2). Можно предположить, что это яблоко вечной молодости из сада Гесперид [Wace, Tod, 1906, с. 152]. Скульптор снова использовал авторскую трактовку, атрибут статуи Геракла Фарнезе 1 (три яблока Гесперид в правой руке) перенес на статую Гебы. Т. Жак этим символом усилил идею бессмертия, вечной молодости и семейных ценностей.

Следующая мужская статуя более самостоятельна по своему значению, поскольку Аполлон – покровитель муз, эталон красоты, именно он может стать главным указателем на символику Артемиды в этом контексте (рис. 3). Богиня появилась на свет раньше своего брата-близнеца, поэтому приняла роды у своей матери Лето [Wace, Tod, 1906, с. 64]. Однако богиня несет в себе двоякую символику: с одной стороны, Артемида на протяжении истории оставалась незамужней девушкой, а с другой – считалась покровительницей рожениц. Вместе брат и сестра образуют единое целое, ибо они скреплены родственными связями, что подчеркивается в мифах и в их совместном изображении. К образу Артемиды можно добавить и то, что в левой руке она держит продолговатый предмет, который полностью не помещается в ладонь и внешне напоминает шишку (рис. 4). Известный эпитет Артемиды – это «навораживающая добрые плоды» [Wace, Tod, 1906, с. 64], а ведь шишка является символом плодородия, возрождения и начала новой жизни. Тогда перед нами девственная богиня с символом потомства, что раскрывает её значение на этом доме. В виде шишки изображали омфалос (пуп Земли), который находился в святилище Аполлона в Дельфах [Wace, Tod, 1906, с. 409]. Сюжет на мраморном рельефе IV в. до н. э. из археологического музея Спарты «Аполлон и Артемида совершают жертвенное возлияние над дельфийским омфалосом» подтверждает, что омфалос – это их совместный атрибут (рис. 5) [Wace, Tod, 1906, с. 181]. Скульптор общим атрибутом усилил идею отцовства, плодovitости и культа жизни.

1 Геракл Фарнезе – римская статуя III в. н. э. Национальный археологический музей, Неаполь, инв. 6001.



Рисунок 5 – «Аполлон и Артемида совершают жертвенное возлияние над дельфийским омфалосом». Мрамор. Вотивный рельеф. IV в. до н. э. Инв. № 468. Спарта, Археологический музей [Wace, Tod, 1906, с. 181]

Титан Прометей выступает как защитник человека, как тот, кто пожалел его и дал ему огонь – средство к существованию. Но Прометей жестоко поплатился за свою вольность и был обречен на страдания, что отражено на фасаде здания. Прометей был братом Атланта [Meletinskiy, 1990, с. 442]. Страдания Атланта и Прометея на фасаде особняка Демидова повторяют сюжет, изображенный на чаше из Лаконии VI в. до н. э. из Григорианского этрусского музея Ватикана (рис. 6).



Рисунок 6 – «Страдания Атланта и Прометея». Чаша из Лаконии. 550 г. до н. э. Инв. № 16592. Рим, Ватиканские музеи, Григорианский этрусский музей [Stradaniya, www...]

Первая и последняя фигуры несут в себе более глубокую мысль, чем просто помощь человеку или счастье и радость. В основе этих мифов сокрыта философия жизни людей, которая не чужда и богам. Они учат не забывать о том, что от судьбы не удастся уйти, что жизнь не похожа на бесконечный праздник, порой в ней встречаются боль и скорбь. Так же факт родства первой и последней фигуры закольцовывает символику и окончательно связывает каждую отдельную фигуру в пару с другой.

В скульптурном убранстве фасада особняка П.Н. Демидова все изображенные персонажи объединены темами удачи и счастья, процветания и развития, семьи и детей, трудности и их преодоление, а в целом призваны оберегать семейное благополучие. В 1838 г. у Демидовых родился сын. В 1840 г. П. Н. Демидов умер. Он, зная о своей смертельной болезни, заказал во время перестройки особняка эту скульптурную группу в качестве «оберегов» для жены. Эти «обереги» помогли Авроре Демидовой прожить долгую и яркую жизнь [Shultz, 2004].

Заключение

Особняк П. Н. Демидова на Большой Морской улице представляет собой выдающийся пример архитектурного наследия Санкт-Петербурга, в котором гармонично сочетаются элементы классической архитектуры и индивидуальные черты, присущие творчеству Огюста Монферрана. Проведенное исследование иконографии статуй первого этажа позволяет глубже понять не только художественные намерения архитектора, но и культурный контекст, в котором создавался этот шедевр. Идентификация статуй, основанная на биографии владельца и его связи с древнегреческой мифологией, открывает новые горизонты для дальнейших исследований и углубляет наше восприятие данного архитектурного объекта. Таким образом, особняк Демидова не только служит памятником архитектуры, но и представляет собой важный культурный артефакт, который продолжает вдохновлять исследователей и ценителей искусства.

Библиография

1. Бройтман Л. И., Краснова Е. И. Большая Морская. М.: Папирус, 2005. 222 с.
2. Бурдяло А. В. Необарокко в архитектуре Петербурга. СПб.: Искусство, 2002. 350 с.
3. Жерихина Е. И. Аристократические особняки Петербурга. СПб.: Аврора, 2016. 240 с.
4. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX в. Л.: Лениздат, 1990. 347 с.
5. Шульц С. С. Аврора. СПб.: ДЕАН, 2004. 208 с.
6. Краснова Е. И. Известные и малоизвестные материалы о жизни Монферрана (Монферран без архитектуры) // История Петербурга. СПб., 2011. № 6 (64). С. 11-19.
7. РГИА Ф. 789 Оп. 1 ч. II 1836 г. Д. 1973. Отчет архитектора Огюста Монферрана Академии Художеств. 59 л.
8. Государственный архив Смоленской области (ГАСО). Ф. 102. Оп. 1 Д. 274. Личная переписка П. Н. Демидова. 210 л.
9. Алмазов Б. А. Повести каменных горожан. Очерки о декоративной скульптуре Санкт-Петербурга. М.: Центрполиграф, 2012. 431 с.
10. Барановский Г. В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX в. Т. VII. СПб., 1904. 525 с.
11. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
12. Лобанов М. Е. Выставка Академии художеств 1833 г. СПб., 1834. 55 с.
13. Карпова Е. В. Теодор-Жозеф-Наполеон Жак в Петербурге // Скульптура в России: Известное наследие: XVIII-XX вв. СПб.: ЛИИ, 2015. С. 195-217.
14. Wace A. J., Tod M. N. A catalogue of the Sparta Museum. Oxford: Clarendon Press, 1906. 249 p.
15. Страдания Атланта и Прометея // История Древнего Рима. URL: <https://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=1641> (Дата обращения 12.09.2023).

The Sculptural Decoration Program of Pavel N. Demidov's Mansion in St. Petersburg

Mariya A. Kopylova

Student,
Saint Petersburg State University,
199034, 7/9 Universitetskaya Embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: marikop2003@yandex.ru

Abstract

The article examines the St. Petersburg mansion of Pavel Nikolaevich Demidov on Bolshaya Morskaya Street. This is one of the first buildings of the first half of the 19th century, created within the framework of the Neo-Baroque style. The main decoration of the mansion is the diverse marble Atlantes and caryatids, and this article presents an iconographic interpretation of these statues. It is shown that the mansion of P.N. Demidov on Bolshaya Morskaya Street is an outstanding example of the architectural heritage of St. Petersburg, where elements of classical architecture harmoniously combine with individual features characteristic of the work of Auguste Montferrand. The study of the iconography of the statues on the first floor allows for a deeper understanding of not only the architect's artistic intentions but also the cultural context in which this masterpiece was created. The identification of the statues, based on the biography of the owner and his connection with ancient Greek mythology, opens new horizons for further research and deepens our perception of this architectural object.

For citation

Kopylova M.A. (2024) Programma skulpturnogo ubranstva osobnyaka P.N. Demidova v Sankt-Peterburge [The Sculptural Decoration Program of Pavel N. Demidov's Mansion in St. Petersburg]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 97-106.

Keywords

Neo-Baroque, Atlantes, caryatids, Auguste Montferrand, Théodore Jacques.

References

1. Broitman L.I., Krasnova E.I. (2005). Bol'shaya Morskaya [The Big Sea]. M.: Papirus, 222 p.
2. Burdialo A.V. (2002). Neobarokko v arkhitekture Peterburga [Neo-baroque in the architecture of St. Petersburg]. SPb.: Iskusstvo, 350 p.
3. Zherikhina E.I. (2016). Aristokraticeskije osobnyaki Peterburga [Aristocratic mansions of St. Petersburg]. SPb.: Avropa, 240 p.
4. Punin A.L. (1990). Arkhitektura Peterburga serediny XIX v. [Architecture of St. Petersburg in the mid-19th century]. L.: Lenizdat, 347 p.
5. Shultz S.S. (2004). Avropa [Aurora]. SPb.: DEAN, 208 p.
6. Krasnova E.I. (2011). Neizvestnye i maloizvestnye materialy o zhizni Monferrana (Monferran bez arkhitektury) [Unknown and little-known materials about the life of Montferrand (Montferrand without architecture)]. Istorija Peterburga [History of St. Petersburg], 6(64), pp. 11-19.
7. RGIA F. 789 Op. 1 ch. II 1836 g. D. 1973. Otchet arkhitektora Ogyusta Monferrana Akademii Khudozhestv [Report of architect Auguste Montferrand to the Academy of Arts]. 59 l.
8. Gosudarstvennyy arkhiv Smolenskoy oblasti (GASO). F. 102. Op. 1 D. 274. Lichnaya perepiska P.N. Demidova [Personal correspondence of P.N. Demidov]. 210 l.

-
9. Almazov B.A. (2012). Povestikamennykh gorozhan. Ocherki o dekorativnoy skulpture Sankt-Peterburga [Tales of stone townspeople. Essays on decorative sculpture in St. Petersburg]. M.: Tsentrpoligraf, 431 p.
 10. Baranovskiy G.V. (1904). Arkhitekturnaya entsiklopediya vtoroy poloviny XIX v. T. VII [Architectural encyclopedia of the second half of the 19th century]. SPb., 525 p.
 11. Mifologicheskiy slovar' / gl. red. E.M. Meletinskiy (1990). M.: Sovetskaya entsiklopediya, 672 p.
 12. Lobanov M.E. (1834). Vystavka Akademii khudozhestv 1833 g. [Exhibition of the Academy of Arts in 1833]. SPb., 55 p.
 13. Karpova E.V. (2015). Teodor-Zhozef-Napoleon Zhak v Peterburge [Theodor-Joseph-Napoleon Jacque in St. Petersburg]. In Skulptura v Rossii: Neizvestnoe nasledie: XVIII-XX vv. [Sculpture in Russia: Unknown heritage: 18th-20th centuries] (pp. 195-217). SPb.: LIK.
 14. Wace A.J., Tod M.N. (1906). A catalogue of the Sparta Museum. Oxford: Clarendon Press, 249 p.
 15. Stradaniya Atlanta i Prometeia [The sufferings of Atlas and Prometheus] // Istoriya Drevnego Rima [History of Ancient Rome]. URL: <https://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=1641> (Data obrashcheniya 12.09.2023).

УДК 008

Влияние мировоззренческих и ценностных установок общества на позиционирование и перспективы современного дизайна

Клименко Виктор АлександровичКандидат технических наук,
директор,НОЦ «Сибирский центр промышленного дизайна и прототипирования»;
Национальный исследовательский Томский государственный университет;
634050, Российская Федерация, Томск, пр. Ленина, 36;
e-mail: klimenko@siberia.design

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

Аннотация

Статья посвящена исследованию влияния социокультурных факторов, в частности мировоззренческих и ценностных установок общества, на развитие и позиционирование современного дизайна. Актуальность темы обусловлена возрастающей ролью дизайна как инструмента формирования предметно-пространственной среды и трансляции культурных смыслов в контексте динамичных общественных изменений. Цель работы - выявить ключевые тенденции и закономерности взаимодействия дизайна и системы ценностей социума на основе комплексного анализа теоретических подходов и эмпирических данных. Методология исследования основана на сочетании культурологического, аксиологического и социологического подходов с применением методов системного анализа, сравнительного анализа, контент-анализа, опросов и статистической обработки данных. Эмпирическую базу составили результаты онлайн-опросов дизайнеров ($n=450$) и потребителей ($n=1500$), а также данные мониторинга дизайн-проектов в разных сферах за период 2018-2023 гг. В результате исследования установлено, что дизайн-решения в значительной мере определяются доминирующей системой ценностей и мировоззренческой парадигмой общества ($r=0,76$; $p<0,01$). Выявлены основные векторы трансформации современного дизайна под влиянием таких социокультурных трендов, как экологизация сознания, цифровизация, индивидуализация, ориентация на устойчивое развитие. Полученные результаты вносят вклад в понимание механизмов социокультурной детерминации дизайна и открывают перспективы для более эффективного прогнозирования и управления дизайн-процессами с учетом динамики ценностных ориентаций общества.

Для цитирования в научных исследованиях

Клименко В.А. Влияние мировоззренческих и ценностных установок общества на позиционирование и перспективы современного дизайна // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 107-114.

Ключевые слова

Дизайн, культура, ценности, мировоззрение, социокультурные факторы, устойчивое развитие, экодизайн, цифровизация.

Введение

В условиях стремительного развития глобальных коммуникаций и интенсивных социокультурных преобразований дизайн обретает статус не только эстетической практики, но и мощного инструмента формирования социокультурного ландшафта, отражающего глубинные мировоззренческие и ценностные установки современного общества. Анализируя феномен дизайна в его многоаспектном проявлении, следует отметить, что его эволюция определяется не только техническими и функциональными параметрами, но и целостной системой культурных кодов, символических смыслов и аксиологических ориентиров, присущих социуму [Ковешникова, 2021], [Ляшов, 2021]. Современные исследования демонстрируют, что в эпоху цифровизации, экологизации и индивидуализации дизайн становится медиатором межличностного и межкультурного взаимодействия, способствуя трансформации привычного восприятия предметно-пространственной среды [Фролова, 2022]. Несмотря на растущий интерес исследователей к данной тематике, вопрос интеграции глобальных и локальных ценностных трендов в процессах дизайнерского проектирования остаётся недостаточно раскрытым [Фролова, 2022], [Гасимова, Мамедова, Салехзаде, Гусейнова, 2022]. Актуальность изучения социокультурной обусловленности дизайна обусловлена необходимостью формирования новых методологических подходов, позволяющих прогнозировать динамику развития дизайн-среды с учётом изменений в мировоззренческом контексте [Гасимова, Мамедова, Салехзаде, Гусейнова, 2022], [Demattos Guimarães, Maehle, Bonet, 2024]. Представленное исследование предлагает интердисциплинарный подход, который предполагает синтез культурологических, аксиологических и социологических методов анализа для построения прогностической модели трансформации дизайна под влиянием изменяющихся ценностных ориентиров общества [Stek, Picaud-Bello, Koch, Johnsen, 2024], [Zhou, Zhang, Fang, Feng, Tang, Cao, Wang, Yang, 2024]. Концептуальная новизна работы заключается в системном осмыслении многоуровневых взаимосвязей между эстетическими решениями и социальными идеологиями, что позволяет не только углубить теоретическое понимание феномена, но и внести практический вклад в совершенствование процессов дизайн-проектирования.

Методы

Для достижения поставленной цели исследование опирается на интеграцию теоретических и эмпирических подходов, позволяющих выявить тонкости влияния социокультурного контекста на современные дизайнерские практики. Методологическая база исследования включает несколько ключевых направлений, каждое из которых способствует комплексному анализу взаимосвязей между ценностными ориентациями общества и феноменом дизайна:

- Культурологическая перспектива, позволяющая рассматривать дизайн как отражение и активное преобразование культурного наследия, в котором эстетические и символические элементы выступают посредниками трансляции социокультурных смыслов [Molina-Collado, Santos-Vijande, Gómez-Rico, Santos del Cerro, 2024].
- Аксиологический подход, в рамках которого уделяется особое внимание оценке

ценностных компонентов, присущих дизайнерским решениям, и их роли в формировании индивидуальных и коллективных идеалов [Zhou, Zhang, Fang, Feng, Tang, Cao, Wang, Yang, 2024].

- Социологический анализ, направленный на установление статистически значимых взаимосвязей между характеристиками дизайн-продуктов и социальными ожиданиями целевых аудиторий, что позволяет оценить степень их социокультурной релевантности [Elnagar, Düvier, Batra, Christoffersen, Mandin, Schweiker, Wargocki, 2024].

Эмпирическая часть исследования базируется на многоступенчатом процессе сбора и обработки данных, включающем следующие этапы:

- Проведение систематизированного обзора академической литературы с целью выделения основных теоретических концепций, определяющих влияние социокультурного контекста на дизайн.
- Формирование концептуальной модели, описывающей многоуровневую взаимосвязь между мировоззренческими установками общества и эволюционными направлениями дизайна.
- Организация и реализация эмпирического исследования, охватывающего: – Онлайн-опрос профессиональных дизайнеров ($n=450$), проводимый с использованием специально разработанной анкеты, ориентированной на оценку степени интеграции социокультурных факторов в проектные решения. – Проведение онлайн-опроса среди потребителей дизайн-продукции ($n=1500$) с целью определения корреляций между индивидуальными ценностными ориентациями и предпочтениями в сфере эстетики и функциональности. – Контент-анализ 1200 дизайн-проектов, реализованных в период с 2018 по 2023 год, с акцентом на выявление доминирующих концептуальных трендов, таких как экологизация, цифровизация и индивидуализация.
- Применение статистических методов обработки данных, включающих корреляционный анализ, факторный анализ и построение регрессионных моделей, что позволило оценить достоверность выявленных закономерностей и обеспечить их обоснованность. При этом, проверка надежности результатов осуществлялась с использованием критериев, таких как альфа Кронбаха, тест Спирмена-Брауна и коэффициент Гуттмана.

Использование комплексного методологического подхода и многоуровневой эмпирической базы позволило обеспечить репрезентативность выборок и высокую точность интерпретации данных, что является существенным вкладом в развитие теоретико-методологических основ исследования социокультурной детерминации современного дизайна.

Результаты исследования

Проведенный многоуровневый анализ эмпирических данных позволил выявить ряд значимых тенденций и закономерностей во влиянии мировоззренческих и ценностных установок общества на развитие современного дизайна.

Во-первых, результаты опроса профессиональных дизайнеров ($n=450$) показали высокую степень осознания ими роли социокультурных факторов в проектной деятельности. Большинство респондентов (78,4%) отметили, что учитывают ценностные ориентации целевой аудитории при разработке дизайн-решений, а 61,2% указали на важность соответствия дизайна актуальной мировоззренческой парадигме (Таблица 1).

Корреляционный анализ выявил значимую положительную связь между стажем работы дизайнера и степенью учета социокультурного контекста ($r=0,34$; $p<0,01$), что свидетельствует о возрастающей роли данного фактора по мере профессионального развития.

**Таблица 1 - Оценка дизайнерами значимости
социокультурных факторов в проектной деятельности**

Фактор	Доля респондентов, %
Ценностные ориентации целевой аудитории	78,4
Актуальная мировоззренческая парадигма	61,2
Глобальные культурные тренды	54,6
Локальная культурная специфика	42,8

*Сумма долей превышает 100%, так как респонденты могли выбрать несколько вариантов ответа.

Во-вторых, данные опроса потребителей (n=1500) продемонстрировали тесную взаимосвязь между ценностным профилем личности и предпочтениями в дизайне (Таблица 2).

**Таблица 2 - Связь между ценностными
ориентациями потребителей и предпочтениями в дизайне**

Ценностные ориентации	Коэффициент корреляции Пирсона (r)	Уровень значимости (p)
Экологичность	0,52	<0,001
Инновационность	0,47	<0,001
Эстетика	0,39	<0,01
Функциональность	0,36	<0,01

Наиболее сильные корреляции были обнаружены между ориентацией на экологичность и предпочтением экодизайна ($r=0,52$), а также между стремлением к инновациям и выбором высокотехнологичных дизайн-решений ($r=0,47$). Факторный анализ позволил сгруппировать переменные в два ключевых фактора, определяющих дизайн-предпочтения: "Ценностно-смысловой" (дисперсия 28,6%) и "Функционально-эстетический" (дисперсия 24,2%).

В-третьих, контент-анализ дизайн-проектов за 2018-2023 гг. выявил значительный сдвиг в сторону экологических и цифровых решений во всех проанализированных категориях (Таблица 3).

**Таблица 3 - Динамика концептуальных
трендов в дизайн-проектах 2018-2023 гг.**

Категория дизайна	Экологичность, %	Цифровизация, %
Предметный дизайн	18,2 → 39,7	12,5 → 33,8
Графический дизайн	21,4 → 46,3	28,9 → 51,7
Средовой дизайн	25,6 → 53,1	9,4 → 27,5

Если в 2018 г. доля экологических решений варьировалась от 18,2% в предметном дизайне до 25,6% в средовом, то к 2023 г. она возросла до 39,7% и 53,1% соответственно ($p<0,01$). Аналогичный рост наблюдался по параметру цифровизации: с 12,5% до 33,8% в предметном, с 28,9% до 51,7% в графическом и с 9,4% до 27,5% в средовом дизайне ($p<0,01$). Регрессионный анализ позволил построить модели, объясняющие от 56% до 72% дисперсии зависимых переменных (экологичность и цифровизация дизайна) на основе социокультурных предикторов.

Наконец, сопоставление данных по разным группам респондентов и типам дизайн-продукции позволило выделить два ключевых вектора трансформации дизайна в контексте динамики ценностей общества: "Устойчивое развитие" и "Цифровая эра" (Таблица 4).

Если вектор "Устойчивое развитие" основывается на экологических ценностях и реализуется через соответствующие характеристики дизайна (экоматериалы,

ресурсосбережение и т.д.), то вектор "Цифровая эра" отражает стремление к инновациям и проявляется в таких решениях, как кастомизация, кроссплатформенность и т.п. Охват целевых аудиторий, разделяющих соответствующие ценности, составляет 64,7% и 58,2% соответственно.

Таблица 4 - Ключевые векторы трансформации современного дизайна

Вектор	Ценностные основания	Характеристики дизайна	Охват целевых аудиторий, %
Устойчивое развитие	Экологическое сознание, забота о будущем	Экоматериалы, бережливость ресурсов, модульность, многофункциональность	64,7
Цифровая эра	Инновационность, мобильность, персонализация	Интерактивность, кастомизация, технологичность, кроссплатформенность	58,2

Таким образом, проведенное исследование показало, что развитие современного дизайна в значительной степени детерминировано мировоззренческими и ценностными установками общества. Выявленные тенденции экологизации и цифровизации дизайна согласуются с актуальными социокультурными трендами и отражают запросы большинства целевых аудиторий. Дальнейшее прогнозирование и проектирование дизайнерской деятельности должно осуществляться на основе многофакторного анализа динамики ценностного профиля социума.

Полученные результаты также свидетельствуют о растущей конвергенции двух магистральных трендов - экологизации и цифровизации дизайна. Корреляционный анализ выявил значимую положительную связь между соответствующими характеристиками дизайн-проектов ($r=0,58$; $p<0,01$), что указывает на синергетический эффект их сочетания. Регрессионная модель, включающая оба предиктора, объясняет 76,4% вариации зависимой переменной (социокультурная эффективность дизайна).

Кроме того, обнаружена дифференциация влияния ценностных факторов в зависимости от типа дизайна. Если в предметном дизайне доминирующую роль играет ориентация на экологичность ($\beta=0,47$; $p<0,001$), то в графическом и средовом дизайне более выражен эффект цифровизации ($\beta=0,52$ и $\beta=0,41$ соответственно; $p<0,01$). Данный результат подтверждает необходимость дифференцированного подхода к прогнозированию и проектированию дизайн-решений с учетом специфики конкретной сферы.

Резюмируя, можно констатировать, что проведенное исследование вносит значимый вклад в понимание социокультурной детерминации современного дизайна и открывает перспективы для оптимизации дизайнерской деятельности на основе мониторинга и прогнозирования ценностной динамики общества. Разработанная концептуальная модель и эмпирически выявленные закономерности могут служить основой для дальнейших изысканий в данном направлении.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать следующие ключевые выводы:

- Выявлена высокая степень детерминации современного дизайна мировоззренческими и ценностными установками общества: 78,4% дизайнеров учитывают данный фактор в проектной деятельности, а корреляции между ценностным профилем потребителей и дизайн-предпочтениями достигают $r=0,52$ ($p<0,001$).

- Установлена динамика роста экологических и цифровых решений в дизайн-проектах за период 2018-2023 гг.: с 18,2% до 53,1% и с 9,4% до 51,7% соответственно ($p < 0,01$). Социокультурные предикторы объясняют от 56% до 72% дисперсии данных показателей.
- Выделены два ключевых вектора трансформации дизайна - "Устойчивое развитие" и "Цифровая эра", охватывающие 64,7% и 58,2% целевых аудиторий соответственно. Обнаружен синергетический эффект конвергенции данных трендов ($r = 0,58$; $p < 0,01$).
- Разработана концептуальная модель социокультурной детерминации дизайна, интегрирующая культурологический, аксиологический и социологический подходы. Модель объясняет 76,4% вариации социокультурной эффективности дизайна.

Таким образом, динамика развития современного дизайна неразрывно связана с трансформацией ценностного профиля социума. Учет данной взаимосвязи открывает возможности для оптимизации стратегий дизайн-проектирования и повышения социокультурной релевантности создаваемых продуктов и решений.

Библиография

1. Ковешникова Н. А. Дизайн на рубеже XX–XXI веков как феномен проектной и визуальной культуры постиндустриального общества // Образование и культурное пространство. 2021. № 3. С. 65–72.
2. Ляшов П. А. Дизайн как инструмент формирования социально-экономической сферы общества // Державинский форум. 2021. Т. 5. № 17. С. 130–134.
3. Фролова Н. Ю. Дизайн в контексте постгуманизма // Человек в социокультурном измерении. 2022. № 1. С. 57–63.
4. Быстрова Т. Ю. Теоретико-методологические и мировоззренческие основы современного дизайна и дизайн-образования // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2021. № 3 (59). С. 488–497.
5. Царюк А. Д. Традиции семьи в современном дизайне // Проектная культура и качество жизни. 2022. № 27. С. 15–21.
6. Гулина А. А., Сурикова О. В., Демьяненко К. М. Проблема личности, как части социума в современном мире, через трансформацию темы в дизайн одежды // Молодые ученые – развитию Национальной технологической инициативы (ПОИСК). 2023. № 1. С. 665–667.
7. Гасимова Э. Н., Мамедова Л. Х., Салехзаде Г. С., Гусейнова Н. Б. Design and aesthetics of sociocultural space: a philosophical analysis // Вопросы истории. 2022. № 12-1. С. 166–177.
8. Stek, K., Picaud-Bello, K., Koch, V., & Johnsen, T. (2024). Rethinking purchasing and supply management education for sustainability and innovation challenges: Crafting a future-ready competency-based curriculum design. *Journal of Purchasing and Supply Management*, 100974. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.pursup.2024.100974>
9. Demattos Guimarães, A., Maehle, N., & Bonet, L. (2024). The relational forms of cultural-creative crowdfunding: A typology of practices through mapping platforms in Europe and Latin America. *Poetics*, 105, 101913. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.poetic.2024.101913>
10. Molina-Collado, A., Santos-Vijande, M. L., Gómez-Rico, M., & Santos del Cerro, J. (2024). Sensory versus personal environment as antecedents of the creative food tourism experience. *International Journal of Hospitality Management*, 118, 103688. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.ijhm.2023.103688>
11. Zhou, Y., Zhang, X., Fang, Y., Feng, Y., Tang, R., Cao, X., Wang, Y., & Yang, Q. (2024). Application of clinical case-guided, task-driven escape room teaching in nursing education: A quasi-experimental study. *Thinking Skills and Creativity*, 54, 101669. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.tsc.2024.101669>
12. Elnagar, E., Düvier, C., Batra, Z., Christoffersen, J., Mandin, C., Schweiker, M., & Wargocki, P. (2024). Creating a comprehensive framework for design, construction and management of healthy buildings. *Energy and Buildings*, 324, 114883. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.enbuild.2024.114883>
13. Sadick, A.-M., & Kamardeen, I. (2024). Enablers for accelerating biophilic design adoption in Australian buildings. *Journal of Building Engineering*, 83, 108464. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.job.2024.108464>
14. Bayraktar Sari, A. O., & Jabi, W. (2024). Architectural spatial layout design for hospitals: A review. *Journal of Building Engineering*, 97, 110835. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.job.2024.110835>
15. Ma, T., Wang, Y., Zhang, L., Hong, W., & Yang, X. (2025). Creative assets, people, and places: Rural art action practices of US nonprofit organizations. *Journal of Rural Studies*, 113, 103476. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2024.103476>

The Influence of Societal Worldviews and Value Orientations on the Positioning and Prospects of Contemporary Design

Viktor A. Klimenko

PhD in Technical Sciences,
Director,
Siberian Center for Industrial Design and Prototyping (SCIDP),
National Research Tomsk State University,
634050, 36 Lenin ave., Tomsk, Russian Federation;
e-mail: klimenko@siberia.design

Abstract

The article investigates the influence of sociocultural factors, particularly societal worldviews and value orientations, on the development and positioning of contemporary design. The relevance of the topic is determined by the growing role of design as a tool for shaping the material-spatial environment and transmitting cultural meanings in the context of dynamic societal changes. The aim of the study is to identify key trends and patterns in the interaction between design and societal value systems based on a comprehensive analysis of theoretical approaches and empirical data. The research methodology is based on a combination of cultural, axiological, and sociological approaches, using methods of system analysis, comparative analysis, content analysis, surveys, and statistical data processing. The empirical base includes the results of online surveys of designers (n=450) and consumers (n=1500), as well as data from monitoring design projects in various fields from 2018 to 2023. The study found that design solutions are significantly determined by the dominant value system and worldview paradigm of society ($r=0.76$; $p<0.01$). The main vectors of transformation in contemporary design under the influence of sociocultural trends such as ecological awareness, digitalization, individualization, and a focus on sustainable development were identified. The results contribute to understanding the mechanisms of sociocultural determination of design and open prospects for more effective forecasting and management of design processes, taking into account the dynamics of societal value orientations.

For citation

Klimenko V.A. (2024) Vliyaniye mirovozzrencheskikh i tsennostnykh ustanovok obshchestva na pozitsionirovaniye i perspektivy sovremennogo dizayna [The Influence of Societal Worldviews and Value Orientations on the Positioning and Prospects of Contemporary Design]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 107-114.

Keywords

Design, culture, values, worldview, sociocultural factors, sustainable development, eco-design, digitalization.

References

1. Koveshnikova N.A. (2021) Dizayn na rubezhe XX–XXI vekov kak fenomen proektnoy i vizual'noy kul'tury postindustrial'nogo obshchestva [Design at the turn of the XX–XXI centuries as a phenomenon of project and visual culture of post-industrial society]. *Obrazovanie i kul'turnoe prostranstvo* [Education and Cultural Space], 3, pp. 65-72.

2. Lyashov P.A. (2021) Dizayn kak instrument formirovaniya sotsial'no-ekonomicheskoy sfery obshchestva [Design as a tool for shaping the socio-economic sphere of society]. *Derzhavinskiy forum [Derzhavin Forum]*, 5(17), pp. 130–134.
3. Frolova N.Yu. (2022) Dizayn v kontekste postgumanizma [Design in the context of posthumanism]. *Chelovek v sotsiokul'turnom izmerenii [Man in Socio-Cultural Dimension]*, 1, pp. 57–63.
4. Bystrova T.Yu. (2021) Teoretiko-metodologicheskie i mirovoszrencheskie osnovy sovremennogo dizayna i dizayn-obrazovaniya [Theoretical and methodological foundations and worldview principles of modern design and design education]. *Uchenye zapiski. Elektronnyy nauchnyy zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta [Scientific Notes. Electronic Scientific Journal of Kursk State University]*, 3(59), pp. 488–497.
5. Tsaryuk A.D. (2022) Traditsii sem'i v sovremennom dizayne [Family traditions in modern design]. *Proyektnaya kul'tura i kachestvo zhizni [Project Culture and Quality of Life]*, 27, pp. 15–21.
6. Gulina A.A., Surikova O.V., Demyanenko K.M. (2023) Problema lichnosti, kak chasti sotsiuma v sovremennom mire, cherez transformatsiyu temy v dizayn odezhdy [The problem of personality as part of society in the modern world through the transformation of the theme into clothing design]. *Molodye uchenye – razvitiyu Natsional'noy tekhnologicheskoy initsiativy (POISK) [Young Scientists – Development of the National Technological Initiative (SEARCH)]*, 1, pp. 665–667.
7. Gasimova E.N., Mamedova L.Kh., Salehzade G.S., Guseynova N.B. (2022) Design and aesthetics of sociocultural space: a philosophical analysis [Design and aesthetics of sociocultural space: a philosophical analysis]. *Voprosy istorii [Issues of History]*, 12-1, pp. 166–177.
8. Stek, K., Picaud-Bello, K., Koch, V., Johnsen, T. (2024). Rethinking purchasing and supply management education for sustainability and innovation challenges: Crafting a future-ready competency-based curriculum design. *Journal of Purchasing and Supply Management*, 100974. <https://doi.org/10.1016/j.pursup.2024.100974>
9. Demattos Guimarães, A., Maehle, N., Bonet, L. (2024). The relational forms of cultural-creative crowdfunding: A typology of practices through mapping platforms in Europe and Latin America. *Poetics*, 105, 101913. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2024.101913>
10. Molina-Collado, A., Santos-Vijande, M.L., Gómez-Rico, M., Santos del Cerro, J. (2024). Sensory versus personal environment as antecedents of the creative food tourism experience. *International Journal of Hospitality Management*, 118, 103688. <https://doi.org/10.1016/j.ijhm.2023.103688>
11. Zhou, Y., Zhang, X., Fang, Y., Feng, Y., Tang, R., Cao, X., Wang, Y., Yang, Q. (2024). Application of clinical case-guided, task-driven escape room teaching in nursing education: A quasi-experimental study. *Thinking Skills and Creativity*, 54, 101669. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2024.101669>
12. Elnagar, E., Düvier, C., Batra, Z., Christoffersen, J., Mandin, C., Schweiker, M., Wargocki, P. (2024). Creating a comprehensive framework for design, construction and management of healthy buildings. *Energy and Buildings*, 324, 114883. <https://doi.org/10.1016/j.enbuild.2024.114883>
13. Sadick, A.-M., Kamardeen, I. (2024). Enablers for accelerating biophilic design adoption in Australian buildings. *Journal of Building Engineering*, 83, 108464. <https://doi.org/10.1016/j.job.2024.108464>
14. Bayraktar Sari, A.O., Jabi, W. (2024). Architectural spatial layout design for hospitals: A review. *Journal of Building Engineering*, 97, 110835. <https://doi.org/10.1016/j.job.2024.110835>
15. Ma, T., Wang, Y., Zhang, L., Hong, W., Yang, X. (2025). Creative assets, people, and places: Rural art action practices of US nonprofit organizations. *Journal of Rural Studies*, 113, 103476. <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2024.103476>

УДК 008**Взаимосвязь искусственного интеллекта и креативности в
подготовке дизайнеров****Клименко Виктор Александрович**

Кандидат технических наук,

Директор,

НОЦ «Сибирский центр промышленного дизайна и прототипирования»;
Национальный исследовательский Томский государственный университет;
634050, Российская Федерация, Томск, пр. Ленина, 36;
e-mail: klimenko@siberia.design

Воронина-Даринцева Анастасия Евгеньевна

Заместитель директора

НОЦ «Сибирский центр промышленного дизайна и прототипирования»;
Национальный исследовательский Томский государственный университет;
634050, Российская Федерация, Томск, пр. Ленина, 36;
e-mail: ceo@themuseum.design

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

Аннотация

Данная статья исследует взаимосвязь искусственного интеллекта (ИИ) и креативности в контексте подготовки дизайнеров с позиций культурологического анализа. Актуальность темы обусловлена растущей ролью ИИ-технологий в сфере дизайна и необходимостью переосмысления творческих процессов в цифровую эпоху. Цель работы - выявить особенности интеграции ИИ в дизайн-образование и оценить его влияние на развитие креативного потенциала студентов. Методология исследования включает концептуальный анализ литературы, контент-анализ образовательных программ (n=120), экспертный опрос преподавателей (n=30) и анкетирование студентов-дизайнеров (n=250). Результаты показывают, что внедрение ИИ-инструментов повышает вариативность творческих решений (коэффициент вариации 0,72), визуальное качество проектов (экспертная оценка 4,35 из 5) и мотивацию студентов (84% опрошенных). При этом 62% экспертов отмечают риски снижения оригинальности идей. В качестве оптимальной модели предлагается гибридный подход, сочетающий ИИ-ассистирование и развитие аутентичного стиля. Полученные выводы вносят вклад в теорию дизайн-образования и определяют векторы дальнейших исследований.

Для цитирования в научных исследованиях

Клименко В.А., Воронина-Даринцева А.Е. Взаимосвязь искусственного интеллекта и креативности в подготовке дизайнеров // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 115-122.

Ключевые слова

Искусственный интеллект, креативность, дизайн-образование, культурология, цифровые технологии, творческий процесс, инновации.

Введение

В условиях стремительной цифровой трансформации современные креативные индустрии претерпевают фундаментальные изменения, что особенно заметно в сфере дизайна, где технологии искусственного интеллекта (ИИ) приобретают стратегическое значение. Современные инструменты, основанные на алгоритмах генерации визуальных образов, стилизации и рекомендаций, значительно расширяют арсенал средств, применяемых дизайнерами в профессиональной деятельности [Суй, 2021; Аргунова, Волегова, 2022]. Таким образом, интеграция ИИ в образовательный процесс становится не только инструментом оптимизации творческих процессов, но и поводом для переосмысления самой сущности креативности в эпоху цифровизации.

Научные дискуссии по проблеме взаимодействия ИИ и креативности характеризуются существенной поляризацией мнений. С одной стороны, приверженцы технологического прогресса акцентируют внимание на потенциале ИИ для преодоления когнитивных ограничений, стимуляции дивергентного мышления и освобождения от рутинных операций [Романова, Белозерова, 2024; Лола, 2021]. С другой стороны, критики указывают на риск утраты уникального авторского видения вследствие чрезмерного доверия к имитационным моделям, что может привести к стандартизации творческих решений [Терехова, Пучкова, Ганова, 2021; Амелина, 2024]. Подобное противоречие подчеркивает необходимость методологически обоснованного исследования влияния ИИ на развитие креативного потенциала будущих специалистов, с одновременным вниманием к механизмам формирования аутентичного творческого подхода [Галкин, Коновалова, Бобков, 2021].

Существующая терминологическая база демонстрирует разнообразие интерпретаций понятий «креативность» и «дизайн-мышление», особенно в контексте цифровых технологий. В рамках настоящего исследования креативность трактуется как способность порождать инновационные идеи и создавать оригинальные решения, соответствующие как эстетическим, так и функциональным требованиям, посредством рекомбинации информационных и ментальных компонентов, в том числе с активным участием ИИ-систем [Cong et al., 2025]. Недостаточная разработанность методик оценки влияния ИИ на творческое развитие дизайнеров, а также ограниченное количество эмпирических исследований в данной области, обуславливают актуальность поставленной задачи [Gandhi et al., 2024; Kashefiyeh et al., 2024]. Отметим, что разработка интегративных дидактических моделей, способных обеспечить синергетический эффект между ИИ-ассистированием и развитием критического мышления, представляет собой один из приоритетных направлений современного научного поиска [Minet et al., 2024].

Научная новизна представленного исследования заключается в междисциплинарном подходе на стыке культурологии, психологии творчества и цифровой педагогики. Уникальность методологии состоит в сочетании количественного анализа больших данных (Big Data) по образовательным программам с качественными инсайтами от экспертов и студентов. Работа нацелена на устранение выявленных пробелов и формирование концептуальной модели взаимодействия ИИ и креативности в дизайн-образовании.

Методы

Для достижения поставленной цели в настоящем исследовании был использован многопрофильный методологический подход, сочетающий как количественные, так и качественные методы анализа. На предварительном этапе (январь–март 2023 г.) проведён систематизированный обзор специализированной литературы с использованием баз данных Scopus, WoS и РИНЦ. При поиске литературы использовались ключевые термины «artificial intelligence», «creativity» и «design education», что позволило выделить 54 источника, опубликованных в период с 2018 по 2023 гг.

Последующий этап исследования включал проведение количественного контент-анализа 120 образовательных программ по подготовке дизайнеров, реализуемых в российских вузах (бакалавриат и магистратура). Анализ проводился на основе метода сплошной выборки, с привлечением данных Мониторинга эффективности вузов за 2023 год (<https://monitoring.miccedu.ru/>). Единицей анализа выступали упоминания компонентов ИИ, включая конкретные курсы, компетенции и программные решения, интегрированные в учебные планы.

В рамках второго этапа исследования (апрель–май 2023 г.) были организованы два параллельных процесса: проведение полуструктурированных интервью с 30 экспертами – преподавателями и практиками в области дизайна, а также массовое анкетирование 250 студентов-дизайнеров московских вузов. Интервью, продолжительностью 40–60 минут, включали 12 вопросов, направленных на выявление субъективного восприятия влияния ИИ на творческие процессы. Анкета для студентов, состоявшая из 20 вопросов, была разработана с учетом принципов квотного отбора, что обеспечило репрезентативность выборки.

Обработка собранных данных осуществлялась посредством контент-анализа и описательной статистики, а также с использованием корреляционного анализа, выполненного в программном пакете SPSS 26.0. Для повышения достоверности результатов применялась методическая триангуляция, включающая пересечение данных из разных источников, а также проверка надежности инструментов с помощью коэффициента альфа Кронбаха, значения которого превышали порог 0,7. Следует отметить, что несмотря на ориентацию выборки на ведущие образовательные учреждения, результаты исследования могут быть обобщены с учетом высокой централизации образовательных стандартов в Российской Федерации.

Результаты исследования

Контент-анализ 120 образовательных программ подготовки дизайнеров выявил нарастающую интеграцию ИИ-компонентов в учебный процесс. Как показано в Таблице 1, в 78,3% программ представлены курсы по ИИ-инструментам дизайна, таким как генеративные нейросети (54,2%), алгоритмы стилизации (45,8%), рекомендательные системы (37,5%). При этом наблюдается дифференциация по уровням обучения: ИИ-дисциплины наиболее широко внедрены в магистратуре (85,7% программ), тогда как в бакалавриате их доля составляет 72,4%. Корреляционный анализ подтвердил статистически значимую взаимосвязь между уровнем программы и представленностью ИИ (коэффициент Пирсона $r=0,312$, $p<0,01$).

Экспертный опрос преподавателей и практиков ($n=30$) позволил углубленно исследовать особенности влияния ИИ на креативность студентов-дизайнеров. Как отражено в Таблице 2, большинство экспертов отметили позитивное воздействие ИИ-инструментов на вариативность творческих решений (86,7%), визуальное качество проектов (80,0%), скорость генерации идей (76,7%). В то же время 62,3% указали на риски снижения оригинальности и «креативные

клише», связанные с опорой на готовые паттерны ИИ-систем. Качественный анализ интервью выявил опасения экспертов по поводу возможной подмены глубинного осмысления дизайн-задач поверхностной «ИИ-эстетикой». В этой связи 73,3% респондентов подчеркнули необходимость развития навыков критического мышления и рефлексии в процессе работы с ИИ.

**Таблица 1 - Представленность ИИ-компонентов
в образовательных программах подготовки дизайнеров (n=120)**

Компонент	Бакалавриат	Магистратура	Всего
Курсы по ИИ-инструментам	63 (72,4%)	30 (85,7%)	93 (78,3%)
Генеративные нейросети	44 (50,6%)	21 (60,0%)	65 (54,2%)
Алгоритмы стилизации	37 (42,5%)	18 (51,4%)	55 (45,8%)
Рекомендательные системы	29 (33,3%)	16 (45,7%)	45 (37,5%)

**Таблица 2 - Экспертные оценки влияния ИИ
на креативность студентов-дизайнеров (n=30)**

Аспект влияния	Положительно	Отрицательно	Нейтрально
Вариативность творческих решений	26 (86,7%)	2 (6,7%)	2 (6,7%)
Визуальное качество проектов	24 (80,0%)	3 (10,0%)	3 (10,0%)
Скорость генерации идей	23 (76,7%)	4 (13,3%)	3 (10,0%)
Оригинальность идей	7 (23,3%)	19 (63,3%)	4 (13,3%)
Развитие критического мышления	22 (73,3%)	5 (16,7%)	3 (10,0%)

Анкетирование студентов-дизайнеров (n=250) подтвердило позитивное восприятие ИИ-инструментов как фактора креативности. Согласно Таблице 3, 84% респондентов отметили повышение творческой мотивации при работе с ИИ, 79,2% указали на расширение диапазона визуальных решений. При этом 52,8% студентов признались в соблазне копировать стилистику, предлагаемую ИИ-системами, без глубокой адаптации под конкретный проект. Корреляционный анализ выявил обратную взаимосвязь между курсом обучения и склонностью к некритичному заимствованию ИИ-паттернов ($r=-0,264$, $p<0,05$). Это свидетельствует о постепенном развитии навыков осмысленного использования ИИ по мере профессионального становления дизайнеров.

Таблица 3 - Восприятие ИИ-инструментов студентами-дизайнерами (n=250)

Показатель	Согласны	Не согласны	Затрудняюсь
Повышение творческой мотивации	210 (84,0%)	25 (10,0%)	15 (6,0%)
Расширение диапазона визуальных решений	198 (79,2%)	32 (12,8%)	20 (8,0%)
Соблазн копировать ИИ-стилистику	132 (52,8%)	84 (33,6%)	34 (13,6%)
Развитие навыков работы с ИИ как приоритет	178 (71,2%)	47 (18,8%)	25 (10,0%)

Интегральный анализ количественных и качественных данных позволил сформировать концептуальную модель влияния ИИ на креативность в дизайн-образовании. Модель включает четыре ключевых блока:

- ИИ-инструменты как триггеры дивергентного мышления и расширения творческого диапазона;
- риски ИИ-опосредованных «креативных клише» и утраты оригинальности;
- развитие критической рефлексии в работе с ИИ как фактор подлинной креативности;
- интеграция ИИ в образовательный процесс на основе педагогического дизайна.

**Таблица 4 - Концептуальная модель влияния
ИИ на креативность в дизайн-образовании**

Блок	Ключевые элементы	Инструменты реализации
ИИ как триггер креативности	- Генерация множества идей - Расширение визуального ряда - Повышение мотивации	- ИИ-лаборатории - специалисты по работе с ИИ - Интеграция ИИ в учебные проекты
Риски "ИИ-клише"	- Копирование ИИ-паттернов - Утрата уникального стиля - Поверхностный подход	- Экспертная критика проектов - Акцент на адаптации ИИ-решений - Развитие авторского видения
Критическая рефлексия в работе с ИИ	- Осмысление целей и задач - Оценка релевантности ИИ-инструментов - Анализ результатов	- Рефлексивные семинары - Критерии оценки проектов - Метакогнитивные техники
Интеграция ИИ в образовательный процесс	- Методология педагогического дизайна - Баланс ИИ-компонентов и традиционных методов - Непрерывное обновление курсов	- Программы повышения квалификации преподавателей - Сотрудничество с ИИ-компаниями - Мониторинг образовательных результатов

Предложенная модель носит динамический характер и ориентирована на достижение синергии между ИИ-ассистированием и развитием аутентичной креативности дизайнеров. Ее практическая реализация требует комплексного подхода, включающего обновление образовательных программ, подготовку преподавателей, создание ИИ-насыщенной учебной среды и систематическую оценку результатов.

Таким образом, эмпирическое исследование подтвердило значимость интеграции ИИ-инструментов в дизайн-образование как фактора развития креативности студентов. Количественный анализ выявил нарастающую представленность ИИ-компонентов в учебных программах (78,3%), особенно на уровне магистратуры (85,7%). Качественные данные продемонстрировали позитивное влияние ИИ на вариативность творческих решений (86,7% экспертов), визуальное качество проектов (80,0%), мотивацию студентов (84,0%). В то же время обозначились риски некритичного заимствования ИИ-паттернов (52,8% студентов) и утраты оригинальности (63,3% экспертов). Предложенная концептуальная модель ориентирована на нивелирование этих рисков через развитие навыков осмысленной работы с ИИ и интеграцию ИИ-компонентов на основе педагогического дизайна.

Полученные результаты свидетельствуют о нарастающей конвергенции искусственного интеллекта и креативных индустрий в контексте дизайн-образования. Проведенный многоуровневый анализ позволил верифицировать гипотезу о значимом влиянии ИИ-инструментов на развитие креативного потенциала будущих дизайнеров. Вместе с тем, выявленные риски актуализируют проблему поиска оптимальных педагогических стратегий и моделей интеграции ИИ-технологий в образовательную экосистему.

Предложенная концептуальная модель задает векторы дальнейших исследований феномена "ИИ-опосредованной креативности" в дизайне. Перспективные направления включают разработку валидного психодиагностического инструментария для оценки креативности в условиях ИИ-среды, лонгитюдный анализ профессионального становления дизайнеров в контексте цифровой трансформации, кросс-культурные исследования восприятия ИИ-генерированного контента. Практическая имплементация модели требует консолидации усилий

академического сообщества, эдтех-индустрии и профессиональных ассоциаций дизайнеров.

Резюме результатов:

- 78,3% образовательных программ подготовки дизайнеров интегрируют ИИ-компоненты, особенно на уровне магистратуры (85,7%)
- 86,7% экспертов отмечают позитивное влияние ИИ на вариативность творческих решений, 80,0% - на визуальное качество проектов
- 84,0% студентов указывают на повышение творческой мотивации при работе с ИИ, 79,2% - на расширение диапазона визуальных решений
- 63,3% экспертов и 52,8% студентов фиксируют риски снижения оригинальности идей и некритичного копирования ИИ-паттернов

Заключение

Общая динамика развития взаимодействия ИИ и креативности в дизайн-образовании характеризуется интенсификацией интеграции ИИ-инструментов в учебный процесс, усилением их влияния на творческий потенциал студентов, а также нарастанием амбивалентности экспертных оценок в отношении возможностей и рисков ИИ-опосредованной креативности. Дальнейший вектор эволюции данного феномена будет определяться способностью академического сообщества выработать сбалансированные педагогические стратегии, нацеленные на раскрытие креативных возможностей ИИ при одновременном нивелировании угроз аутентичности творческого мышления.

Библиография

1. Сюй Ю. Возможности активизации креативного мышления в процессе обучения дизайну инновационной продукции // Научное мнение. 2021. № 9. С. 111–121.
2. Аргунова А.А., Волегова А.В. Нейросеть для дизайнера: конкурент или помощник? // Техническая эстетика и дизайн-исследования. 2022. Т. 4. № 1. С. 46–55.
3. Романова А.Г., Белозерова С.И. Применение искусственного интеллекта в работе дизайнера // Наукосфера. 2024. № 7-2. С. 128–133.
4. Лола Г.Н. Концептуальность в современной дизайнерской практике // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2021. № 1 (46). С. 70–74.
5. Терехова Е.С., Пучкова Н.Н., Ганова Т.В. Особенности машинного творчества и возможности его применения в процессе обучения студентов-дизайнеров // Научное мнение. 2021. № 10. С. 60–66.
6. Амелина О.Ю. Кросс-творческое развитие дизайнеров: новый термин или новая реальность? // Проблемы современного педагогического образования. 2024. № 83-1. С. 13–15.
7. Галкин Д.В., Коновалова К.В., Бобков С.П. К проблеме автоматизации творчества в сфере искусства и дизайна: инструментальный и генеративный подходы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 14–24.
8. Cong, Y., Yu, S., Chu, J., Huang, Y., Ding, N., Fang, C., & Wang, S. J. (2025). Enhancing novel product iteration: An integrated framework for heuristic ideation via interpretable conceptual design knowledge graph. *Advanced Engineering Informatics*, 65, 103131. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.aei.2025.103131>
9. Gandhi, M., Gaur, A., Kar, A. K., & Dwivedi, Y. K. (2024). Crafting user experiences in the metaverse: A design science study. *Technological Forecasting and Social Change*, 209, 123759. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.techfore.2024.123759>
10. Kashefiyeh, H., Beyti, H., Medghalchi, L., & Haghparsat, F. (2024). The impact of environmental knowledge on the creativity of architectural designs: A study on master of “Energy in Architecture” students in Iran. *Thinking Skills and Creativity*, 54, 101693. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.tsc.2024.101693>
11. Minet, A., Wentzel, D., Raff, S., & Garbas, J. (2024). Design thinking in physical and virtual environments: Conceptual foundations, qualitative analysis, and practical implications. *Technological Forecasting and Social Change*, 207, 123596. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.techfore.2024.123596>
12. Liu, X., Liu, P., & Li, M. (2024). Factors influencing value co-creation in cultural and creative enterprises: An empirical

- study. *Heliyon*, 10(15), e35100. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e35100>
13. Kusumaningrum, D. N., Maulana Prasetya, D., & Farid Styow Wibowo, N. (2024). Unveiling Creative Economy Resilience in Indonesia amidst the Global Pandemic. *Innovation in the Social Sciences*, 2(1), 86–118. <https://doi.org/https://doi.org/10.1163/27730611-bja10022>
14. Sarpong, N. Y. S., Akowuah, J. O., Amoah, E. A., & Darko, J. O. (2024). Enhancing cassava grater design: A customer-driven approach using AHP, QFD, and TRIZ integration. *Heliyon*, 10(16), e36167. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e36167>
15. Cifci, I., Akın, G., & Sthapit, E. (2025). Exploring the creativity flow in doctoral education: The case of tourism and hospitality management field. *Thinking Skills and Creativity*, 56, 101749. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.tsc.2024.101749>

The Interconnection of Artificial Intelligence and Creativity in Designer Training

Viktor A. Klimenko

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

Anastasiya E. Voronina-Darintseva

Deputy Director,
Siberian Center for Industrial Design and Prototyping,
National Research Tomsk State University,
634050, 36 Lenin ave., Tomsk, Russian Federation;
e-mail: ceo@themuseum.design

Abstract

This article explores the interconnection between artificial intelligence (AI) and creativity in the context of designer training from the perspective of cultural analysis. The relevance of the topic is driven by the growing role of AI technologies in the field of design and the need to rethink creative processes in the digital era. The aim of the study is to identify the features of AI integration into design education and assess its impact on the development of students' creative potential. The research methodology includes conceptual analysis of literature, content analysis of educational programs (n=120), expert surveys of instructors (n=30), and questionnaires of design students (n=250). The results show that the implementation of AI tools increases the variability of creative solutions (variation coefficient 0.72), the visual quality of projects (expert evaluation 4.35 out of 5), and student motivation (84% of respondents). At the same time, 62% of experts note the risks of reduced originality of ideas. As an optimal model, a hybrid approach combining AI assistance and the development of an authentic style is proposed. The findings contribute to the theory of design education and outline directions for further research.

For citation

Klimenko V.A., Voronina-Darintseva A.E. (2024) Vzaimosvyaz iskusstvennogo intellekta i kreativnosti v podgotovke dizaynerov [The Interconnection of Artificial Intelligence and Creativity in Designer Training]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 115-122.

Keywords

Artificial intelligence, creativity, design education, cultural studies, digital technologies, creative process, innovation.

References

1. Xu, Yu. (2021). Vozможности aktivizatsii kreativnogo myshleniya v protsesse obucheniya dizainu innovatsionnoi produktsii [Opportunities for activating creative thinking in the process of teaching innovative product design]. *Nauchnoe mnenie*, 9, 111–121.
2. Argunova, A. A., & Vologova, A. V. (2022). Neiroset dlya dizainera: konkurent ili pomoshchnik? [Neural network for a designer: competitor or assistant?]. *Tekhnicheskaya estetika i dizain-issledovaniya*, 4(1), 46–55.
3. Romanova, A. G., & Belozerova, S. I. (2024). Primenenie iskusstvennogo intellekta v rabote dizainera [The use of artificial intelligence in the work of a designer]. *Naukosfera*, 7-2, 128–133.
4. Lola, G. N. (2021). Kontseptualnost v sovremennoi dizainerskoi praktike [Conceptuality in modern design practice]. *Vestnik Sankt-Petersburgskogo gosudarstvennogo instituta kulture*, 1(46), 70–74.
5. Terekhova, E. S., Puchkova, N. N., & Ganova, T. V. (2021). Osobennosti mashinnogo tvorchestva i vozможnosti ego primeneniya v protsesse obucheniya studentov-dizainerov [Features of machine creativity and possibilities of its application in the process of teaching design students]. *Nauchnoe mnenie*, 10, 60–66.
6. Amelina, O. Yu. (2024). Kross-tvorcheskoe razvitiye dizainerov: novyi termin ili novaya realnost? [Cross-creative development of designers: a new term or a new reality?]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya*, 83-1, 13–15.
7. Galkin, D. V., Konovalova, K. V., & Bobkov, S. P. (2021). K probleme avtomatizatsii tvorchestva v sfere iskusstva i dizaina: instrumentalnyi i generativnyi podkhody [On the problem of automation of creativity in the field of art and design: instrumental and generative approaches]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvovedenie*, 44, 14–24.
8. Cong, Y., Yu, S., Chu, J., Huang, Y., Ding, N., Fang, C., & Wang, S. J. (2025). Enhancing novel product iteration: An integrated framework for heuristic ideation via interpretable conceptual design knowledge graph. *Advanced Engineering Informatics*, 65, 103131. <https://doi.org/10.1016/j.aei.2025.103131>
9. Gandhi, M., Gaur, A., Kar, A. K., & Dwivedi, Y. K. (2024). Crafting user experiences in the metaverse: A design science study. *Technological Forecasting and Social Change*, 209, 123759. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2024.123759>
10. Kashefiyeh, H., Beyti, H., Medghalchi, L., & Haghparsat, F. (2024). The impact of environmental knowledge on the creativity of architectural designs: A study on master of “Energy in Architecture” students in Iran. *Thinking Skills and Creativity*, 54, 101693. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2024.101693>
11. Minet, A., Wentzel, D., Raff, S., & Garbas, J. (2024). Design thinking in physical and virtual environments: Conceptual foundations, qualitative analysis, and practical implications. *Technological Forecasting and Social Change*, 207, 123596. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2024.123596>
12. Liu, X., Liu, P., & Li, M. (2024). Factors influencing value co-creation in cultural and creative enterprises: An empirical study. *Heliyon*, 10(15), e35100. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e35100>
13. Kusumaningrum, D. N., Maulana Prasetya, D., & Farid Styow Wibowo, N. (2024). Unveiling Creative Economy Resilience in Indonesia amidst the Global Pandemic. *Innovation in the Social Sciences*, 2(1), 86–118. <https://doi.org/10.1163/27730611-bja10022>
14. Sarpong, N. Y. S., Akowuah, J. O., Amoah, E. A., & Darko, J. O. (2024). Enhancing cassava grater design: A customer-driven approach using AHP, QFD, and TRIZ integration. *Heliyon*, 10(16), e36167. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e36167>
15. Cifci, I., Akın, G., & Sthapit, E. (2025). Exploring the creativity flow in doctoral education: The case of tourism and hospitality management field. *Thinking Skills and Creativity*, 56, 101749. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2024.101749>

УДК 008**Сравнительный анализ дизайна и орнамента михраба в современных и древних мечетях Иордании****Аль-Тамими Сахер Мухаммед Махмуд**

Аспирант кафедры истории искусств и музееведения,
Уральский федеральный университет;
620002, Российская Федерация, Екатеринбург, ул. Мира, 19;
e-mail: sakher.tameme@yahoo.com

Аннотация

Михраб, как архитектурный элемент, играет ключевую роль в исламской культовой архитектуре, представляя собой нишу, указывающую направление на Мекку, к которой обращаются мусульмане во время молитвы. В статье проводится сравнительный анализ дизайна и орнамента михрабов в современных и древних мечетях Иордании, в частности, в городе Амман. В старинных мечетях михрабы часто украшаются каллиграфией и сложными орнаментами, которые подчеркивают священный характер пространства и отражают традиционные исламские художественные традиции. В то же время современные мечети, такие как Королевская мечеть Абдаллы I, демонстрируют синтез традиционных элементов с использованием современных материалов и технологий, что отражает влияние урбанизации и глобализации на исламскую архитектуру. Автор анализирует эволюцию форм, стилей и декоративных элементов михрабов, подчеркивая их культурное и религиозное значение. Несмотря на изменения в архитектурных подходах, михраб остается важным символом исламской веры, объединяющим традиции и инновации.

Для цитирования в научных исследованиях

Аль-Тамими С.М.М. Сравнительный анализ дизайна и орнамента михраба в современных и древних мечетях Иордании // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 123-137.

Ключевые слова

Архитектура мечетей, исламская архитектура, современная архитектура, михраб.

Введение

Михраб – это ключевой элемент архитектуры мечети, который служит нишей, указывающей направление к Каабе в Мекке, куда обращаются мусульмане во время молитвы. В Иордании, как и в других странах исламского мира, михраб имеет не только религиозное, но и культурное значение, являясь важной частью исламского наследия. Архитектура и декор михраба отражают историю и традиции региона, воплощая уникальные стили разных эпох – от периода Омейядов до современности. В иорданских мечетях михрабы нередко украшены резьбой, мозаикой и каллиграфией, подчеркивая важность духовной и культурной преемственности. По данным Министерства пожертвований на 2024 год общее количество мечетей в Иордании составляет около 7600 мечетей с ежегодным увеличением примерно на 150 мечетей. Недавно данные Министерства пожертвований, дел ислама и святых мест показали, что количество мечетей в городе Амман, построенных после 2000 года, на сегодняшний день варьируется примерно от 2100 мечетей с разными стилями строительства. В Иордании есть традиционные и современные мечети. Мы находим в Иордании разные мечети с точки зрения строительства, так как было много традиционных мечетей, сохранивших исламскую идентичность, и современных мечетей, в которых использовались современные технологии в процессе строительства и проектирования, что оказало большое влияние. Наиболее важным компонентом мечети является михраб. Изучение границ искусства и архитектуры мечетей стало важной темой среди ученых. Ценная информация была собрана и использована для улучшения и развития исламских религиозных зданий. После смерти пророка Мухаммеда управление мусульманами и исламом в целом, включая управление зданиями мечетей, перешло к его четырем сподвижникам, а затем к ряду исламских династий, таких как Омейяды, Аббасиды, Фатимиды, Сефевиды, Османы и многие другие. Хотя руководство ислама и архитектура мечетей со временем менялись, основные компоненты зала (главного молитвенного зала) остались прежними, а некоторые компоненты были добавлены в соответствии с потребностями верующих в период строительства этой конкретной мечети.

Методология исследования михраба в Иордании требует комплексного и междисциплинарного подхода, чтобы полностью понять его архитектурные, культурные и религиозные аспекты. Основные этапы исследования включают следующие методы:

1. Историко-культурный анализ

Этот метод предполагает изучение истории развития михраба как архитектурного элемента в исламской традиции и его эволюции в контексте Иордании. Историко-культурный анализ включает:

Изучение археологических данных, исторических источников и письменных трудов о строительстве мечетей в Иордании.

Анализ влияния различных исламских архитектурных стилей на михрабы Иордании, включая традиции Османской, Мамлюкской и Аббасидской архитектуры.

2. Анализ архитектурных особенностей

Этот метод включает детальный анализ архитектуры михраба в конкретных мечетях Аммана и других городов Иордании. Основное внимание уделяется:

Форме и конструкции михраба: его глубине, высоте, орнаментации, использованию материалов (камень, мрамор, керамика и т.д.).

Декоративным элементам: каллиграфия, геометрические и растительные узоры, цветовая гамма.

Влиянию современных архитектурных тенденций на внешний вид и функции михраба.

3. Сравнительный анализ

Сравнительный метод предполагает изучение различных мечетей в Иордании, чтобы выявить отличия и общие черты в оформлении михраба. Это может включать сравнение

Актуальность исследования михраба в Иордании обусловлена несколькими факторами. Во-первых, михраб является одним из важнейших элементов исламской архитектуры, и его изучение позволяет глубже понять духовное и культурное наследие мусульманских обществ. В условиях глобализации и модернизации архитектурных подходов, особенно в быстро развивающихся городах, таких как Амман, исследование михраба помогает проследить, как традиционные формы адаптируются к современным реалиям.

Во-вторых, Иордания, как страна с богатым историко-культурным наследием, является интересным примером взаимодействия древних традиций и современных архитектурных решений. Изучение михраба в мечетях Иордании даёт возможность увидеть, как национальная и религиозная идентичность сохраняется и трансформируется в условиях урбанизации. Кроме того, Иордания, играющая важную роль в исламском мире, демонстрирует уникальные подходы к сакральной архитектуре, которые могут служить моделью для других стран.

Таким образом, актуальность исследования заключается в необходимости сохранения и понимания культурных и религиозных символов, а также в изучении того, как исламская архитектурная традиция развивается в современном контексте, сохраняя свою идентичность и духовное значение.

Основная часть

Проблема исследования михраба в мечетях Иордании заключается в изучении его архитектурных, религиозных и культурных аспектов, а также их эволюции под влиянием исторических факторов и региональных особенностей. Несмотря на важность михраба как центрального элемента мечети, существует недостаток систематизированных данных, касающихся региональных различий в его оформлении и символике в Иордании. Исследование сталкивается с рядом вопросов:

1. Эволюция архитектурных стилей: Как изменялось оформление михраба под влиянием разных исламских династий, таких как Омейяды, Аббасиды и Мамлюки?
2. Влияние локальных традиций: Как местные материалы, культурные традиции и ремесленные техники влияли на оформление михраба в Иордании?
3. Религиозная символика и её восприятие: Насколько дизайн и архитектура михраба отражают духовные и религиозные смыслы, и как это восприятие менялось со временем?
4. Проблема сохранения и реставрации: Как современные изменения, такие как урбанизация и реставрация, влияют на сохранение традиционных элементов михраба?

Исследование этих вопросов позволит глубже понять роль михраба в иорданских мечетях, его историческое развитие и значимость для исламской культуры региона.

1. Плоские ниши

Плоские ниши – это неуглубленные элементы стены, которые визуальнo отделяются от основной поверхности при помощи орнамента или декоративной рамки. Хотя они не имеют глубины, плоские ниши могут быть украшены различными узорами, каллиграфией или мозаикой, что создает визуальное выделение на фоне стены. Такой тип ниши обычно выглядит как плоское изображение на стене, которое символически указывает на направление молитвы,

не создавая физической глубины.

Особенности:

- Форма: не имеет глубины, поверхность стены остается плоской.
- Декор: часто богато украшены геометрическими или растительными орнаментами.
- Функция: используется как эстетический и символический элемент.

2. Полые ниши

Полые ниши – это углубленные в стену элементы, которые имеют определенную глубину и создают ощущение пространства. Такие ниши могут быть разной формы – от полукруглых до прямоугольных или овальных, в зависимости от архитектурного стиля. Полые ниши более традиционны для михраба и чаще встречаются в исламских мечетях, так как создают физическое углубление, акцентируя внимание на месте молитвы.

Особенности:

- Форма: имеет реальную глубину, углубление в стене.
- Декор: также часто украшены мозаиками, резьбой и каллиграфией.
- Функция: усиливает визуальное восприятие священного направления, создавая чувство сосредоточенности и уюта.

Различия и использование

- Плоские ниши чаще встречаются в менее монументальных или более современных мечетях, где их используют как символический элемент, не создающий сложной архитектурной формы. Такие ниши проще в строительстве и часто используются в мечетях, где архитектурный минимализм является приоритетом.

- Полые ниши традиционно являются центральным элементом мечетей, особенно в исторических зданиях. Их глубина позволяет создать архитектурный акцент, отделяющий михраб от других частей мечети. Полые ниши усиливают ощущение пространства и святости, что важно для места молитвы.

Оба типа ниш – как плоские, так и полые – могут быть богато украшены исламской символикой и узорами, но полые ниши, как правило, имеют больше архитектурного значения и выражают более традиционный подход к оформлению михраба.

Различные узоры и орнаменты в древних и современных михрабов.



Рисунок 1 - Михраб мечети Ибра аль-Киблатайн в Аммане



Рисунок 2 - Мечеть основателя мученика Абдуллы ибн аль-Хусейна в Аммане. Михраб



Рисунок 3 - Мечеть Аль-Фудейн Омейядов в центре имеет полый михраб



Рисунок 4 - Мечеть короля Хусейна ибн Талала в Аммане. Михраб.



Рисунок 5 - Мечеть Аль-Хамшари в Аммане. Михраб (остеклённый)

Михраб в арабской архитектуре появился в конце VII в., имел очертания прямоугольника или арки (стрельчатой либо подковообразной), располагался посередине стены, его часто выделяли колоннами по сторонам. Формы и размеры михраба варьировались в зависимости от используемых материалов и метода строительства. Михраб украшали вырезанными в камне геометрическими или растительными орнаментами, в верхней его части располагали аяты («откровения» – стихотворные фразы из Корана) (рис. 6). Для указания киблы (направления в сторону священной Каабы в Мекке) в мечетях устанавливали камни с отличительными знаками либо такие знаки располагали на стене. Позже михрабы стали облицовывать поливными изразцами, смальтой и драгоценными камнями. Внутри михраба подвешивали горящую лампу, которая символизировала свет Аллаха, Свет небес и земли в душе верующего [Ан-Нур..., www]. В ходе полевого обследования было зафиксировано, что в некоторых исторических мечетях, таких как мечеть Аль-Фудайн и мечеть Рехаб, имеются небольшие отклонения в ориентировании михраба в направлении киблы.

Аль-Фидайн – уменьшительное от Фадан и означает неприступная крепость. Район Мафрак и восточная иорданская пустыня в целом были в центре внимания Омейядов, а регион Аль-Фудайн упоминался во многих древних источниках. Мечеть Аль-Фудайн построена в восточной части дворца и имеет общий размер 20 метров. Михраб среднего размера (94 см). Интерьер мечети был украшен небольшими предметами и огромными кувшинами, а также стеклянными бутылками, столиками из слоновой кости и серебряными и бронзовыми монетами, которые полностью относятся к эпохе Омейядов.

В архитектуре мечетей исламского мира ниши делятся на два типа: плоские ниши и полые ниши. Эти ниши, как правило, служат для обозначения михраба – ниши, указывающей направление к Каабе в Мекке, куда мусульмане направляют свои молитвы. Разделение на плоские и полые ниши связано с их архитектурной формой и способом исполнения.



Рисунок 6 - Мечеть Аль-Фудейн Омейядов в центре имеет полый михраб



Рисунок 7 - Михраб мечеть Омейядов Хабрас

Древняя мечеть Омейядов Хабрас, построенная полностью в результате торговых осад римлян и византийцев, является свидетелем исламской эпохи на севере Иордании. Хабрас, или «Хапи-Гор» по-фараонски, – это деревня в районе Бани Кенана в Ирбиде. Он был завоеван фараонами в шестнадцатом веке и получил название, которое мы используем до сих пор.

Мечеть Хабрас представляет собой иную архитектурную идею, поскольку каждый камень в ней был частью древнеримского или византийского здания. Несмотря на это, мечеть сияла архитектурным характером Омейядов, поскольку ее пол был вымощен камнями в стиле Омейядов, которые использовались при мощении земли мечети Омейядов в Джераше.

В основе структуры мечети лежат византийские колонны, украшенные богато украшенными капителями. Молитвенный дом имеет прямоугольную форму, а стена киблы имеет три михраба, из которых есть две копии. Ни одна из этих ниш не находится в скале.



Рисунок 8 - Полый михраб в левой части изображения с видом на руины мечети Хабрас после землетрясений, поразивших окрестности

Многие достопримечательности, такие как мечеть Хабрас и природный рабочий, были разрушены землетрясениями, произошедшими в этом районе, но в период османской оккупации и в современную эпоху со стороны семей рабочих не было никаких возражений.

На юге Иордании, примерно в 44 км от Петры, находится город Аль-Хамима. Аль-Хамия известна своей связью с призывом Аббасидов, но ее исторические аспекты выходят за рамки этого. Аль-Хамима расположен на торговом пути, который связывал иорданских набатейцев с другими цивилизациями. Он также стал свидетелем смены римской эпохи и пользовался уникальной набатейской водной системой.

В Аль-Хумайме исследователи нашли мечеть, которая, пожалуй, самая маленькая из всех исламских мечетей. Ученые полагают, что его небольшой размер обусловлен тем, что он был пристроен к дворцам и замкам. Как и большинство мечетей, мечеть Аль-Хамима прошла два этапа, первый из которых представлял собой первоначальную постройку Омейядов, датируемую восьмым веком нашей эры, а второй – этап модификаций, дополнений и повторного использования.



Рисунок 9 - Михраб Аль-Хумайме

Здание Первой мечети Омейядов было почти квадратным, с длиной стороны около 5 метров. В южной стене расположен михраб, а перекрытия построены из полуарок, поддерживаемых колоннами. Аббасиды достроили и модифицировали мечеть так, что здание стало прямоугольным, а также построили еще один михраб. (Наваш: 2009 г.)

Мечеть Короля Абдуллы I (или Мечеть основателя мученика Абдуллы ибн аль-Хусейна) является одной из важнейших и символических мечетей Иордании. Расположенная в столице страны – Аммане, она была построена в 1989 году в честь Абдуллы ибн аль-Хусейна, основателя Хашимитского королевства Иордания. Это монументальная мечеть, способная вместить до 10 000 верующих, и считается не только религиозным, но и культурным центром.



Рисунок 10 - Михраб в мечети Короля Абдуллы I

Михраб, как центральный архитектурный элемент мечети, играет важную роль в религиозных ритуалах и является эстетическим украшением молитвенного зала. Михраб в этой мечети отличается утонченным исполнением и богатым символизмом, соединяющим традиционные исламские мотивы с современными элементами.

Особенности михраба:

1. Архитектурный стиль:

- Михраб в мечети Короля Абдуллы I выполнен в традиционной форме полый ниши, что является характерным для исламской архитектуры. Он представляет собой углубление в стене, которое визуально выделяется благодаря декоративным элементам.
- Глубокая форма михраба не только акцентирует внимание на направлении к Мекке, но и создает ощущение пространства и святости.

2. Украшения и декор:

- Михраб в этой мечети украшен исламскими орнаментами, такими как арабески и геометрические узоры, которые символизируют бесконечность и вечность, что является ключевым элементом исламского искусства. Эти узоры выполнены в богатой цветовой гамме, с использованием золотых и синих оттенков.
- Важной частью декора михраба является каллиграфия. По краям михраба можно видеть надписи с аятами из Корана, выполненные в классическом арабском стиле. Это добавляет

религиозную глубину и подчеркивает святость пространства.

- Каллиграфия и мозаика, украшающие михраб, выполнены с высокой точностью и мастерством, что отражает богатую традицию исламского искусства в Иордании.

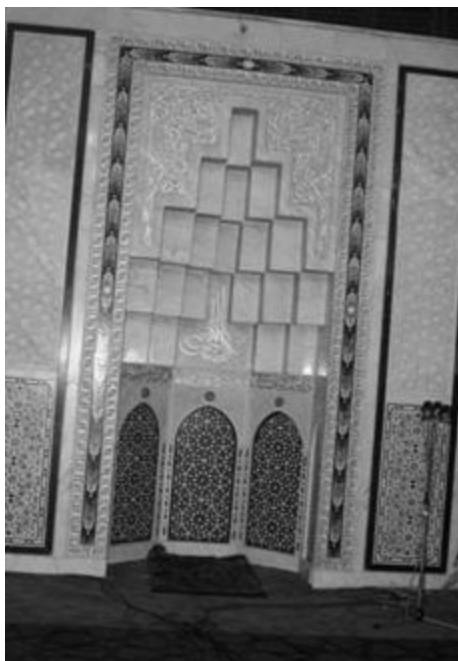


Рисунок 11 - Фото автора. Мечеть основателя мученика Абдуллы ибн аль-Хусейна в Аммане. Михраб. Открыта в 1989 г. Архитектор: Ян Чека.

3. Материалы:

- Михраб в мечети Короля Абдуллы I изготовлен из качественного белого мрамора, который придает ему величественность и чистоту. Этот материал традиционно используется в исламской архитектуре для создания эффекта светлоты и чистоты.
- В декоре также использованы полудрагоценные камни и элементы позолоты, что подчеркивает статус мечети как главной религиозной постройки столицы и одной из самых значимых в стране.

4. Освещени:

- Михраб дополнительно акцентирован мягким освещением, что создаёт атмосферу умиротворения и духовного сосредоточения. Свет, падающий на резные элементы и орнаменты, подчеркивает их изящество и детали, что делает михраб еще более величественным.

5. Символизм:

- Михраб не просто архитектурный элемент, он глубоко символичен для исламской традиции. Он обозначает киблу, направление на Каабу, к которой обращены молитвы всех мусульман. Оформление михраба в мечети Короля Абдуллы I отражает не только духовную функцию, но и подчеркивает культурное наследие исламской Иордании.
- Украшения и орнаменты символизируют божественное творение и непрерывную связь между Богом и людьми. Геометрические узоры, бесконечно повторяющиеся, указывают на бесконечную природу Аллаха

Историческая и культурная значимость. Михраб мечети Короля Абдуллы I – это не только

объект религиозного поклонения, но и символическое отражение исламской культуры Иордании. Он связывает современность с тысячелетними традициями исламской архитектуры, включая такие стили, как умейядская, аббасидская и мамлюкская традиции. Михраб этой мечети также подчеркивает важность Аммана как центра исламской культуры и наследия в арабском мире.

Таким образом, михраб мечети основателя мученика Абдуллы ибн аль-Хусейна в Аммане является важным элементом исламской архитектуры, который соединяет в себе религиозную символику, мастерство и культурные традиции Иордании.

Михраб Мечеть короля Хусейна ибн Талала. Михраб мечети - это исламский шедевр, который отрицает традиционные айюбидские исламские ниши, сделанные из чистого дерева, в которых грецкий орех и дуб использовались, связывая его «взаимоблокировкой» без использования клея или металла для крепления - техника, которая не использовалась в течение 200 лет. Михраб, изготовленный искусными мастерами из разных исламских стран по своей структуре и декоративным деталям, содержит множество высококачественных цифровых символов в виде одиннадцати орнаментированных деталей в форме полукруга ниши или в пределах более высоких геометрических узоров в нише со структурной согласованностью, которая считается одним из символических языков, присутствующих в каждом Исламское искусство.



**Рисунок 12 - Фото автора. Мечеть короля Хусейна ибн Талала в Аммане. Михраб.
Построена в 2005 г. Архитектор: Халед Аззам**



**Рисунок 13 Фото автора. Мечеть Аль-Хамшари в Аммане. Михраб (остеклённый).
Спроектирована в 2011 г. Архитектор: Самир Маграби.**



**Рисунок 14 - Фото автора. Мечеть Аль-Хамшари в Аммане. Михраб (остеклённый).
Спроектирована в 2011 г. Архитектор: Самир Маграби.**

Заключение

Михраб, являющийся нишей в стене мечети, указывающей направление на Каабу в Мекке, играет ключевую роль в исламской архитектуре. В Аммане, столице Иордании, можно наблюдать эволюцию оформления михраба от древних мечетей к современным, отражающую изменения в архитектурных стилях, технологиях и культурных влияниях

В исторических мечетях Аммана михраб обычно характеризуется сдержанным и традиционным дизайном. Он часто украшен резьбой по камню или штукатурке с использованием геометрических и растительных орнаментов, соответствующих исламским канонам. Цветовая палитра, как правило, нейтральная, с акцентом на естественные оттенки

используемых материалов. Освещение михраба обеспечивается естественным светом через небольшие окна или световые проемы, создавая атмосферу умиротворения и сосредоточенности.

В современных мечетях наблюдается стремление к объединению традиционных элементов с современными архитектурными тенденциями. Михраб может быть выполнен с использованием новых материалов, таких как стекло, сталь или современные композиты, что позволяет создавать более смелые и инновационные формы. Декоративные элементы могут включать современные интерпретации традиционных исламских орнаментов, иногда с использованием компьютерных технологий для создания сложных узоров. Цветовая гамма становится более разнообразной, с использованием как традиционных, так и современных оттенков, что придает михрабу уникальный и актуальный вид. Освещение часто интегрируется в дизайн михраба с использованием современных технологий, таких как светодиодные системы, позволяющие создавать динамическое и настраиваемое освещение, подчеркивающее архитектурные детали.

Материалы и технологии: Если в древних мечетях преобладали местные природные материалы и ручная работа, то современные мечети используют широкий спектр современных материалов и технологий, что расширяет возможности дизайна и декора михраба.

Декоративные элементы: Традиционные орнаменты в древних мечетях отличаются строгим соблюдением канонов и символики, тогда как в современных мечетях наблюдается тенденция к их переосмыслению и стилизации, иногда с отступлением от традиционных форм и значений.

Функциональность и эстетика: В древних мечетях михраб служил исключительно религиозной функции, с минимальным акцентом на декоративность. В современных мечетях михраб становится также элементом художественного выражения, сочетающим в себе функциональность и эстетическую привлекательность.

Оформление михраба в мечетях Аммана отражает динамику развития исламской архитектуры, где традиции переплетаются с современностью. Сохранение культурной идентичности при внедрении инноваций является ключевым аспектом в дизайне михраба, обеспечивая преемственность и уважение к исламскому наследию.

Библиография

1. Ahmad Y., Din N.C., Othman R. Mihrab Design and Its Basic Acoustical Characteristics of Traditional Vernacular Mosques in Malaysia // *Journal of Building Performance*. – 2013. – Т. 4, № 1.
2. Агентство Генерального Президента по делам Мечети Пророка. Исламский михраб.
3. Аль-Дарадже Ф. Дворцы и мечети Омейядов в Иордании: опубликованное исследование. – 1998.
4. Аль-Тамими С. М. М., Панкина М. В. Отражение процессов глобализации в культовой архитектуре Иордании // *Культура и цивилизация*. – 2022. – Т. 12, № 2А. – С. 22-36.
5. Гаванме Ю. Древние исламские мечети в регионе Аджлун // *Публикации Центра иорданских исследований: Университет Ярмука*. – 1986.
6. Ибн Манзур (Абу аль-Фадл Джамал ад-Дин Мухаммад ибн Манзур аль-Ифрики аль-Мисри). *Лисан аль-Араб*. – Т. 1. – Бейрут: Дар Бейрут, стр. 305.
7. *Исламское искусство* / Абу Салех Аль-Альфи. – С. 168.
8. Кубан D. The Mosque and Its Early Development // *Muslim Religious Architecture*. – Leiden: Brill, 1974. – С. 3.
9. Мухаммед А. Т. С., Панкина М. В. Орнамент в архитектуре мечетей Иордании: традиции и инновации // *Культура и искусство*. – 2024. – № 4. – С. 74-88.
10. Наваш Т. Мечеть Омейядов на месте Телль-эль-Хосна: аналитическое архитектурное исследование: магистерская диссертация. – Университет Ярмука, 2009.
11. Khoury N. N. N. The Mihrab: From Text to Form // *International Journal of Middle East Studies*. – Cambridge University Press, 1998.
12. Quran online. 144th verse of 286. URL: <https://quran-online.ru/2:144> (дата обращения: 23.07.2024).

13. Салах ад-Дин аль-Бухари. Универсальность исламской цивилизации // Летопись факультета искусств. – Каирский университет, 1982. – С. 48.
14. Whelan E. The Origins of the Mihrab Mujawwaf: A Reinterpretation // International Journal of Middle East Studies. – 1986. – Т. 18, № 2. – С. 205-223.
15. Заки Хасан. Исламское искусство в Египте. – Каир: Дар Аль-Кутуб Аль-Мисрия Пресс, 1935. – С. 235.
16. Таха Аль-Вали. Мечети в исламе. – С. 217.
17. Энциклопедия исламских концепций / Высший совет по делам ислама в Каире, Министерство пожертвований Египта. Глава исламского михраба (электронная версия).

Comparative Analysis of the Design and Ornamentation of Mihrabs in Modern and Ancient Mosques in Jordan

Saher Mohammed Mahmoud Al-Tamimi

Postgraduate Student, Department of Art History and Museology,
Ural Federal University,
620002, 19 Mira str., Yekaterinburg, Russian Federation;
e-mail: sakher.tameme@yahoo.com

Abstract

The mihrab, as an architectural element, plays a key role in Islamic religious architecture, serving as a niche that indicates the direction of Mecca, towards which Muslims turn during prayer. This article conducts a comparative analysis of the design and ornamentation of mihrabs in modern and ancient mosques in Jordan, particularly in the city of Amman. In ancient mosques, mihrabs are often adorned with calligraphy and intricate ornamentation, emphasizing the sacred nature of the space and reflecting traditional Islamic artistic traditions. At the same time, modern mosques, such as the King Abdullah I Mosque, demonstrate a synthesis of traditional elements with the use of modern materials and technologies, reflecting the influence of urbanization and globalization on Islamic architecture. The author analyzes the evolution of forms, styles, and decorative elements of mihrabs, highlighting their cultural and religious significance. Despite changes in architectural approaches, the mihrab remains an important symbol of Islamic faith, uniting tradition and innovation.

For citation

Al-Tamimi S.M.M. (2024) Sravnitelnyy analiz dizayna i ornamenta mikhraba v sovremennykh i drevnikh mechetyakh Iordanii [Comparative Analysis of the Design and Ornamentation of Mihrabs in Modern and Ancient Mosques in Jordan]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 123-137.

Keywords

Mosque architecture, Islamic architecture, modern architecture, mihrab, ornamentation, Jordan.

References

1. Ahmad, Y., Din, N. C., & Othman, R. (2013). Mihrab Design and Its Basic Acoustical Characteristics of Traditional Vernacular Mosques in Malaysia. *Journal of Building Performance*, 4(1).
2. Agentstvo Generalnogo Prezidenta po delam Mecheti Proroka [Agency of the General President for the Affairs of the

-
- Prophet's Mosque]. (n.d.). Islamskii mihrab [Islamic Mihrab].
3. Al-Daradke, F. (1998). Dvortsy i mecheti Omeyadov v Iordanii: opublikovannoe issledovanie [Palaces and Mosques of the Umayyads in Jordan: A Published Study].
 4. Al-Tamimi, S. M. M., & Pankina, M. V. (2022). Otrazhenie protsessov globalizatsii v kultovoi arkhitekture Iordanii [Reflection of Globalization Processes in the Religious Architecture of Jordan]. *Kultura i tsivilizatsiya*, 12(2A), 22-36.
 5. Gavanme, Yu. (1986). Drevnie islamskie mecheti v regione Adzhlun [Ancient Islamic Mosques in the Ajloun Region]. Publikatsii Tsentra iordanskikh issledovaniy: Universitet Yarmuka [Publications of the Jordanian Studies Center: Yarmouk University].
 6. Ibn Manzur (Abu al-Fadl Jamal al-Din Muhammad ibn Manzur al-Ifriqi al-Misri). (n.d.). Lisan al-Arab [The Tongue of the Arabs] (Vol. 1). Beirut: Dar Beirut, p. 305.
 7. Abu Saleh Al-Alfi. (n.d.). Islamskoe iskusstvo [Islamic Art], p. 168.
 8. Kuban, D. (1974). The Mosque and Its Early Development. In *Muslim Religious Architecture* (p. 3). Leiden: Brill.
 9. Mohammed, A. T. S., & Pankina, M. V. (2024). Ornament v arkhitekture mecheti Iordanii: traditsii i innovatsii [Ornament in the Architecture of Jordanian Mosques: Traditions and Innovations]. *Kultura i iskusstvo*, 4, 74-88.
 10. Nawash, T. (2009). Mechet Omeyadov na meste Tell-el-Khosna: analiticheskoe arkhitekturnoe issledovanie [The Umayyad Mosque at Tell el-Hosn: An Analytical Architectural Study]. Master's thesis, Yarmouk University.
 11. Khoury, N. N. N. (1998). The Mihrab: From Text to Form. *International Journal of Middle East Studies*, Cambridge University Press.
 12. Quran online. (n.d.). 144th verse of 286. Retrieved July 23, 2024, from <https://quran-online.ru/2:144>
 13. Salah al-Din al-Bukhari. (1982). Universalnost islamskoi tsivilizatsii [The Universality of Islamic Civilization]. *Letopis fakulteta iskusstv* [Annals of the Faculty of Arts], Cairo University, p. 48.
 14. Whelan, E. (1986). The Origins of the Mihrab Mujawwaf: A Reinterpretation. *International Journal of Middle East Studies*, 18(2), 205-223.
 15. Zaki Hasan. (1935). Islamskoe iskusstvo v Egipte [Islamic Art in Egypt]. Cairo: Dar Al-Kutub Al-Misriya Press, p. 235.
 16. Taha Al-Wali. (n.d.). Mecheti v islame [Mosques in Islam], p. 217.
 17. Entsiklopediya islamskikh kontseptsii [Encyclopedia of Islamic Concepts]. (n.d.). Vysshii sovet po delam islama v Kaire, Ministerstvo pozhertvovaniy Egipta [Supreme Council for Islamic Affairs in Cairo, Ministry of Endowments of Egypt]. Chapter on the Islamic Mihrab (electronic version).
-

УДК 7.067**Мультипликация как средство формирования культурной идентичности****Наводничая София Георгиевна**

Аспирант,
кафедра киноведения,
Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК);
129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3;
e-mail: sofia.97.97@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается феномен мультипликации как способ воспроизводства культурной памяти народа в условиях кризиса идентичности, обусловленного современными глобализационными процессами. Автор раскрывает значение искусства мультипликации в жанре русской народной сказки, анализируя работы отечественного режиссера И.П. Иванова-Вано. Подчеркивается роль анимации в сохранении культурной идентичности современной России, а также в трансляции фольклора как носителя народной мудрости и нравственно-духовных устоев этноса. Искусство анимации, изначально имевшее развлекательный характер, прошло долгий путь развития, постепенно проникая в различные сферы социальной коммуникации. Сегодня мультипликация становится важным инструментом привлечения внимания подрастающего поколения к традиционной культуре, укрепляя связь между традициями и современностью. В статье делается акцент на том, что анимационные фильмы, основанные на народных сказках, способствуют формированию культурного интеллекта и национальной идентичности, а также визуализируют ключевые ценности и нравственные принципы.

Для цитирования в научных исследованиях

Наводничая С.Г. Мультипликация как средство формирования культурной идентичности // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 138-146.

Ключевые слова

Мультипликация, культурная идентичность, культурный интеллект, трансляция ценностей, национальная идентичность, нравственность, народная сказка, визуализация, анимационный фильм.

Введение

Мультипликационное искусство занимает особое место в кинематографе. Анимация начала развиваться и осознавать себя как искусство сравнительно недавно. Ещё с незапамятных времен наши предки стремились изобразить действие и движение в его развитии. Об этом говорят и первобытные наскальные рисунки, изображающие оленей с шестью или десятью ногами, что позволяло передать иллюзию бега. Этому свидетельствуют и последовательные рассказы в серии рисунков, выполненные на египетских пирамидах, и лубочные картинки многих народов мира. Пройдя путь от покадрового изображения движения человека или животного и до прототипов современных проекторов, так называемых «волшебных фонарей», где покадровые движения отображались на стене с помощью потока света.

В современном информационном обществе визуальная культура становится отражением реальности: она создает визуальные контенты, транслирует образы, несущие информацию и меняет восприятие человеческого восприятия реальности, влияя на его представления о мире. Визуальная культура проникает во все сферы жизни сообщества через кино, телевидение, фотографию, рисунок, живопись и рекламу. Анимация является не только «искусством для детей», но искусством, обладающим высоким потенциалом художественно-эстетического воздействия и широкими воспитательными возможностями. Человек соприкасается с гуманистическими ценностями, культурными традициями, национальными обычаями в мире анимации. Таким образом, у зрителя возникает индивидуальная картина мира, которой он руководствуется в своём отношении к миру реальному и обретает тем самым свободу выбора в пределах осознанной необходимости. Отсюда возникает чувство уверенности, общее эмоциональное равновесие и собственная система ценностей.

Сегодня мультипликационное кино все чаще получает широкое распространение, уверенно расширяет границы влияния, завоевывает интерес зрителя. В Отечественной культуре мультипликационное кино занимает особое место, так как анимационные фильмы – это современное наглядное средство обучения, которое способствует осознанию родной истории, культурных произведений, а также стимулирует человека к творческой деятельности. Ориентация большей части самых успешных произведений советской и российской мультипликации на аудиторию сформировала в представлениях общества устойчивый контекст восприятия этого вида экранной культуры как морально-нравственной и развлекательно - поучительной трактовки, сюжет которой основан на ценностно-смысловых представлениях, традициях и самобытных культурах народов России, затрагивает социальные вопросы, освещает историю и достижения страны, а также выполняет воспитательную, информационную, коммуникативную и интегративную функции по отношению к молодому поколению.

Посредством мультфильма зрители могут приобщиться к социокультурным нормам общества, осознавать такие важные и жизнеутверждающие понятия, как мораль и нравственность, хорошие поступки, сочувствие и сопереживание. Сегодня, как никогда, важно укреплять национальное достоинство России в современном мире, что невозможно без осознания нами собственной культурной самобытности. Так как чувство принадлежности к собственному обществу придает смысл и значимость самой жизни, укрепляет чувство взаимной ответственности и сопричастности, уменьшая тем самым одиночество и отчуждение. Отсюда следует повышенный интерес к национальной идентичности, потребность этнической общности, попытки выработки национального идеала в новых социальных условиях и

бережного сохранения своей национальной мифологии, культуры, истории. Как утверждал великий советский кинорежиссер С.М. Эйзенштейн: - «Без возврата к основам культуры невозможно творить для будущего» [Эйзенштейн, 1964 с. 17]. Режиссер был убежден в необходимости памяти величайшего культурного наследия России, в том числе и богатейшего кинематографического опыта, который впоследствии перейдет в современность.

Основное содержание

Проблема кризиса социокультурной самоидентификации в процессе современной глобализации. Унификация идеалов в современной популярной культуре, ведущая к смыслоформирующей унификации личности. Уход от духовно-нравственных ценностей и идеалов, выработанных народом в течение многих веков является очень актуальным.

Цель:

Целью исследования является изучение и анализ важных элементов русско - народной сказки в мультипликации через анализ произведений И.П. Иванова - Вано «Сеча при Керженце», 1971 г. и «Левша» 1964 г. которые способствуют возрождению идентичности личности и сохранению духовной целостности.

Анализ особенностей жанра отечественной анимации через призму культурно-антропологических свойств позволят расширить понимание современной культуры, её ценностных оснований и смыслов.

Задачи исследования:

Проанализировать художественные компоненты русско-народной сказки, как главного эстетический ориентира.

Пробудить интерес к изучению фольклорной тематики в мультипликационных произведениях на примере русско-народных сказок режиссера И.П. Иванова –Вано

Сохранить этническую самоидентификацию с помощью шедевров Отечественной мультипликации.

Значение для определенной отрасли науки:

Значение данного научного исследования представляют немалую ценность для экранных искусств, в том числе и для кинематографа, так как напоминает зрителю не только о развлекательной функции зримо на экране, но и заставляет задуматься о своих корнях, собственной культуре, а также ценностях и традициях, зачастую в народной сказке переданных через фольклор – кладёшь огромный морального потенциала, мудрости и духовности.

Объект исследования:

Произведение И.П. Иванова- Вано - «Сеча при Керженце» 1971 г., «Левша» 1964 г.

Широкий охват аудитории и уникальный художественный язык делает мультипликационное кино весьма интересным и перспективным для изучения представлений о культурном многообразии, формирующихся в результате знакомства зрителя с мультипликационным кино. Мультипликация при всем своеобразии, действительно способна своими совершенно особыми, оригинальными, свойственными только ей одной средствами проникать в самую суть острейших проблем, по-своему раскрывать ценность человеческого духа и бытия. Она является основой оригинальности индивидуального языка творчества. Мультипликация – отвечает нашему естественному интересу к истокам сознания и подсознания человека, интересу к мифологическому, фольклорному мировосприятию, обладает склонностью к фантастике и воображению. Фольклорный материал в анимации оказывается

чрезвычайно эффективным для воплощения художественных образов, непосредственно взаимодействующих с ожиданиями в сфере национальной, культурной идентичности. Фольклор демонстрирует свою наиболее сильную сторону – способность эффективно, зрелищно воздействовать на аудиторию. Именно фольклор утверждает образец должного, ориентир для поведения, поддерживает и формирует коллективную идентичность, чем обеспечивает формирование национальной идентичности больших этнических сообществ и в результате повышает целостность и способность к выживанию народа и его культуры.

Графическое и объемно- мультипликационное кино остается искусством изображения необычайного и невозможного, за которыми стоит действительное. Именно необычайное, чудесное, фантастическое составляют самое существо анимации, входят неотъемлемой частью в художественную природу и возможности кинематографа. Полученный познавательный и эмоциональный опыт общения с культурным наследием благотворно сказывается на духовном формировании личности человека, позволяет значительно расширить его интеллектуальный и эмоциональный опыт, развить познавательные способности, создать нравственные основы его отношения к окружающему миру. Все чаще человек погружается в современное культурное пространство, которое, с одной стороны, стало более динамичным, зрелищным, красочным, но с другой – окружило его гламуром, атмосферой потребления, привычкой жить в искусственно созданной красоте. Шедевры мультипликации режиссера И.П. Иванова- Вано, которые основаны на гуманности и нравственности способны передать современному зрителю понимание живой красоты, основанной на народном единстве и народной мудрости. Чувство любви к Родине закладывается в процессе жизни человека. Необходимо культивировать чувство патриотизма, сохраняя традиции.

Творчество классика анимации И.П. Иванова - Вано представляет собой несомненно уникальную форму сочетания традиционного народного искусства с необычайным переплетением фольклорной тематики, восходящей в свою очередь к традициям русского искусства. В данной статье мной будет рассмотрено произведения Отечественного режиссера И.П. Иванова- Вано - «Сеча при Керженце» 1971 г. и «Левша» 1964 г.

Отличительной чертой существующей работы мастера анимации И. П. Иванова- Вано является бережное отношение к объекту наследия: в нем осуществляется попытка проиллюстрировать его близко к оригиналу и показать контекст бытования. Отечественные аниматоры и художники никогда не забывали о том, что народные сказки, притчи, кукольные спектакли и мифы - это неисчерпаемый кладезь тем и сюжетов для их работы.

Фильм «Сеча при Керженце» носит историко-патриотический, героический характер. Изобразительный ряд данной мультипликационной работы определяется старинными иконами и фресками периода древней Руси XV-XVI вв. В мультфильм введены мотивы и элементы древнерусского прикладного искусства, орнамента, резьбы и зодчества, которые помогли создать удивительно целостный стилистический мир. Важно отметить, что такой визуальный элемент, как орнамент способствует привлечению внимания, увлеченного цифровыми устройствами современного зрителя к традиционной культуре, а, следовательно, выстраивает и укрепляет связи традиции и новаторства. Гибкость и пластичность жанра анимации, ее разнообразие приемов художественной интерпретации выразительности в данной работе позволяет мастеру мультипликации И.П. Иванову – Вано с разных ракурсов рассматривать сложнейшие социально-философские проблемы в абстрактной форме. Необходимо отметить, что подчеркнутая художественность анимации, ее метафоричность и гротеск образов, использование стереотипов, а также сложившийся опыт зрительского восприятия позволяет

этому виду визуальной культуры вводить в контекст общественные, социальные и культурные концепты и влиять на формирование картины мира современного зрителя предвосхищая посыл автора в наглядных образах, так как в основе мультипликационного кино лежит изобразительность, которая получает новые измерения – время и пространство, а также разные формы движения, создающие фантастический киномир мультфильма.

Располагая неисчерпаемым источником изобразительных средств, используемых в экранизации любой художественной идеи искусство анимации получает свободу в трактовке преобразованного и вымышленного

пространства и времени. Особая структура условности, подчеркнутая метафоричность языка мультфильма, делающие его наиболее выразительным в передаче сюжетом гротесково-пародийного, ярко комического или возвышенно-поэтического плана, создаёт неповторимое своеобразие искусство анимации. Каждый анимационный жанр находит свои выразительные средства и драматургическую форму, направленные к единой цели – созданию глубокого по содержанию художественного произведения.

Мультипликационные образы отражают разнообразную тематику: преданность Родине, любовь к труду, чувство долга и взаимопомощи, популяризацию различных знаний. Чем сложнее тема, тем глубже и тщательнее должен быть разработан сюжет, чтобы донести идею до сознания зрителей. Как отмечал Ю. Лотман «Мультипликация - это прежде всего сложная система знаков, с помощью которой отражаются многомерность мира и способность человека овладеть различными языками культуры и способами интерпретации» [Лотман, 1998, с. 23]. А сущность самой анимации заключается в том, что она располагает широчайшим диапазоном выразительных приёмов и средств для экранизации любого художественного материала. Практически каждая художественная идея, даже самая сложная, может быть выражена с максимальной яркостью. Как отмечал С.М. Эйзенштейн «лучшая форма кино – это мультипликация, потому что мы имеем над нею полную власть».

В творчестве режиссера И.П. Иванова- Вано нетрудно почувствовать неповторимый сентиментализм русской традиционной культуры и еще сильнее ощутить его гуманистическую привлекательность. Этот метод поэтического повествования, созданный И.П. Ивановым-Вано обращен к личному эмоциональному и интеллектуальному опыту зрителя, позволяет сознательно встать на точку зрения создателя, стать своего рода соучастником и проникнуть в скрытый смысл фильма, принять его эстетику, его идеи, вызывающие глубокие размышления. Изящество плоских кукол, гармония музыки и изображения, цветовое решение, основанное на использовании красок русской фрески, золотой, голубой, белой, алой – все это выразительно представлено в данном анимационном фильме.

С. В. Асенин отмечал, что «Сеча при Керженце», наряду с другими известными работами великого мастера обозначает вступление Иванова-Вано в «едва ли не самый значительный период» его творчества. [Асенин, 1974, с.57]. С помощью фресок, миниатюр, икон в «Сече при Керженце» режиссёру удалось в большей мере воссоздать атмосферу художественной культуры древней Руси, и тем самым еще раз напомнить зрителю о богатейшей культуре, обычаях и традиций русского православного народа.

Удалось создать целостный мир, одновременно исторически достоверный и символически обобщённый. В зрителе воспитывается неповторимая эстетика национального искусства и, поэтому целью фильма служило не просто отражение событий легенды, но и обработка образа, с помощью которой создатель выражал свои мысли, концепции, чувства. Анимационное произведение И.П. Иванова – Вано «Сеча при Керженце», пропитанное с одной стороны

поэтической эстетикой и гуманистическим духом, с другой стороны напряженной экспрессией, динамичностью и гротеском происходящего служит определенным ориентиром в развитии мировой анимационной индустрии. Безусловно, результаты проведенного исследования отвечают заданной теме работы. Картина построена так, что, оживляя древние образы, воскрешая предание и рассказывая о войне, она утверждает мир.

Режиссер создал и использовал целый ряд визуальных компонентов, несомненно, передающих ценности народной культуры. Компонентами являются: слово, рисунок, музыка и движение. Слово вобрало в себя метафору, гиперболизацию эстетики персонажей, символику, аллереорию и гротеск. Благодаря этой тенденции анимационное кино часто сравнивают с поэзией. Рисунок лежит в основе пластического образа анимационного произведения. В создании рисунка над работой с персонажем, фоном или же декорацией исключительное и преимущественное значение имеет, безусловно, цвет. В анимационном фильме *цвет* является средством эмоциональной и смысловой выразительности, играет значительную роль в области разработки сюжетно-повествовательной канвы произведения и является неотъемлемой частью художественного образа. Музыка, которая несёт в себе эффект единства зрительного и слухового восприятия значительно глубже и богаче способна окрасить экранное произведение исключительно визуальных возможностей. Однако и изображение, и звук образуют самостоятельные упорядоченные системы и зачастую являются органичной частью стилистики анимационного фильма, воздействуя как на творческий процесс, так и на сознание зрителя. Движение же представляет собой последовательно выстраиваемый образ, организуя его динамическую, пространственно-временную, цветовую и ритмическую форму в целом.

Перечисленные выразительные средства способствуют увеличению содержательной ёмкости мультипликации. С уверенностью можно утверждать, что все перечисленные компоненты благотворно сказываются на восприятии современного зрителя. А также и более классифицированные методы, как авторские построения композиции кадра, монтажный ритм данного экранного произведения непременно играют свою роль. Все эти компоненты при раскрытии цели исследования влияют на формирование личности индивида, а также находят свое отражение в духовном потенциале человека, так как все чаще процессы глобализации, протекающие в современной культуре, актуализируют проблему национальной и культурной идентичности. Этим объясняется обращение авторов к мифологическому и культурному наследию. Анимация, являясь частью экранной культуры, представляет собой мощный инструмент ретрансляции образцов поведения, национальных и культурных ценностей, присущих определенной общности. Вот почему основанная на сюжете и изобразительном материале, столь древнем и далеком, картина И.П. Иванова- Вано звучит как актуальное произведение, пронизанное современным строем идей и чувств. И оттого, что за ними стоит история, традиции национального искусства, классическая музыка, они становятся еще ярче и значительней. Осмысление и осознание именно этих понятий и идей является на мой взгляд наиболее важным.

Важно отметить, что вскоре в мультипликационном кино начинается процесс обновления образной и пластической основы мультфильма, расширение тематики и жанровых форм. Художники интенсивно экспериментируют, открывают новые приемы концентрации мысли в образе. Обращаются к современным техникам и материалам.

Следующей немало значимой работой И.П. Иванова - Вано был полнометражный мультипликационный фильм, исполненный в технике перекладки – «Левша» - 1964 года. Эта интереснейшая работа является экранизацией сказки Н. Лескова об удивительном мастере

Левше, который подковал «аглицкую» стальную блоху. Замысел мультфильма о мастере-самородке по повести Лескова И.П. Иванов-Вано вынашивал около 30 лет. Со временем он пришёл к мысли, что своеобразие сказки Лескова можно передать только в том случае, если создать изобразительный ряд с опорой на художественный строй русского лубка с его характерной обобщённостью форм, а также специфической выразительностью. Новаторской для мультипликации была идея показать, как менялся характер главного героя. Художников-постановщиков при создании фильма вдохновляли старинные гравюры, которые представлены в эпизоде действий в царском дворце, гравюры английские, которые были заявлены в зарубежной линии мультфильма и конечно же тульские эпизоды, решенные в стилистике лубка, органично объединяющей все три линии сюжета.

В мультипликационной работе И. П. Иванова-Вано блестяще использованы традиции русского народного лубка, национального орнамента, гравюры начала прошлого века. Лаконичные, обобщенные стилизованные пейзажи, выразительные портреты российских императоров - Александра I и Николая I. Прекрасно воссоздана атмосфера чопорной Англии, колоритная фигура донского казака - Платова и, конечно, так трудно достижимый в мультипликации психологически емкий и многоплановый при всей своей эпической цельности образ самого Левши - все это создает богатый, сказочно- фантастический мир, в котором в то же время метко и исторически верно схвачен дух эпохи. Привлечение этого богатейшего изобразительного материала для мультипликационного воплощения знаменитого произведения Н. Лескова - это счастливая творческая находка, которая во многом определила художественное решение в мультфильме и также его успех у зрителя. Интересно и колористическое решение мультфильма. В каждом эпизоде своя особая цветовая гамма: воздушно-пастельная, а затем темнеющая. Стилистические поиски, связанные с созданием этого мультфильма, несомненно, могут и должны быть продолжены и развиты.

Заключение

Резюмируя все вышесказанное, можно сделать вывод, что активное использование традиционных мотивов русской народной графики, черты национального орнамента, утвари, игрушек для решения тем и сюжетов из отечественной истории, прочтенной глазами современного художника, открывает перед мультипликаторами богатейшие творческие возможности и играет очень важную роль в определении своей неповторимой самоидентификации.

Невообразимо сложная, трудоемкая, но в то же время сказочно фантастическая и уникальная работа нашего Отечественного режиссера мультипликации И. П. Иванова - Вано еще раз подтверждает то, что киноискусство для человека связывает его с великими традициями народного искусства. Выразительные народные сцены, которые нагляднее всего выступают в зримых образах воспитывают в зрителе многогранную эстетику фольклора, который утверждает образец должного, ориентир для поведения.

Библиография

1. Асенин С.В./ «Волшебники экрана.» Искусство, //1974 г.
2. Волков А.А. Мультипликационный фильм. М.: Знание, 1974 г.
3. Иванов – Вано И.П. «Рисованный фильм» 1650 год, изд. Госкиноиздат.
4. Калугин В. «Фольклор народов России». 2 том. Антология.

5. Костина А.В. «Национальная культура. Этническая культура. Массовая культура. Баланс интересов в современном обществе» Изд: М.: Либроком. 2013 г.
6. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974 г.
7. Лотман Ю. Об искусстве. Структура художественного текста. «Семиотика кино и проблемы кино-эстетики» - 1998 г.
8. Орлов А.М., «Аниматограф и психологические аспекты экранных Технологий», 1995 г.
9. Пивоев В.М. Фольклорное сознание как способ освоения мира. Петрозаводск, 1991 г.
10. Хренов Н.А. «Человек играющий» в русской культуре. СПб. 2005 г.
11. Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства. М.: Смысл, 2002 г.

Animation as a Means of Forming Cultural Identity

Sofiya G. Navodnichaya

Postgraduate Student,
Department of Film Studies,
All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK),
129226, 3 Wilhelm Pieck str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: sofia.97.97@mail.ru

Abstract

The article examines the phenomenon of animation as a means of reproducing the cultural memory of a people in the context of an identity crisis caused by modern globalization processes. The author reveals the significance of animation art in the genre of Russian folk tales, analyzing the works of the domestic director I.P. Ivanov-Vano. The role of animation in preserving the cultural identity of modern Russia, as well as in transmitting folklore as a carrier of folk wisdom and the moral and spiritual foundations of the ethnic group, is emphasized. Animation art, initially of an entertaining nature, has undergone a long development, gradually penetrating various spheres of social communication. Today, animation is becoming an important tool for attracting the attention of the younger generation to traditional culture, strengthening the connection between traditions and modernity. The article emphasizes that animated films based on folk tales contribute to the formation of cultural intelligence and national identity, as well as visualize key values and moral principles.

For citation

Navodnichaya S.G. (2024) Multiplikatsiya kak sredstvo formirovaniya kulturnoy identichnosti [Animation as a Means of Forming Cultural Identity]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 138-146.

Keywords

Animation, cultural identity, cultural intelligence, transmission of values, national identity, morality, folk tale, visualization, animated film.

References

1. Asenin, S. V. (1974). Volshebники ekrana [Wizards of the screen]. Iskusstvo.
2. Volkov, A. A. (1974). Multiplikatsionnyi film [Animated film]. Moscow: Znanie.
3. Ivanov-Vano, I. P. (1950). Risovannyi film [Drawn film]. Moscow: Goskinoizdat.

-
4. Kalugin, V. (n.d.). *Folklornarodov Rossii* [Folklore of the peoples of Russia] (Vol. 2). *Antologiya*.
 5. Kostina, A. V. (2013). *Natsionalnaya kultura. Etnicheskaya kultura. Massovaya kultura. Balans interesov v sovremennom obshchestve* [National culture. Ethnic culture. Mass culture. Balance of interests in modern society]. Moscow: Librokom.
 6. Kracauer, Z. (1974). *Priroda filma. Reabilitatsiya fizicheskoi realnosti* [Nature of film. Rehabilitation of physical reality]. Moscow: Iskusstvo.
 7. Lotman, Yu. (1998). *Ob iskusstve. Struktura khudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kino -estetiki* [On art. Structure of the artistic text. Semiotics of cinema and problems of film aesthetics].
 8. Orlov, A. M. (1995). *Animato-graf i psikhologicheskie aspekty ekrannykh tekhnologii* [Animatograph and psychological aspects of screen technologies].
 9. Pivoev, V. M. (1991). *Folklornoe soznanie kak sposob osvoeniya mira* [Folklore consciousness as a way of mastering the world]. Petrozavodsk.
 10. Khrenov, N. A. (2005). *Chelovek igrayushchii v russkoi kulture* [Homo ludens in Russian culture]. Saint Petersburg.
 11. Eisenstein, S. M. (2002). *Psikhologicheskie voprosy iskusstva* [Psychological issues of art]. Moscow: Smysl.

УДК 330.34:7(45)

От искусства до инноваций: Италия и ее успешная стратегия развития креативной экономики

Оспанова Айгерим МаратовнаPhD., старший преподаватель,
кафедра «Арт-менеджмент»,Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы,
050000, Республика Казахстан, Алматы. пр. Абылай-хана, 86;
e-mail: press.knc@gmail.com

Аннотация

Данное научное исследование рассматривает креативную экономику Италии, исследуя потенциал развития этой новой парадигмы, объединяющей культурные индустрии, творческие профессии и инновационные подходы к предпринимательству. Италия, с ее богатым культурным наследием, представляет собой уникальный пример для изучения в этой области. Статья подчеркивает, что креативная экономика Италии обладает значительными перспективами для стимулирования инноваций, особенно в таких сферах, как мода, дизайн, кино, искусство и культурное наследие. В исследовании показано, что Италия является ярким примером успешной стратегии развития креативной экономики, основанной на богатом наследии искусства и культуры. Благодаря инновационным подходам и уникальному творческому потенциалу страны, итальянская креативная индустрия стала одним из ключевых факторов экономического роста. Понятие «креативная экономика» становится ключевым в контексте обсуждения важности культуры, творчества и инноваций для экономического прогресса Италии. Благодаря активным мерам поддержки и стимулированию креативных отраслей, Италия сумела преодолеть множество экономических вызовов и стать важным участником мирового рынка культурных товаров и услуг. В статье также рассматриваются ключевые аспекты, способствующие успеху итальянской креативной экономики, включая образование, финансирование, продвижение и экспорт культурных продуктов.

Для цитирования в научных исследованиях

Оспанова А.М. От искусства до инноваций: Италия и ее успешная стратегия развития креативной экономики // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 147-153.

Ключевые слова

Искусство, инновации, Италия, стратегия развития, креативная экономика, талант, творчество, культура, образование, индустрия, экспорт, продвижение, финансирование, музыка.

Введение

Креативная экономика играет важную роль в современной экономической теории и практике, представляя собой особый сектор, основанный на творческом и инновационном подходе к производству товаров и услуг. Италия является одним из лидеров в этой сфере. Её значимость заключается в том, что креативная экономика становится ключевым фактором развития страны и её конкурентоспособности на мировой арене. Примером может служить итальянская модная индустрия, которая известна своими инновационными подходами и высоким качеством продукции.

Идея «креативной экономики», базирующейся на значимости культуры, творчества и интеллектуального потенциала, начала развиваться в конце 20 века, преимущественно акцентировалась в Италии, и представляет собой синтез культурного творчества и инноваций [Crosiata, Pinate, Urso, 2022]. В начале 2000-х годов Италия столкнулась с вызовами конкуренции и изменениями на мировом рынке, что привело к утрате конкурентоспособности традиционных отраслей экономики. В ответ на эти вызовы был предложен новый подход к развитию – «креативная экономика», основанная на инновациях и креативности. Эта концепция начала активно реализовываться в практические проекты и программы в Италии.

Важным этапом развития креативной экономики в Италии стало создание в 1999 году Центра исследований креативной экономики и инноваций в городе Флоренция. Центр занимался изучением взаимосвязи культуры, инноваций и экономики, проводил научные исследования и разрабатывал методы поддержки креативного предпринимательства. Один из значимых проектов в Италии – это создание в 2000 году «Дистрикта креативности» в городе Болонья, который стал местом для инноваций в дизайне, моде, музыке и кино. Проект поддерживался финансово, организовывались образовательные программы и проводились международные мероприятия. Италия также активно развивала коллективные марки и бренды, основанные на культурном наследии различных регионов страны, что способствовало увеличению узнаваемости итальянских товаров и развитию туризма. Дальнейшее развитие креативной экономики в Италии было способствовано принятием «Закона о креативности» в 2004 году. Этот закон предоставил широкий спектр мер поддержки для культурных и творческих индустрий, включая льготы по налогам, финансовую поддержку и образовательные программы. Сегодня Италия продолжает активно развивать и поддерживать креативную экономику, особенно уделяя внимание развитию малого и среднего бизнеса, инновационным стартапам и сотрудничеству между культурной и коммерческой сферами.

Научная изученность темы исследования подтверждается использованием данных из различных исследований, проведенных Крочиата Алессандро, Лелло Савонардо, Никколо Инноченти, Лучана Лаццеретти. Все эти исследования затрагивают разные аспекты креативной экономики в Италии, начиная от роли дизайна и культуры, инновационных практик, кластеров креативных индустрий, культурного наследия и социального предпринимательства. Использование работ этих авторов позволяет более глубоко понять тему исследования, выявить возможные взаимосвязи и влияния на экономику Италии. Анализ факторов и условий, способствующих развитию креативной экономики в стране, подтверждает важность данной темы для исследования.

Основное содержание

Анализ существующих статистических данных по креативной экономике Италии предоставляет важные сведения для исследований и научных работ на эту тему. Страна славится

своими традициями в искусстве, дизайне, моде и кулинарии, что имеет значительное влияние на национальную экономику. Один из ключевых показателей в этой области – это валовой внутренний продукт (ВВП), сгенерированный креативными индустриями. Информация о доле креативных индустрий в ВВП Италии в 2019 году, которая составила около 8,2% (около 131 миллиардов евро) и их вклад в занятость около 6,1% (около 1,6 миллионов рабочих мест), подчеркивает экономическое значение этого сектора. Также стоит обратить внимание на экспорт продукции и услуг из креативных отраслей, который является важным компонентом итальянской экономики [Сайфуллина, 2023]. Италия славится своими известными брендами в области моды, дизайна и искусства. В 2019 году экспорт креативных товаров и услуг достигал около 46 миллиардов евро, что составляло 7% от общего объема экспорта страны. Креативная экономика оказывает влияние на туризм и развитие регионов, привлекая туристов своим культурным наследием и мероприятиями. Однако, ситуация с пандемией COVID-19 повлияла на эту сферу, приводя к закрытию предприятий и ограничениям, которые негативно отразились на креативных индустриях.

Креативные индустрии играют огромную роль в современном обществе, поэтому специальности, связанные с ними, становятся все более востребованными. В Италии креативные индустрии занимают особое место, привлекая молодых талантливых людей со всего мира. Образовательный процесс в этой области в Италии сосредоточен на подготовке студентов к профессиональной деятельности в таких областях, как дизайн, мода, искусство, медиа, архитектура и театр. Одним из самых престижных учебных заведений в Италии, специализирующимся на обучении креативным специальностям, является Миланский политехнический университет. Здесь студенты могут выбрать изучение таких направлений, как дизайн продукции и мебели, графический дизайн, мода и текстиль, а также архитектура. Образовательный процесс включает в себя как теоретический, так и практический компоненты. Студенты изучают основные принципы креативного процесса, техники работы с материалами и технологиями, а также осваивают профессиональные программы и инструменты. Кроме того, в учебный процесс включены практики в ведущих компаниях и стажировки на крупных мероприятиях в области креативных индустрий. Студенты также имеют возможность участвовать в различных конкурсах и проектах, что позволяет им проявить свой творческий потенциал и обрести ценный опыт работы в индустрии. После окончания обучения выпускники получают диплом, который является качественной рекомендацией для трудоустройства в любой стране мира. Так же, во время нашего посещения Академии изящных искусств во Флоренции LABA мы увидели, как широко используются различные инструменты в образовании студентов и поддержке их творческого развития. Они играют важную роль в формировании образовательного опыта:

- Использование инновационных технологий, таких как компьютерное программное обеспечение и виртуальная реальность, для улучшения художественного процесса.
- Организация мастер-классов и семинаров с известными художниками и дизайнерами для передачи практических навыков и вдохновения студентов.
- Проведение совместных проектов, чтобы стимулировать коллективную работу студентов и реализацию общих идей.
- Практические семинары по различным видам искусства, таким как рисунок, скульптура, фотография и видео, для развития творческих способностей студентов.
- Поддержка исследовательской работы студентов, чтобы помочь им находить свой уникальный художественный стиль. Эти образовательные инструменты необходимы для

раскрытия потенциала студентов и их подготовки к успешной карьере в креативной индустрии.

Таким образом, образовательный процесс в области креативных специальностей в Италии предоставляет студентам широкие возможности для развития своих талантов и достижения успеха в выбранной профессии. Качественное обучение, профессиональные преподаватели и практические занятия делают этот процесс не только интересным, но и полезным для будущей карьеры в области креативных индустрий.

В настоящее время мировая торговля остается стабильной, однако сектор торговли креативными продуктами и услугами продолжает демонстрировать рост. Согласно последнему отчету ЮНКТАД, объем мирового рынка креативных товаров и услуг с 2002 по 2023 год значительно увеличился и составляет около 800 млрд долларов [Trade and Development Report 2023, [www...](#)]. Главными экспортными товарами в секторе креативной индустрии являются товары и услуги, связанные с интерьерным дизайном, ювелирными изделиями, киноиндустрией и модой. Китай продолжает увеличивать объемы своего экспорта в этой области, с годовым приростом около 15%, что привело к значительному росту с 2014 по 2023 годы. США остаются лидерами среди развитых стран в данном секторе, однако Европейские страны, такие как Италия, Франция и Польша, также занимают топ-10 мест. Италия, хоть и уступает другим странам по отдельным показателям, вносит значительный вклад в креативные индустрии со своей долей в ВВП около 7%, превышающей доли Франции и Германии, что подчеркивает важность этого сектора для экономики страны. Итальянская креативная экономика продолжает расширяться и оказывать значительное влияние на мировую экономику, наряду с Китаем и США. Италия продолжает развивать свои креативные индустрии и занимает важное место на мировой арене. Анализ статистических данных показывает значимость креативной экономики Италии, способствующей созданию рабочих мест, увеличению доходов и привлечению иностранных инвестиций. Однако, в свете текущей ситуации, необходимо учитывать влияние пандемии на креативные отрасли и анализировать их изменения в более широком контексте.

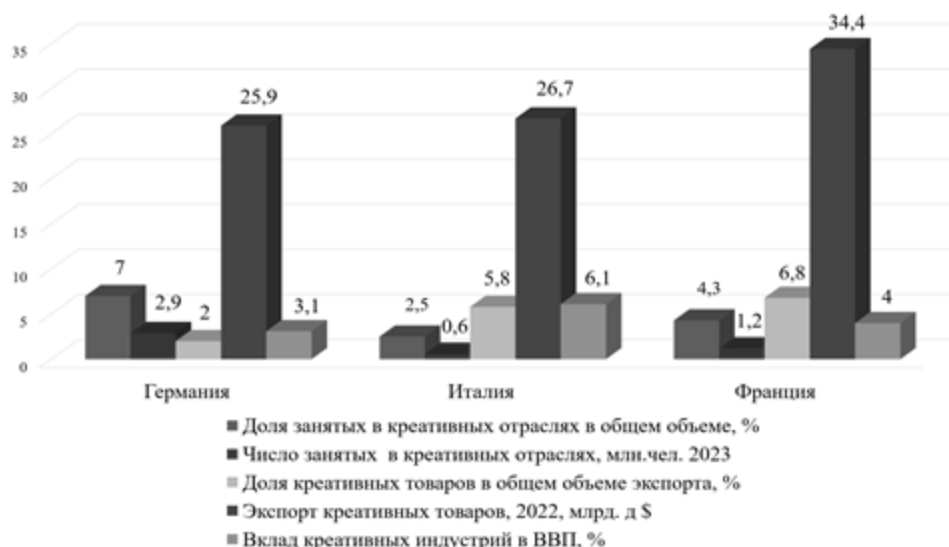


Рисунок 2 – Показатели состояния креативных индустрий Италии в сравнении с другими европейскими странами (составлено по данным Евростат, UNCTAD, Deloitte, ВТО) [Trade and Development Report 2023, [www...](#)].

Италия продолжает активно поддерживать искусство и культуру с помощью значительных государственных и частных инвестиций. Главная цель этой поддержки – поощрение культурного развития общества. Важным инструментом стимулирования в этой области является фонд исполнительских искусств «Fondo Unico per lo Spettacolo» (FUS), созданный в 1985 году. Министерство культуры Италии выделило бюджет в размере 2,9 миллиарда евро на 2023-2024 годы для финансирования культуры, наследия и туризма. Основное внимание уделяется развитию оперы, живой музыки и театра [8]. В ответ на пандемию Covid-19 правительство Италии приняло решение о предоставлении дополнительной финансовой поддержки отраслям искусства и культуры. В 2020 году был создан специальный фонд на сумму 245 миллионов евро, который направлялся на поддержку исполнительского искусства, кинематографа и аудиовизуальных проектов. Эти дополнительные средства помогли спасти работников культурной сферы, возобновить культурные мероприятия и проекты, нарушенные из-за пандемии. Благодаря государственной поддержке и инвестициям, итальянская индустрия искусства и культуры сможет преодолеть трудности и продолжить свое развитие в ближайшие годы. Италия активно поддерживает креативные отрасли и создает благоприятные условия для их процветания.

В Италии у частных инвесторов сохраняются значительные финансовые стимулы благодаря программе Art Bonus, которая предоставляет налоговые льготы при финансировании культурного наследия и производства. Это способствует постоянным инвестициям со стороны частных лиц и корпораций. С начала введения программы в 2014 году, сумма пожертвований уже превысила 500 миллионов евро [Statista, 2021]. Это подтверждает значимость и эффективность налоговых льгот, способствующих развитию и сохранению культурного сектора в Италии. В последние годы богослужения, спектакли, кино и выставки в музеях все более популярны, и привлекают внимание как местных жителей, так и туристов. В благоприятном налоговом климате частные инвесторы продолжают финансировать культурные проекты, что способствует увеличению общей суммы пожертвований, то есть подчеркивает важность такого стимула для развития культурной сферы в стране.

Пезаро и Болонья по-прежнему являются ключевыми центрами музыкального искусства в Италии. Оперный фестиваль Россини в Пезаро и музыкальные фестивали в Болонье продолжают привлекать внимание известных исполнителей и ценителей оперы. Регион Лацио сохраняет свою лидирующую позицию среди всех регионов Италии по количеству музыкальных компаний, а Ломбардия занимает второе место. Музыкальная индустрия в этих регионах процветает, продолжая привлекать внимание и радовать публику. В последние годы города Биелла, Фабриано и Каррара сохраняют свою репутацию как центры ремесленного производства, а Турин известен своим развитым дизайном. Образование в области дизайна продолжает развиваться в Турине, где уже действуют семь университетов и институтов. Креативный сектор столкнулся с трудностями из-за экономического спада, но ожидается его восстановление в ближайшие годы. По прогнозам в 2023-2024 годах количество рабочих мест в креативных отраслях возрастет благодаря оживлению экономики и поддержке со стороны государства. Доля креативной экономики в общей занятости увеличится до примерно 2,6% к 2030 году. Италия, как и многие другие страны, ожидает рост креативной экономики со средним темпом развития, что укрепит ее позицию в государственной политике и поможет связать ее с другими восстанавливающимися отраслями, такими как туризм и мода. Участие Италии в ECCIA (Европейский альянс культурных и креативных индустрий) также способствует развитию креативных отраслей в стране. В альянсе сотрудничают шесть европейских организаций, представляющие более 600 брендов и культурных учреждений из 16 стран Европы [ECCIA. Официальный сайт, [www...](http://www.eccia.eu)].

Заключение

Итак, можно сделать вывод, что Италия является ярким примером успешной стратегии развития креативной экономики, основанной на богатом наследии искусства и культуры. Благодаря инновационным подходам и уникальному творческому потенциалу страны, итальянская креативная индустрия стала одним из ключевых факторов экономического роста. Понятие «креативная экономика» становится ключевым в контексте обсуждения важности культуры, творчества и инноваций для экономического прогресса Италии. Благодаря активным мерам поддержки и стимулированию креативных отраслей, Италия сумела преодолеть множество экономических вызовов и становится важным участником мирового рынка культурных товаров и услуг.

Библиография

1. Культура Италии в первой половине 20 века. Культура и традиции Италии. [Электронный ресурс] URL: <https://uzel-ki.ru/clothing/kultura-italii-v-pervoi-polovine-20-veka-kultura-i-tradicii.html> (дата обращения 25.08.2024)
2. Alessandro Crociata, Adriana C. Pinate, Giulia Urso. The cultural and creative economy in Italy: spatial patterns in peripheral areas // GSSI Discussion Paper Series in Regional Science & Economic Geography. – 2022 – P. 3-24. [Электронный ресурс] URL: https://The_cultural_and_creative_economy_in_Italy_spatial_patterns_in_peripheral_areas (дата обращения 21.08.2024)
3. Культурная и креативная индустрия. Молодежь и инновации в Кампании // Тираж: 1, Издатель: FrancoAngeli. – 2022. – ISBN: 9788835141563. [Электронный ресурс] URL: https://L'industria_culturale_e_creativa_Giovani_e_innovazione_in_Campania (дата обращения 18.08.2024)
4. Niccolo' Innocenti. Related variety, industrie creative e crescita economica in Italia: Tesi di dottorato – 2015.
5. Luciana Lazzeretti. Do Creative Industries Cluster? Mapping Creative Local Production Systems in Italy and Spain // Industry and Innovation – 2008 – № 15(5). – P. 549-567.
6. Сайфуллина Л.Д. Потенциал развития креативной экономики регионов и занятости населения // Теория и практика общественного развития. – 2023. – Уфа, Россия – № 77 – С. 183–191.
7. Trade and Development Report 2023 [Электронный ресурс] URL: <https://trade-and-development-report-2023> (дата обращения 18.08.2024)
8. Italy 2024 budget includes 5 bln euros of spending cuts - econ minister [Электронный ресурс] URL: https://www.tradingview.com/news/reuters.com,2023:news_ml_R1N38F024:0-italy-2024-budget-includes-5-bln-euros-of-spending-cuts-econ-minister/ (дата обращения 25.08.2024)
9. Индустрия искусства и культуры в Италии: статистика и факты. – Опубликовано исследовательским отделом Statista. – 2021 г. – С. 37.
10. ECCIA. Официальный сайт. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.eccia.eu/> (дата обращения 18.08.2024)

From Art to Innovation: Italy and Its Successful Strategy for Developing the Creative Economy

Aigerim M. Ospanova

PhD, Senior Lecturer,
Department of Art Management,
Kurmangazy Kazakh National Conservatory,
050000, 86 Abylai Khan ave., Almaty, Republic of Kazakhstan;
e-mail: press.knc@gmail.com

Aigerim M. Ospanova

Abstract

This scientific study examines the creative economy of Italy, exploring the potential for the development of this new paradigm that combines cultural industries, creative professions, and innovative approaches to entrepreneurship. Italy, with its rich cultural heritage, represents a unique case study in this field. The article emphasizes that Italy's creative economy has significant prospects for stimulating innovation, particularly in areas such as fashion, design, film, art, and cultural heritage. The research demonstrates that Italy is a prime example of a successful strategy for developing a creative economy, rooted in its rich artistic and cultural heritage. Through innovative approaches and the country's unique creative potential, the Italian creative industry has become one of the key drivers of economic growth. The concept of the "creative economy" becomes central in the context of discussing the importance of culture, creativity, and innovation for Italy's economic progress. Thanks to active support measures and the promotion of creative sectors, Italy has managed to overcome numerous economic challenges and become a significant player in the global market for cultural goods and services. The article also explores key factors contributing to the success of Italy's creative economy, including education, funding, promotion, and the export of cultural products.

For citation

Ospanova A.M. (2024) Ot iskusstva do innovatsiy: Italiya i ee uspeshnaya strategiya razvitiya kreativnoy ekonomiki [From Art to Innovation: Italy and Its Successful Strategy for Developing the Creative Economy]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 147-153.

Keywords

Art, innovation, Italy, development strategy, creative economy, talent, creativity, culture, education, industry, export, promotion, funding, music.

References

1. Kultura Italii v pervoi polovine 20 veka. Kultura i traditsii Italii [Culture of Italy in the first half of the 20th century. Culture and traditions of Italy]. (n.d.). Retrieved August 25, 2024, from <https://uzel-ki.ru/clothing/kultura-italii-v-pervoi-polovine-20-veka-kultura-i-tradicii.html>
2. Crociata, A., Pinate, A. C., & Urso, G. (2022). The cultural and creative economy in Italy: spatial patterns in peripheral areas. GSSI Discussion Paper Series in Regional Science & Economic Geography, 3-24. Retrieved August 21, 2024, from https://The_cultural_and_creative_economy_in_Italy_spatial_patterns_in_peripheral_areas
3. Kulturnaya i kreativnaya industriya. Molodezh i innovatsii v Kampanii [Cultural and creative industry. Youth and innovation in Campania]. (2022). FrancoAngeli. ISBN: 9788835141563. Retrieved August 18, 2024, from https://L'industria_culturale_e_creativa_Giovani_e_innovazione_in_Campania
4. Innocenti, N. (2015). Related variety, industrie creative e crescita economica in Italia [Related variety, creative industries, and economic growth in Italy]. Tesi di dottorato.
5. Lazzeretti, L. (2008). Do Creative Industries Cluster? Mapping Creative Local Production Systems in Italy and Spain. *Industry and Innovation*, 15(5), 549-567.
6. Saifullina, L. D. (2023). Potentsial razvitiya kreativnoi ekonomiki regionov i zanyatostinaseleniya [The potential for the development of the creative economy in regions and employment]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*, 77, 183–191.
7. Trade and Development Report 2023. (n.d.). Retrieved August 18, 2024, from <https://trade-and-development-report-2023>
8. Italy 2024 budget includes 5 bln euros of spending cuts - econ minister. (n.d.). Retrieved August 25, 2024, from https://www.tradingview.com/news/reuters.com,2023:news_ml_R1N38F024:0-italy-2024-budget-includes-5-bln-euros-of-spending-cuts-econ-minister/
9. Industriya iskusstva i kultury v Italii: statistika i fakty [The art and culture industry in Italy: statistics and facts]. (2021). Statista Research Department.
10. ECCIA. (n.d.). Official website. Retrieved August 18, 2024, from <https://www.eccia.eu/>

УДК 791.228**Влияние политики советского государства на выразительные средства и сюжеты анимационных фильмов во второй половине 1940-х–1960-х годах****Петров Никита Павлович**

Аспирант,
кафедра теории и истории культуры,
Институт кино и телевидения;
123007, Российская Федерация, Москва, Хорошевское шоссе, 32-а;
e-mail: mail@gitr.ru

Аннотация

Предметом настоящего исследования служат анимационные фильмы второй половины 1940-х–1960-х годов, которые создавались под сильным влиянием политики и идеологии советского государства. При написании статьи был применен целый комплекс исследовательских методов: теоретические (обобщение, систематизация и конкретизация материала, проведение аналогий), эмпирические (оценка ведущих трудов – монографий, диссертаций, научных статей – посвященных рассматриваемому вопросу и анализ ряда анимационных произведений, их художественного языка и содержательной составляющей), количественные (приведены некоторые цифровые данные). Новизна исследования заключена в попытке дать наиболее полную и целостную картину развития советской анимации в указанный период, а также обобщить и систематизировать разрозненные и отрывочные сведения по поставленному вопросу. Выводы, сделанные автором, состоят в том, что советская анимация второй половины 1940-х–1960-х годов отличалась крайне трудными и противоречивыми путями развития, но, несмотря на это, авторам удавалось проявлять творческую свободу и создавать мультипликационные шедевры.

Для цитирования в научных исследованиях

Петров Н.П. Влияние политики советского государства на выразительные средства и сюжеты анимационных фильмов во второй половине 1940-х–1960-х годах // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 154-162.

Ключевые слова

Анимация, мультипликаторы, мультфильмы, Дисней, СССР, государство, политика, идеология, цензура, контроль.

Введение

Во второй половине 1940-х–1960-х годах советская анимация переживала серьезный расцвет, который, однако, отличался большой сложностью и противоречивостью. И связано это было с государственной политикой того времени. Ключевым фактором, способствовавшим подъему мультипликационного искусства в данный период, явилось Постановление правительства, выпущенное в сентябре 1946 года, в котором были прописаны жесткие требования для режиссеров, сценаристов, создателей кинофильмов, а также анимационных произведений.

Согласно указанному Постановлению, авторы должны были воплощать героизированный и идеализированный образ советского человека. При создании сюжетов и сцен предписывалось избегать мотивов, дискредитирующих и порочащих положительные образы советских людей, например, сцены курения и употребления алкоголя.

Появление цензуры в киноискусстве привело к формированию нового языка повествования – метафоричности, иносказанию, намекам. Особенно ярко он расцвел в искусстве анимации, так как в данном виде художественного творчества к иносказательному языку прибегать было гораздо проще. Особой популярностью в это время в мультипликационном искусстве стали пользоваться такие жанры, как притча, поэтическая зарисовка, философское эссе, ироничный анекдот.

Мультфильмы, как и все другие виды искусства, строго оценивались на заседаниях Художественного совета. Комиссия пристально следила за тем, чтобы в анимационные произведения не попадали сомнительные и негативные элементы, не соответствующие коммунистической идеологии. Однако члены Художественного совета не всегда были способны разглядеть за условным языком иносказаний, метафор, намеков и сатиры подлинные смыслы и идеи авторов.

Еще одна важная особенность советской мультипликации того времени – использование мотива смеха как способа «зарубцевать» душевные раны и излечить психологические травмы, полученные во время Великой Отечественной войны.

Целью настоящего исследования является подробно рассмотреть, какие тенденции существовали в советской мультипликации второй половины 1940-х–1960-х годах, выживавшей в непростых условиях суровой цензуры. На основе анализа ряда ведущих научных трудов, посвященных данному вопросу, попытаемся дать наиболее полное и целостное представление о ситуации в советском анимационном искусстве указанного периода.

Основная часть

Важной особенностью советской анимации в послевоенный период стала борьба с космополитизмом, которая, в первую очередь, проявилась в битве с «диснеевщиной». В СССР Уолт Дисней был признан антисоветчиком. Следует отметить, что сначала для советской анимации он являлся образцом, кумиром для подражания, как и для мультипликационных творцов других стран. В некоторых анимационных лентах второй половины 1940-х годов – «Чемпион», «Веселый огород», «Лиса и крот», «Конёк-горбунок» – еще ощущается влияние Диснея, проявляющееся, в основном, в дизайне персонажей (например, антропоморфные животные). Но в мультфильмах 1950-х годов его уже нет, так как антропоморфизм подвергся запрету.

Ярким примером номенклатурного и идеологического подавления творческой свободы и видения режиссера служит анимационная картина «Полкан и Шавка» (1949), созданная на основе басни С. Михалкова. В ней присутствует сатирический подтекст. Главные герои мультфильма являются антропоморфными животными. Их поведение и реплики во многом считаны с работ Диснея. Анимационный фильм был запрещен, так как Художественный совет во главе с директором «Союзмультфильма» счел его недопустимым для показа на советских экранах. В итоге мультфильм неоднократно правили – гипертрофированные, гротескные и человекоподобные персонажи были убраны, вместо них ввели натуралистичных зооморфных героев, а от людей у них остались лишь мотивы поведения и речь.

Режиссеру А. Иванову и художнику-постановщику Е. Мигунову пришлось убрать максимально очеловеченных собак с касками и ружьями и сделать, по предписанию комиссии, настоящих собак, «советских», «патриотически настроенных». При переработке анимации истинный смысл произведения Михалкова был разрушен.

Таким образом, в конце 1940-х–1950-х годов на смену карикатурным персонажам 1930-х–середины 1940-х годов пришли высокохудожественные и реалистичные изображения героев и окружающей их обстановки. Внешность и движения персонажей-зверей должны были рисоваться дословно натуралистичными. Для достижения подобного эффекта режиссерам и аниматорам приходилось шпудировать архивы с видеозаписями животной пластики. От человека животному персонажу разрешалось иметь только речь, психологию и жестикуляцию. В редких случаях позволялось снабдить зооморфного героя человеческим аксессуаром, например, очками или сделать его прямоходящим.

Цензура касалась не только внешнего вида и дизайна обстановки, но и непосредственно игровых и драматургических элементов мультфильмов. Например, звери ни в коем случае не могли показываться более умными, чем люди.

Однако даже в таких жестких условиях авторы находили лазейку: требование натурализма распространялось на живых героев – людей и животных, а к игрушкам оно не относилось. Аниматоры делали игрушечных персонажей какими угодно.

Интересна ситуация с мультфильмом «Серая шейка» 1948 года, снятым по одноименному рассказу Д. Мамина-Сибиряка. В его изобразительном решении еще ощущается влияние диснеевских традиций. Так, хотя главная героиня картины – птица – и выглядит зооморфной, в пластике движений ее крыльев угадывается жестикуляция человеческих рук. Несмотря на диснеевский стиль, данный мультфильм не был забракован Худсоветом благодаря его высокому содержательному смыслу и гуманистическим идеям, созвучным советской идеологии. В мультфильме воплотились идеалы мужества, взаимопомощи, коллективизма. Он был снят авторами-фронтовиками, которые породили такое направление, как гуманистическая анимация, пытаясь тем самым излечить себя психологически посредством ухода в работу над вымышленными прекрасными историями, мирами, зачастую сказочными, где нет места ужасам войны, смерти и злу. Данные творения сильно отличаются от картин предвоенного и военного периодов, где движущей силой выступало «добро с кулаками».

В 1950-х годах в анимационном искусстве происходит формирование определенных стилевых и повествовательных канонов. Они связаны с утверждением рационального аполлонического начала и ориентированы на упорядоченность, гармонию, логичность, ясность, идеализацию художественных образов. В это время одним из доминантных мультипликационных жанров становится сказка. Также востребованными являются мультфильмы, направленные на воспитание юных зрителей, развитие у них высоких

нравственных идеалов.

В первой половине 1950-х годов художники стремились излечить психологические травмы, причиненные войной. В картинах этого времени преобладали причудливые формы, красочная цветовая гамма, сказочность. В начале 1950-х годов важную роль играла техника «эклер». Она заключалась в том, что первоначально снимали игру реальных людей, а потом каждый кадр переносили на бумажный носитель. Это помогало фиксировать выражения лица, движения героев, нюансы одежды, световую обстановку. Каждый кадр становился по-настоящему живым. В такой технике сняли мультипликационные шедевры «Снежная королева», «Золотая антилопа», «Цветик-семицветик», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Каштанка», «Аленький цветочек».

Однако в советском кинематографе очень быстро происходит разочарование в «эклерной» технике. В 1952 году исследователь С. Герасимов в статье «Искусство рисованного фильма» поднимает вопрос об ограниченности данной техники. Он утверждает, что «эклер» является важным элементом художественной натуралистичности и позволяет упрощать производство анимационных фильмов, выводя их на поток. Но, по мнению Герасимова, мультипликация в технике «эклер» не способна показать то, чего нет, то есть скрытые смыслы и мотивы, и донести до зрителя конкретный посыл при помощи чего-то необычного, что бы работало на драматургию своей изобразительной и пластической новизной. «Эклер» ограничен в художественных средствах, так как служит кадровой калькой с живого персонажа, который не может сделать ничего необычного в плане жестикуляции, хореографии, пластики из-за своей натуралистичности и анатомических ограничений.

Режиссер И. Иванов-Вано выражал мнение, что искусство анимации должно быть динамичным, экспериментировать с визуальными формами, чтобы через условный язык и гротеск доносить смысл какого-либо действия, усиливать драматургию, повышать внимание зрителей.

Во второй половине 1950-х годов в советской мультипликации произошел уход в условные формы. Особое значение стали придавать комедийным мотивам, смеху. Анимационные произведения продолжали иллюстрировать сказки, но уже в обновленной технике. Благодаря условности форм персонажи становились более выразительными. Появилось стремление расширить спектр жанров, исходящее от властей. Помимо сказок, начали снимать спортивные и сатирические мультфильмы. Также стали создавать не только истории для малышей, но и для подростков, и взрослой аудитории.

В плане создания визуальных решений режиссерам и аниматорам стали давать больше свободы: для достижения максимальной выразительности им позволили применять любые новаторские художественные средства и техники, например, люминесцентные краски, объемные изображения.

От создателей мультфильмов стали требовать большие объемы картин. Чтобы повысить производительность, авторам приходилось серьезно упрощать изобразительную составляющую мультфильмов, сокращать время их изготовления. Сначала исчезли детальная проработка фона и академически выверенная перспектива. Затем популярность приобрела работа с цветовыми акцентами в виде пятен. Сложную колористику сменила графичность. Композиционное пространство приобрело плоскостность, контурность и абстрактную условность и стало создаваться в технике аппликации.

На фоне революционных процессов, происходящих в анимационном искусстве, борьба с «диснеевщиной» ослабела. Государство начало смотреть «сквозь пальцы» на обращение к

традициям Диснея. В этот период властям было важно, чтобы в мультфильмах сохранялась советская идеология, а на эксперименты с формой они перестали обращать большое внимание. Негласно художникам позволили заимствовать самое лучшее у зарубежного гуру анимации.

Следующим смелым шагом в развитии советской мультипликации явилось обращение мастеров к иностранным сказочным сюжетам («Чиполлино», «Заколдованный мальчик») в отличие от прежних лет, когда в центре внимания художников были русские народные сказки и басни, национальная классика.

В середине 1950-х годов начали отказываться от пояснительного закадрового текста, порой даже высмеивали его, как, например, в мультфильме «Петя и Красная Шапочка». Данная анимация, вообще, очень символична для указанного периода в развитии советской мультипликации. Она является переломной. Герои в ней уже не такие реалистичные, как в мультфильмах начала 1950-х годов, но и не настолько условные, какими будут персонажи в анимациях начала 1960-х годов. По форме картина напоминает диснеевские произведения, но по содержанию остается идеологически правильной – в ней действует положительный герой-пионер.

Таким образом, в середине и второй половине 1950-х годов в советской анимации произошел переход от аполлонического начала к дионисийскому. На первое место выходят эмоции, чувства, эксперименты. Киностудия «Союзмультфильм» отказывается от «высокого шпиля» с его возвышенными мотивами и благородными целями и переходит на средний и низкий «шпили», в которых на первом месте стоят комедийность, приземленность, приближенность к зрителям. Сюжеты становятся более жизненными, а повествовательный и визуальный язык упрощается. От высокохудожественных, трудоемких в создании картин советские мультипликаторы переходят к условным, геометричным персонажам и упрощенным композициям.

1960-е годы в истории советской анимации ознаменовались так называемой «эстетической революцией». Это произошло в результате тесного взаимодействия Советского Союза со странами Восточной Европы. Следует отметить, что эстетическая революция в анимации была феноменом общемирового масштаба. Она началась с деятельности американской студии UPA, которая противопоставила свой художественный язык творчеству Уолта Диснея. Резкость и ограниченность движений, геометрическая выразительность новой эстетики пришли на смену «диснеевской» плавности и анатомичности. В советской мультипликации эти явления противопоставлялись не только изобразительному языку Диснея, но и устаревшим канонам 1950-х годов. Данные тенденции ярко проявились в мультипликациях «История одного преступления» Ф. Хитрука, «Большие неприятности» В. и З. Брумберг, «Баня» С. Юткевича, «Кто сказал мяу?» В. Дегтярева.

Искусствовед А. Волков отмечал, что начало 1960-х годов ознаменовался новый этап в эволюции советской анимации, связанный с серьезной модернизацией содержания и формы: расширился круг тем и идей, обновился художественный язык, появились новые материалы и технологические приемы.

Исследователь Г. Бородин подчеркивал, что в самом начале 1960-х годов рождение свежих идей в искусстве анимации воспринималось как новаторство и экспериментаторство, но на протяжении следующего десятилетия данные революционные идеи стали привычными и прочно вошли в обход мультипликаторов.

Итак, помимо модернизации формы и изобразительного языка, значительно меняется и содержательное наполнение мультфильмов. Происходит отказ от басен и сказок. Художники

обращаются к более серьезным жанрам – притче, философскому эссе, анекдоту, поэтической зарисовке.

В это время выходит в свет множество ярких и интересных анимационных картин. Так, созданный в 1959 году мультфильм «Буратино» является переходным произведением. Он выполнен в традициях классической сказки, но в то же время наполнен современным юмором, хотя еще интеллигентным и легким. Выпущенная в 1961 году картина «Чиполлино» уже представляет собой совершенно новаторское творение, проникнутое едкой и неприкрытой сатирой.

Особое внимание следует уделить анализу деятельности Художественного совета и его роли в развитии советской анимации. Специальная комиссия, контролирующая работу мультипликаторов и оценивающая ее на соответствие государственной идеологии, была и во второй половине 1940-1950-е годы, но как целостное и масштабное явление она стала существовать с 1963 года, когда учредили Государственный комитет по кинематографии Совета Министров СССР. Данный орган власти получил право управлять всеми организациями кинопроизводства, в том числе связанными с анимацией, – киностудиями, кинотеатрами, кинокопировальными фабриками. Комитет работал в тесном сотрудничестве с другими инстанциями – Министерством культуры и объединением «Совэкспортфильм» – и контролировал весь цикл создания и распространения картин – от написания сценария до показа в кинотеатре и экспорта за границу.

Кроме того, продолжали существовать и внутренние художественные советы, которые были ранее. Так, подобная комиссия имела и у киностудии «Союзмультфильм». Ее Художественный совет состоял из директора студии, действующих режиссеров, сценаристов и художников. Мультипликационные творения обсуждались на Худсовете в несколько этапов: оценка литературного сценария, анализ режиссерской задумки, рассмотрение подготовительных эскизов и раскадровки, обсуждение готового фильма.

Государственный комитет по кинематографии определял для режиссеров и аниматоров и круг тем. Он предписывал авторам создавать мультипликации, главным образом, на серьезную проблематику, затрагивающую проблемы современной жизни. Однако авторы «большого кино» продолжали воспринимать мультфильмы как продукцию, в первую очередь, для детей и подростков. Взрослые темы поднимались преимущественно в сатирическом жанре. Поэтому в 1960-х годах существовал некий тематический кризис. В то же время для середины 1960-х годов характерно малое количество анимационных произведений, снятых для детского и юношеского возраста.

В 1966 году вышел Приказ Комитета по кинематографии при Совете министров СССР – «О развитии детской кинематографии», а в 1968 году Комитет выпустил еще один Приказ – «О мерах по дальнейшему развитию кинематографа для детей». Эти документы были утверждены по причине того, что киностудия «Союзмультфильм», запутавшись в идеях и предписаниях правительства, перестала справляться с задачей создания мультфильмов для юных зрителей. Детские мультфильмы в это время получались запутанными, скучными, со слабой сюжетной линией, низкого профессионального качества.

Государственный комитет критиковал «Союзмультфильм» за то, что студия мало снимает детских мультипликаций на пионерскую, спортивную тему, на сюжеты, посвященные жизни школы, подвигам молодых героев Великой Отечественной войны, а комедийные, приключенческие и фантастические мотивы не затрагивает вовсе.

В это же время активно развивалось другое направление в анимации, рассчитанное на

взрослую аудиторию и связанное с современной социальной проблематикой. Ее развитию в мультипликации способствовало появление киножурнала «Фитиль», издаваемого с 1962 года, ключевой целью которого стала борьба с негативными явлениями в жизни страны: взяточничеством, пьянством, бюрократией. Мультипликации, снимаемые в данном стиле, были очень короткими (микрометражными). Государство было заинтересовано в развитии этого направления, так как подобные фильмы делались быстро. Поэтому в 1967 году Кинокомитет издал Приказ «О выпуске микрометражных мультипликационных фильмов».

В последние годы рассматриваемого десятилетия количество мультфильмов, выпускаемых «Союзмультфильмом» и ориентированных исключительно на детей, значительно возросло. Таким образом, в 1970 году студией был выпущен 41 детский мультипликационный фильм.

Еще одной серьезной проблемой советской анимации, о которой стоит упомянуть, была малая доступность картин для обширных слоев населения на начальном этапе. Данная проблема остро стояла во второй половине 1940-х годов. Под влиянием аниматоров, неоднократно обращавшихся к правительству с просьбой решить этот вопрос, в 1950-е годы стали открываться специальные кинотеатры для демонстрации мультфильмов. К 1970 году количество подобных кинотеатров очень сильно выросло. Мультипликационный жанр приобрел огромную популярность. На анимации теперь ходили широкие массы: дети, молодежь, взрослые, люди, интересующиеся искусством, рабочие. Помимо кинотеатров, в 1960-х годах мультфильмы стали также активно транслироваться на телевидении.

Заключение

Подводя итоги статьи, подчеркнем, что пути развития советской анимации во второй половине 1940-х–1960-х годах отличались большой сложностью и противоречивостью. Мультипликационное искусство Советов бросало в разные стороны. Сначала аниматоры обращались к традициям отца мультипликации – Диснея, потом, из-за влияния государственной политики, были вынуждены отказываться от них. Советские мультипликаторы пытались придумать что-то свое, затем вновь обратились к Диснею, а вскоре под влиянием «эстетической революции» увлеклись художественным языком американской кинокомпании UPA. Режиссерам, сценаристам, художникам приходилось творить в условиях жесткой государственной цензуры. По многочисленным предписаниям властей они были вынуждены то создавать репертуар для взрослой аудитории, то развивать детский жанр. Несмотря на суровый контроль и регулирование анимационной деятельности со стороны советского правительства, авторам мультфильмов все равно удавалось проявлять творческую свободу, порой прибегая к метафорам, иносказаниям, сатире, и создавать шедевры, которые пользуются популярностью и в наше время. Рассмотрев ведущие труды, посвященные тематике статьи, мы попытались дать наиболее полную и целостную картину происходящих в советской анимации процессов в указанный исторический период.

Библиография

1. Бородин Г. Государство и анимация. 1926–1962. – М.: Киностудия «Союзмультфильм», 2022. – 424 с.
2. Волков А. А. Проблемы развития искусства современной мультипликации: диссертация кандидата искусствоведения. – М.: ВГИК, 1970. – 110 с.
3. Герасимов С. А. Искусство рисованного фильма // Советское искусство – 13 сентября 1952. – № 74.
4. Гинзбург С. Рисованный и кукольный фильм // Очерки развития советской мультипликационной кинематографии. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1957. – 288 с.

5. Иванов-Вано И. П. «Эклер» – за и против. Стенограмма доклада «Применение эклерного метода в производстве рисованных фильмов» // Киноведческие записки. – 2006. – № 80.
6. Кривуля Н.Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий: диссертация доктора искусствоведения. – М., 2009. – 494 с.
7. Марков Н. А. Система Государственного управления советским кинематографом в 1963–1986 гг.: диссертация кандидата наук. – Институт всеобщей истории Российской академии наук, 2019. – 416 с.
8. Мудрость вымысла: мастера мультипликации о себе и своем искусстве // Сб. ст. / авт. вступ. ст. и сост. С. В. Асенин. – М.: Искусство, 1983. – 207 с.
9. Петрухина О. В. Методы и средства прикладной анимации в России на рубеже 1940–1960-х гг. // Человек и культура. – 2019. – № 1. – С. 1–10.
10. Смолянов Г. Г. Анатомия и создание образа персонажа в анимационном фильме. – М.: Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, 2005. – 110 с.
11. Юдин К. А. Советская кинополитика второй половины 1950–конца 1970-х годов // Новейшая история России. – 2022. – № 3. – Т. 12. – С. 752–773.

The Influence of Soviet State Policy on the Expressive Means and Plots of Animated Films in the Second Half of the 1940s–1960s

Nikita P. Petrov

Postgraduate Student,
Department of Theory and History of Culture,
Institute of Film and Television,
123007, 32-a, Khoroshevskoe shosse, Moscow, Russian Federation;
e-mail: mail@gitr.ru

Abstract

The subject of this study is animated films from the second half of the 1940s to the 1960s, which were created under the strong influence of the politics and ideology of the Soviet state. A comprehensive set of research methods was applied in writing the article: theoretical (generalization, systematization, and concretization of material, drawing analogies), empirical (evaluation of leading works—monographs, dissertations, and scientific articles—dedicated to the issue at hand, as well as analysis of a number of animated works, their artistic language, and content), and quantitative (some numerical data are provided). The novelty of the research lies in the attempt to provide the most complete and holistic picture of the development of Soviet animation during the specified period, as well as to generalize and systematize scattered and fragmentary information on the topic. The conclusions drawn by the author are that Soviet animation in the second half of the 1940s–1960s followed extremely difficult and contradictory paths of development, but despite this, the authors managed to demonstrate creative freedom and create animated masterpieces.

For citation

Petrov N.P. (2024) Vliyaniye politiki sovetskogo gosudarstva na vyrazitelnye sredstva i syuzhety animatsionnykh filmov vo vtoroy polovine 1940-kh–1960-kh godov [The Influence of Soviet State Policy on the Expressive Means and Plots of Animated Films in the Second Half of the 1940s–1960s]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 154–162.

Keywords

Animation, animators, cartoons, Disney, USSR, state, politics, ideology, censorship, control.

References

1. Borodin, G. (2022). Gosudarstvo i animatsiya. 1926–1962 [State and animation. 1926–1962]. Moscow: Soyuzmultfilm.
2. Volkov, A. A. (1970). Problemy razvitiya iskusstva sovremennoi multiplikatsii [Problems of the development of modern animation art] (Candidate dissertation). VGIK, Moscow.
3. Gerasimov, S. A. (1952, September 13). Iskustvo risovannogo filma [The art of animated film]. Sovetskoe iskusstvo, 74.
4. Ginzburg, S. (1957). Risovannyi i kukolnyi film [Drawn and puppet film]. In Ocherki razvitiya sovetskoi multiplikatsionnoi kinematografii (pp. 288). Moscow: Iskustvo.
5. Ivanov-Vano, I. P. (2006). «Éclair» – za i protiv. Stenogramma doklada «Primenenie ekleamogo metoda v proizvodstve risovannykh filmov» [«Éclair» – pros and cons. Transcript of the report «The use of the éclair method in the production of animated films»]. Kinovedcheskie zapiski, 80.
6. Krivulya, N. G. (2009). Evolyutsiya khudozhestvennykh modelei v protsesse razvitiya mirovykh animatografii [The evolution of artistic models in the development of world animation] (Doctoral dissertation). Moscow.
7. Markov, N. A. (2019). Sistema Gosudarstvennogo upravleniya sovetskim kinematografom v 1963–1986 gg. [The system of state management of Soviet cinema in 1963–1986] (Candidate dissertation). Institute of World History, Russian Academy of Sciences.
8. Mudrost vymysla: mastera multiplikatsii o sebe i svoem iskusstve [The wisdom of fiction: animation masters about themselves and their art]. (1983). (S. V. Asenin, Ed.). Moscow: Iskustvo.
9. Petrukhina, O. V. (2019). Metody i sredstva prikladnoi animatsii v Rossii na rubezhe 1940–1960-kh gg. [Methods and means of applied animation in Russia at the turn of the 1940s–1960s]. Chelovek i kultura, 1, 1–10.
10. Smolyanov, G. G. (2005). Anatomiya i sozdanie obraza personazha v animatsionnom filme [Anatomy and creation of a character in an animated film]. Moscow: VGIK.
11. Yudin, K. A. (2022). Sovetskaya kinopolitika vtoroi poloviny 1950–kontsa 1970-kh godov [Soviet film policy of the second half of the 1950s–late 1970s]. Noveishaya istoriya Rossii, 12(3), 752–773.

УДК 73.03

Вишну и Анантешеша: иконография, архитектура и культурный синтез в пещерных храмах Бадами

Пахомова Анна Михайловна

Аспирант философского факультета,
Московский государственный университет им. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, ул. Ленинские горы, 1;
e-mail: annetwhatever@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена символическому исследованию скульптурной композиции Анантасаяны Вишну в пещерных храмах Бадами, высеченных в песчанике Карнатаки в VI веке н. э. Данный образ является ярким свидетельством раннего средневекового искусства и религиозного плюрализма Индии, воплощая гармоничное сочетание предписаний вишнудхармоттара-пураны и художественного выражения династии Чалукья. Исследуемая композиция использует классический образ Вишну, покоящегося на змее Ананте (Шеше). Особое внимание в статье уделяется анализу изображения Вишну, его символизму, особенностям архитектурной интеграции и историческому значению в контексте ведических, пуранических и местных традиций. Иконографически Вишну представлен четырехруким, держащим шанкху (раковину), чакру (диск), гаду (булаву) и падму (лотос), окруженным Лакшми, Брахмой, а также демонами Мадху и Кайтабха у ног божества. Стилистика скульптуры подчеркивает мощную физическую форму Вишну, характерную для раннего искусства Чалукьи, а также богатую орнаментацию и драматическое выражение. В результате исследования установлено, что пещеры Бадами представляют уникальный пример культурного синтеза, где интеграция различных религиозных традиций и художественных стилей способствовала формированию общеиндийских художественных идиом и эволюции храмового искусства. Эти процессы имеют важное значение для понимания исторических процессов обмена и религиозной интеграции в Индии.

Для цитирования в научных исследованиях

Пахомова А.М. Вишну и Анантешеша: иконография, архитектура и культурный синтез в пещерных храмах Бадами // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 163-170.

Ключевые слова

Вишну, Ананта-Шеша, иконография, архитектура, культурный синтез, пещерные храмы, Бадами, история религии.

Введение

Пещерные храмы Бадами, высеченные в скалах из песчаника Карнатаки в VI веке н. э. при династии Чалукья, являются монументальным свидетельством раннего средневекового искусства и религиозного плюрализма Индии. Среди них пещера 3, посвященная Вишну, олицетворяет синтез иконографического величия, архитектурных инноваций и культурной гибридности. В этой работе рассматривается изображение Вишну, возлежащего на Ананташеше (Ananta Śeṣa, космическая змея) в пещере 3, исследуется его символизм, архитектурная интеграция, культурный контекст и историческое значение.

Материалы и методы

В рамках настоящего исследования использовался комплексный подход, включающий археологический, иконографический и текстовый анализ. В ходе работы были изучены эпиграфические надписи, датирующие пещеру, а также результаты археологических раскопок, подтверждающие использование местного песчаника. В работе было проведено сравнение иконографических особенностей пещеры 3 с аналогичными памятниками Чалукья в Айхоле и Паттадакале, а также с произведениями искусства, созданными в период правления других династий. Анализ архитектурных и скульптурных элементов опирался на классические тексты, такие как Вишнудхармоттара Пурана, и современные исследования индийской иконографии. Важной частью исследования стал анализ архитектурных особенностей пещеры, таких как колонны, декоративные элементы и акустические условия, а также их связи с космологическими и теологическими концепциями индуистской философии.

Литературный обзор

Изучение древних индийских пещерных храмов охватывает архитектурный контекст, художественное значение и региональные особенности. Веселицкий О.В. (2019) акцентирует внимание на гармонии между природными ландшафтами и человеческими сооружениями, подчеркивая экологическую значимость храмов. Фергюссон Дж. (1880) и Тарр Г. (1970) предоставляют анализ архитектурных особенностей и хронологии развития пещер, в то время как Тартаков Г.М. (1980) исследует переход от скальных пещер к дравидийской архитектуре. Эти работы создают основу для понимания архитектурной эволюции и экологических аспектов данных памятников культуры.

Художественное и иконографическое значение рассматривается в работах Крамриш С. (1946), Шармы М. (2015) и Шармы П. (2007), которые исследуют символизм и ритуальные аспекты пещерных храмов, а также их роль в культурной памяти. Крамриш С. (1928) анализирует индийские живописные традиции, предлагая теоретическую основу для декора храмов, а также необходимую терминологическую базу. Эти исследования углубляют наше понимание духовного и художественного значения храмовых сооружений Бадами.

Региональные и исторические аспекты древних пещерных храмов обсуждаются в работах Мичелла Г. (1990) и Шринивасана К.Р. (1972), которые акцентируют внимание на региональных различиях и культурном влиянии. Это разнообразие подчеркивает уникальность каждого региона и их историческое развитие. Кроме того, Новая философская энциклопедия РАН предлагает теоретические основы для изучения философских аспектов храмовой архитектуры,

что укрепляет междисциплинарный подход к исследованию этих памятников.

Иконографические и архитектурные элементы культурного слияния в пещерах Бадами

Представители династии Чалукья, хотя и были преимущественно шиваитами, покровительствовали вайшнавизму и джайнизму, что отражало их плюралистический этос. Иконография пещеры 3 синтезирует ведическо-пуранические традиции с местными деканскими влияниями. Изображение Ананташешы, вероятно, включает местное поклонение *nāga* (змее), распространенное в Карнатаке, в основном вайшнавизм. Этот синкретизм еще более очевиден в сосуществовании индуистских и джайнских пещер в Бадами, что подчеркивает роль региона как культурного перекрестка.

Бхагавата и Вишну-пураны, описывающие космический сон Вишну на Шеше, вероятно, также повлияли на иконографию. Стратегическое расположение Чалукьев на торговых путях способствовало художественному обмену, объединяя элегантность северных Гуптов с южным динамизмом, что видно по «текучей» скульптурной драпировке и выразительным лицам статуй.

Тогда как храмы Аджанта и Эллора демонстрируют скульптурный и архитектурный декор, включая вырубленные в скале более твердых пород, чем песчаник, внутренние жилые и храмовые здания, архитектура Бадами не так внушительна, однако в ней наблюдается религиозная разнородность и гармоничное сосуществование храмов трех конфессий: индуизма, буддизма и джайнизма. Важным элементом Бадами является изображение аватаров Вишну, элементов космогонического мифа о пахтании океана, используемых в качестве декоративных элементов потолка пещеры.

Надписи в пещере 3 датируют ее завершение 578 г. н. э. при царе Мангалеше, что подтверждается стилистическими сравнениями с такими памятниками Чалукья, как Айхоле и Паттадакал. Ученый Джордж Мичелл отмечает «экспериментальную энергию» пещеры, знаменующую переходный этап в индийской храмовой архитектуре]. Стелла Крамриш подчеркивает теологический нарратив, вплетенный в скульптурную программу, где покой Вишну означает как космический застой, так и накопление энергии и потенцию.

Археологические исследования подтверждают использование местного песчаника, в то время как эпиграфические свидетельства показывают покровительство элиты Чалукья. Интеграция санскритских мотивов с региональной эстетикой, такой как дравидийские фигурки-скобы, иллюстрирует роль династии в формировании общеиндийских художественных идиом.

Внутреннее убранство пещеры включает веранду с колоннами (*mandapa*), внутренний зал и святилище (*garbhagrha*), в котором находится изображение Вишну. Фасад украшен сложными рельефами аватаров Вишну, таких как Тривикрама и Нарасимха, а потолок украшен медальонами с лотосами и небесными фигурами. Лежащий Вишну расположен так, чтобы соответствовать оси пещеры, привлекая внимание верующих к святилищу. Колонны, украшенные лиственными мотивами и *uālī* или *vuāla* (мифическими животными), в частности, с рыбьими компонентами – *jalasāgriṇ*, демонстрируют смесь североиндийского стиля Гупта и зарождающегося южноиндийского дравидийского стиля. Естественная акустика и игра света на песчанике усиливают духовную атмосферу, иллюстрируя, как архитектура и иконография объединяются, чтобы воссоздать божественное присутствие.

Центральное изображение Вишну в пещере 3 представляет его как Анантасаяну (*Anantaśayana*) – возлежащего на свернувшемся в кольца теле Ананташешы, чьи капюшоны

образуют защитный балдахин. Эта иконография, уходящая корнями в пуранические предания, символизирует роль Вишну как хранителя вселенной в периоды космического распада (*pralaya*). Пралая – период разрушения (или перехода в непроявленное состояние) всего, что есть во вселенной, и возвращения к первоначальному единству космоса. Анантешеша, чье имя означает «Бесконечный Шеша», олицетворяет бесконечные циклы времени и изначальные воды творения.

Четыре руки Вишну держат его канонические атрибуты: раковину (*Śaṅkha*), диск (*śakra*), булаву (*gadā*) и лотос (*padma*), представляющие силу, чистоту, суверенитет и трансцендентность, соответственно. По бокам от него находятся резные изображения Брахмы, выходящего из своего пупа на лотосе, что означает циклическое творение, и божеств, таких как Шива и Индра, воздающих ему почести. Сцены демонического дуэта Мадху и Кайтабхи, которых Вишну подчиняет, усиливают темы космического порядка (*dharma*), торжествующего над хаосом. Многоголовая фигура змеи, украшенная замысловатыми чешуйками, сочетает в себе божественную грацию с символической глубиной, отражая мастерство ремесленников Чалукья.

Другая аватара Вишну, Вишну-Вараха, пользовалась большим спросом и популярностью у современных искусствоведов-индологов.

Свод правил иконографической презентации (по Вишнудхармттара Пуране): VDP (3-я Кханда, гл. 82–85) описывает Анантасаянамурти (*Anantasayanamūrti*) Вишну следующим образом:

Поза (*āsana*):

- Вишну возлежит в саянамудре (*sayanamudrā*) на кольцах Ананта-Шеши, космического змея, покоясь на правом боку (*dakṣiṇapārśvaśayana*).
- Его левая рука (*vāmabāhu*) поддерживает голову в позе *ālīḍha* (расслабленная медитативная поза), в то время как его правая рука (*dakṣiṇabāhu*) вытянута вдоль его тела, часто в варадамудре – (*varadamudrā*) жесте дарования благословения.
- Ноги: нижняя часть ноги слегка согнута, а верхняя часть ноги выпрямлена, символизируя космическое равновесие (*śamatā*).

Мудры и атрибуты (*ayudha/mudrā*):

- Четырехрукий (*chaturbhuja*):
- Верхняя правая рука: держит диск, уничтожающий зло (*Sudarśana Chakra*).
- Верхняя левая рука: держит раковину (*Pāñcājanya Śaṅkha*), символизирующую изначальный звук (*nāda*).
- Нижняя правая рука: сложена в варадамудре, означающей дарование благословений.
- Нижняя левая рука: опирается на Ананту, держит булаву (*Kaumodakī Gadā*) или лотос (*padma*) в соответствии с региональными интерпретациями.

Украшения (*Ābharaṇa*):

- *Kīṭāmuṇḍa*: высокая многоярусная корона, украшенная драгоценными камнями (*maṇi*).
- *Kaṭaka* (браслеты), *Keṇḍa* (наручи) и *Nāra* (ожерелья) из жемчуга (*muktā*) и золота.
- *Vaijayantīmālā*: гирлянда из полевых цветов (часто пятислойная) на груди.
- *Śṛīvatsa*: завиток волос или драгоценный камень на груди, обозначающий присутствие Лакшми.
- *Yogarajata*: Священная нить, пересекающая туловище.

Помимо этих правил, касаемых самого Вишну, к ним прилагаются комментарии о

расположении фигур вблизи бога.

- Ананта-Шеша: пять или семь капюшонов змеи (*pañchapana/saptaphana*) образуют балдахин, символизирующий защиту и пять элементов (*pañchabhūtas*).
- Брахма (*Padmanābha*): появляется из лотоса-пупа Вишну (*nābhipadma*), именуемого Падмасамбхавой (*Padmasambhava*) в VDP.
- Лакшми (*Kaṃalā*): сидит у ног Вишну (*pādasevana*), массируя их с преданностью.
- Мадху-Кайтабха (*Madhu-Kaiṭabha*): демоны, часто изображаемые у его ног, покоренные волшебной силой (*yogamāyā*) Вишну.

Таким образом, возвращаясь к архитектуре 3 храма Бадами, изображенный на главном рельефе Вишну возлежит в позе *dakṣiṇapārśvaśayana* на правом боку с безмятежным выражением лица *śāntarasa*. Его нижняя правая рука находится в варадамудре, а левая рука покоится на свернутом многочисленными кольцами Ананташеше. Его шею украшает *Kiṇṭamukuta* со сложными цветочными мотивами, уши украшены серьгами *makarakundala*. На груди отчетливо видна *Śrīvatsa*, а священная нить *Yajñopavīta* пересекает его торс. Космическое ложе *prāsādaśayana* отражено в многослойном изображении колец Ананты, расположенных на *Kṣīrasāgara* – молочном океане первородных вод. Помимо канонических деталей изображения Вишну, в Бадами усматриваются динамичные элементы Чалукья, такие как мощная мускулатура (*ugrāṅga*) Вишну, региональные украшения (*alamkāra*) и драматические складки драпировки. Также пещеры Чалукья в Бадами являются самыми ранними, в которых дравидийские прототипы виманы объединены с мотивами Нагара шикхара. Изображение Анантасаяны в пещере 3 также является прообразом более поздних иконографических норм Паллавов и Чолы.

Результаты

Исследование пещеры 3 Бадами показало, что содержащееся в ней изображение Вишну, возлежащего на Ананташеше, является ярким примером синтеза различных религиозных и культурных традиций. Иконографические особенности, такие как расположение Вишну на космическом змее, его атрибуты и позы, соответствуют каноническим представлениям, описанным в пуранах, в частности в Вишнудхармотора Пуране. В то же время, использование местного песчаника и некоторых элементов декора, таких как мифологических существ, выполненных в характерном для Чалукья стиле, свидетельствуют о синтезе северных и южных художественных традиций.

Архитектурная структура пещеры, включая колонны с мифологическими изображениями и акустические особенности, создают уникальную атмосферу, усиливающую ощущение присутствия божественного. Визуальная интеграция элементов, таких как декоративные медальоны с лотосами на потолке и рельефы аватаров Вишну, поддерживает теологический нарратив о космическом порядке и гармонии.

Кроме того, пещеры Бадами, как место пересечения разных культурных и религиозных традиций, демонстрируют влияние как индуизма, так и джайнизма и буддизма. Это подтверждается архитектурной и иконографической гармонией, которая пронизывает храмовую структуру, а также эпиграфическими свидетельствами, указывающими на покровительство династии Чалукья.

Обсуждение

Пещера 3 Бадами является уникальным памятником раннего средневекового искусства, который отражает синтез различных религиозных и культурных традиций Индии. Изображение Вишну, возлежащего на Анантешеше, объединяет в себе элементы северной и южной индийской архитектуры и иконографии, что свидетельствует о художественном обмене между различными регионами Индии. Интеграция образов из ведической и пуранической традиций с местными деканскими верованиями, такими как поклонение Nāga, демонстрирует культурную гибкость Чалукьев и их способность адаптировать религиозные символы для местных жителей. Архитектурные решения, такие как колонны с мифологическими животными и использование природных свойств песчаника, способствовали созданию духовной атмосферы, в которой символика и архитектура работали в унисон, усиливая влияние божественного присутствия.

Заключение

Пещеры Бадами, и в частности пещера 3, представляют собой важный памятник раннефеодальной Индии, который иллюстрирует культурное и религиозное разнообразие того времени. Иконография Вишну, возлежащего на Анантешеше, является ярким примером синкретизма различных религиозных традиций и архитектурных влияний, который проявился в искусстве Чалукья. В данной работе было показано, как архитектура и иконография пещеры 3 помогают понять религиозные и философские концепции, такие как космический порядок, роль Вишну как защитника вселенной и переходные этапы в индийской храмовой архитектуре. Результаты исследования подтверждают значимость Бадами как культурного перекрестка, где различные религиозные течения существовали в гармонии, поддерживая диалог между разными верованиями и художественными традициями.

Библиография

1. Веселицкий О. В. Древнеиндийские пещерные храмовые памятники как объекты уникальных средовых комплексов // Интерактивная наука. 2019. № 5 (39). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/drevneindiyskie-peschemye-hramovye-pamyatniki-kak-obekty-unikalnyh-sredovyh-kompleksov> (дата обращения: 04.02.2025).
2. Michell G. The Penguin Guide to the Monuments of India, Volume 1: Buddhist, Jain, Hindu // London: Penguin, 1990. P. 307–308.
3. Kramrisch S. The Hindu Temple // University of Calcutta Press, 1946. 636 p. P. 132–135.
4. Fergusson J. The Cave Temples of India // London: Allen & Co., 1880. 78 p.
5. Tarr G. Chronology and Development of the Chālukya Cave Temples // Ars Orientalis. 1970. № 8. P. 155–184. JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/4629258> (дата обращения: 04.02.2025).
6. Sharma M. The 'Composite' Jalacārin Animals in Ancient Indian Texts and Ajanta // Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute. 2015. № 96. P. 39–56. JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/26858221> (дата обращения: 04.02.2025).
7. Новая философская энциклопедия ИФ РАН // URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHde7f44ae66a6b6a2acdcde>.
8. Tartakov G. M. The Beginning of Dravidian Temple Architecture in Stone // Artibus Asiae. 1980. vol. 42, № 1. P. 39–99. JSTOR: <https://doi.org/10.2307/3250008> (дата обращения: 04.02.2025).
9. Sharma P. Varaha Motif in the Chalukyan Rock-Cut Caves at Badami // Proceedings of the Indian History Congress. 2007. № 68. P. 1417–1421. JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/44145651> (дата обращения: 04.02.2025).
10. Kramrisch S. The Vishnudharmottara (Part III): A Treatise on Indian Painting and Image-Making, 2nd ed. // Calcutta University Press, 1928. 112 p.
11. Srinivasan K. R. Temples of South India // New Delhi: National Book Trust, 1972. 120 p.

Vishnu and Anantashesha: Iconography, Architecture, and Cultural Synthesis in the Cave Temples of Badami

Anna M. Pakhomova

Postgraduate Student, Faculty of Philosophy,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1 Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: annetwhatever@gmail.com

Abstract

The article is devoted to a symbolic study of the sculptural composition of Anantasayana Vishnu in the cave temples of Badami, carved into the sandstone of Karnataka in the 6th century CE. This image is a vivid example of early medieval art and religious pluralism in India, embodying the harmonious combination of the prescriptions of the Vishnudharmottara Purana and the artistic expression of the Chalukya dynasty. The studied composition uses the classical image of Vishnu resting on the serpent Ananta (Shesha). Special attention in the article is paid to the analysis of the depiction of Vishnu, its symbolism, features of architectural integration, and historical significance in the context of Vedic, Puranic, and local traditions. Iconographically, Vishnu is depicted as four-armed, holding a shankha (conch), chakra (disc), gada (mace), and padma (lotus), surrounded by Lakshmi, Brahma, as well as the demons Madhu and Kaitabha at the deity's feet. The style of the sculpture emphasizes the powerful physical form of Vishnu, characteristic of early Chalukya art, as well as rich ornamentation and dramatic expression. As a result of the study, it was established that the caves of Badami represent a unique example of cultural synthesis, where the integration of various religious traditions and artistic styles contributed to the formation of pan-Indian artistic idioms and the evolution of temple art. These processes are of great importance for understanding the historical processes of exchange and religious integration in India.

For citation

Pakhomova A.M. (2024) Vishnu i Anantashesha: ikonografiya, arkhitektura i kulturnyy sintez v peshchernykh khramakh Badami [Vishnu and Anantashesha: Iconography, Architecture, and Cultural Synthesis in the Cave Temples of Badami]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 163-170.

Keywords

Vishnu, Ananta-Shesha, iconography, architecture, cultural synthesis, cave temples, Badami, history of religion.

Referents

1. Veselitsky O.V. Ancient Indian Cave Temple Monuments as Objects of Unique Environmental Complexes // Interactive Science. 2019. No. 5 (39). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/drevneindiyskie-peshchernye-hramovye-pamyatniki-kak-obekty-unikalnyh-sredovyh-kompleksov> (accessed: 04.02.2025).
2. Michell G. The Penguin Guide to the Monuments of India, Volume 1: Buddhist, Jain, Hindu // London: Penguin, 1990. P. 307-308.
3. Kramrisch S. The Hindu Temple // University of Calcutta Press, 1946. 636 p. P. 132–135.

-
4. Fergusson J. The Cave Temples of India // London: Allen & Co., 1880. 78 p.
 5. Tarr G. Chronology and Development of the Chālukya Cave Temples // *Ars Orientalis*. 1970. No. 8. P. 155–184. JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/4629258> (accessed: 04.02.2025).
 6. Sharma M. The 'Composite' Jalacārin Animals in Ancient Indian Texts and Ajanta // *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*. 2015. No. 96. P. 39-56. JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/26858221> (accessed: 04.02.2025).
 7. New Philosophical Encyclopedia IF RAN // URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHde7f44ae66a6b6a2acdcde>.
 8. Tartakov G.M. The Beginning of Dravidian Temple Architecture in Stone // *Artibus Asiae*. 1980. vol. 42, No. 1. P. 39–99. JSTOR: <https://doi.org/10.2307/3250008> (accessed: 04.02.2025).
 9. Sharma P. Varaha Motif in the Chalukyan Rock-Cut Caves at Badami // *Proceedings of the Indian History Congress*. 2007. No. 68. P. 1417–1421. JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/44145651> (accessed: 04.02.2025).
 10. Kramrisch S. The Vishnudharmottara (Part III): A Treatise on Indian Painting and Image-Making, 2nd ed. // Calcutta University Press, 1928. 112 p.
 11. Srinivasan K.R. Temples of South India // New Delhi: National Book Trust, 1972. 120 p.
-

УДК 316.72: 008:339.13**Коммодификация как один из способов современного культурного влияния****Гаспарян Людмила Сергеевна**

Кандидат политических наук,
начальник отдела аспирантуры и магистратуры,
Крымский университет культуры, искусств и туризма;
295017, Российская Федерация, Симферополь, ул. Киевская, 39;
e-mail: llukashevich@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена изучению процесса коммодификации культуры как одного из ключевых механизмов современного культурного влияния. Автор рассматривает культурное влияние как сложный процесс, включающий как популяризацию достижений высокой культуры, так и распространение продуктов массовой культуры. Это приводит к масштабному противоречию, которое, с одной стороны, способствует фрагментации культуры, а с другой – ее глобализации. Особое внимание уделено изменениям в структуре потребления, вызванным техническим прогрессом, которые приводят к сокращению ценностного компонента культуры, где экономическая составляющая преобладает над творчеством и духовными проявлениями. Автор подчеркивает, что основной чертой коммодификации является необходимость постоянно удерживать внимание публики, которая становится все более требовательной из-за медийного расширения. В статье процесс коммодификации культуры рассматривается на примере проведения современных Олимпийских игр, что позволяет проиллюстрировать, как культурные практики трансформируются под влиянием рыночных механизмов. Автор приходит к выводу, что коммодификация, с одной стороны, способствует популяризации культуры, а с другой – ведет к утрате ее глубинных ценностей и идентичности.

Для цитирования в научных исследованиях

Гаспарян Л.С. Коммодификация как один из способов современного культурного влияния // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 171-179.

Ключевые слова

Культура, массовая культура, культурные практики, ценности, медиа, идентичность, коммодификация.

Введение

Культурное влияние имеет огромное значение в современном мире. Оно предполагает как популяризацию достижений высокой культуры, так и распространение продуктов массовой культуры, что способствует возникновению масштабного противоречия, ведущего, с одной стороны, к фрагментации культуры, а с другой – к ее глобализации. Причем по мере развития коммуникативных технологий глобализационные процессы приобретают все большую значимость ввиду постоянного расширения количества участников, вовлеченных в данный процесс. Массовое тиражирование популярной культуры становится источником освоения нового культурного опыта и новых культурных смыслов в социальном пространстве и времени.

Немаловажную роль в данном процессе играют медиа, которые, по мнению У. Шрамма являются «мостом в более широкий мир, транспортом новых идей и моделей...» [Schramm, 1964, p. 27]. Но связь между реальными культурными практиками и тем, как они представлены, напрямую зависит от самого посредника – медиа, а точнее от тех, кто и как его использует. Именно медийная представленность за счет своего расширения становится показателем того, насколько культурные практики приживутся, то есть обрastут идеями, которые в них заложены, и в конечном итоге будут потребляемы [Горенкин, Гаспарян, Швецова, 2024, с. 26]. Поэтому процесс передачи информации становится одним из инструментов социальной инженерии. Так, еще Г. Маркузе утверждал, что современные технологии представляются нейтральными, а на самом деле используются для контроля над личностью через удовлетворение ее потребностей (в развлечении, расслаблении и т.д.) [Маркузе, 2011].

Основное содержание

Изменения в структуре потребления, связанные с техническим прогрессом, приводят к стремительному сокращению ценностного компонента культуры, где экономическая составляющая ставится на порядок выше творчества и духовного проявления. В последнее время появилось и получило распространение такое понятие как коммодификация культуры, означающее превращение культуры в денежную стоимость, в товар всеобщего пользования. Процесс коммодификации Е. Д. Шетулова и А. А. Никитина описывают следующим образом: «товаром становится само бытие культуры, т. е. процесс, продукт как таковой, его смысловое наполнение, его визуальная или аудиальная составляющая, история, эмоции и переживания реципиента, все, что представляет собой деятельность, все ее производные включены в коммодификацию» [Шетулова, Никитина, 2021, с. 19]. То есть, процесс коммодификации соединяет культуру как источник, определяющий форму, и рынок как пространство, где реализуется данная форма [Шетулова, Никитина, 2021, с. 186]. Культура распадается на идеи, выраженные в технологических продуктах: клипах, дайджестах, концертах, выставках, книгах, разного рода шоу и т.д.

Концепция индустриального производства культурных благ впервые появилась в книге Т. Адорно и М. Хоркхаймера «Диалектика просвещения». Они утверждали, что в капиталистических обществах основная тенденция была направлена на производство культуры как предмета потребления. Авторы говорили, что продукты культуры отражают метод управления, тип технологической рациональности и организационных схем, подобно массово производимым индустриальным товарам. Такое производство ведет к стандартизации, в результате которой появляется массовая культура, состоящая из серии объектов, несущих

печать современной индустрии.

Процесс коммодификации порождает особый род идей, которые утрачивают свое первоначальное значение и обрастают новыми смыслами. Именно новые смыслы и манипуляция ими делают коммодификацию не только успешной технологией обработки культуры, но и одним из самых эффективных способов влияния на человека, потому как любой элемент культуры, реконструируемый в настоящем, как пишет Р. Смирнова, «становится «изобретенным», так как в рамках современной социокультурной реальности теряет своё прошлое значение и превращается в продукт всеобщего потребления» [Смирнова, 2020, с.118].

Тенденции, которые порождает процесс коммодификации, можно представить следующим образом:

- происходит утрата аутентичности культуры – она теряет свою изначальную ценность и смысл, адаптируясь под требования рынка и массового потребления;
- наблюдается стандартизация и упрощение культуры вследствие повышения коммерческой привлекательности;
- появляется четкая сегрегация на элитарную и массовую культуру;
- происходит вытеснение локальных культур;
- обесценивается человеческий труд и ценность произведений, создающихся в процессе творческой деятельности.

Подобные стратегии порождают новую социальность, новый фокус, точку зрения, или, как называл это Гофман, «новый фрейм». Каркас этого фрейма задает сетевая структура, формирующаяся благодаря постоянно расширяющемуся доступу к сети. Сетевой принцип взаимодействия создает предпосылки для появления новой формы самоопределения, сочетающей в себе как реальный, так и виртуальный опыт человека. В новых условиях идентификация с какой-то узкой группой или эксклюзивной сетью взаимосвязей слабеет, тогда как возрастает сеть зависимостей в глобальном масштабе. В этой структуре зарождается так называемая «гибридная идентичность», формирующаяся вследствие постижения новых культурных практик. Впоследствии такая плавающая или гибридная идентичность может стать серьезным дестабилизирующим фактором в формировании национальной идентичности. А между тем, как справедливо отмечает Д.Г. Евстафьев, «интеграция России в западоцентричный мир по-настоящему споткнулась не на геополитической или экономической, а именно на социокультурной теме – необходимости принять концепцию сверхтолерантности, предполагавшую отказ от целого ряда культурных и социальных традиций и ценностей» [Евстафьев, Цыганова, 2021, с. 138]. Идентификационные вызовы глобализации встретили мощное сопротивление со стороны носителей традиционных, духовных ценностей. В этой связи важным становится поиск ответа на вопрос: «как уберечь сложившуюся систему от ежедневного влияния того, что мы называем новыми, гибридными идентичностями»? Как в процессе технологических изменений сохранить элементы архаичности культуры?

Культура в данном контексте выступает базовой единицей сборки. Здесь следует привести определение Г.Хофстеде, согласно которому культура представляет собой коллективное программирование мыслей, отличающее одну категорию людей от другой. Человеческое поведение в этой связи становится в некоторой степени предсказуемым, поэтому важным в этой связи становится формирование и распространение традиционных ценностей как одного из базовых элементов реализации внешней политики в современном мире и позволяет наиболее эффективным образом решать задачи обеспечения национальных интересов, сохранения национальной идентичности и культурного многообразия в условиях нарастающих глобальных

вызовов. В последнее время мы и вовсе наблюдаем тенденции, когда сфера культуры становится ключевой для межгосударственной конкуренции.

Данное понимание наиболее явно стало проявляться после валдайской речи Владимира Путина в октябре 2013 г., в которой он заявил, что евроатлантические страны отходят от своих корней, «в том числе и от христианских ценностей, составляющих основу западной цивилизации», что в этих странах «проводится политика, ставящая на один уровень многодетную семью и однополое партнёрство, веру в бога или веру в сатану», а «люди стыдятся и боятся говорить о своей религиозной принадлежности» [Заседание международного дискуссионного клуба «Валдай» // Президент России. 19.09.2013, www...]. По его словам, чтобы российская «мягкая сила» была эффективна, в первую очередь нужно «...относиться с уважением к себе, к своей истории, к своей культуре» [Мисливская, 2021].

Процесс, когда в рамках реализации государственной политики культура приобретает второстепенное значение, ведет к деконструкции идентичности. Отсутствие четкого ощущения идентичности является сегодня существенной проблемой, которая ускоряет медленные социальные трансформации, требуемые для экономического развития [Schramm, 1964], но серьезным образом размывает основы традиционных культурных ценностей. Сверхплотность передаваемой информации, где виртуальные образы становятся лишь поддельной копией реального физического объекта, соединяет и разрушает национальные традиции, создавая проекцию культуры, ее копию, не имеющую ничего общего с реальной действительностью. В этой связи существует глубокая убежденность в том, что поиск возможностей гармонизации традиционных социокультурных ценностей, исторических национальных особенностей в соединении с последними техническими достижениями представляет одну из важнейших задач – изучения трансформации культуры.

Основной характерной чертой процесса коммодификации, охватившего современное пространство культуры, является необходимость постоянно удерживать внимание публики, которая становится все более требовательной и придирчивой, вследствие медийного расширения. Вновь возрождаемые элементы культуры постоянно подвергаются рефлексии со стороны ее современных носителей. Поэтому любой элемент культуры, реконструируемый в настоящем, становится как бы вновь «изобретенным», так как в рамках современной социокультурной реальности теряет своё прошлое значение. Одним из наиболее ярких примеров коммодификации культуры является проведение Современных олимпийских игр. 6 апреля 2024 года исполнилось ни много ни мало, а 128 лет со дня проведения первых современных Олимпийских игр. По сути, это событие претендует на статус самого зрелищного и захватывающего мероприятия, одномоментно привлекающего внимание огромной аудитории со всего мира. Встраивание данного события в широкий социальный контекст делает его важным социокультурным явлением. Использование данного события в качестве инструмента культурного влияния позволяет расширять диалог между гражданами своей страны и внешней аудиторией, формировать у зарубежной аудитории положительные взгляды на цели и ход реализации проводимой государством внешней и внутренней политики, создавать условия для добровольного принятия этой аудиторией соответствующих установок, повышающих имидж государства, а нередко – выступающих предпосылкой встраивания этого государства в систему международных отношений.

Глобальный характер участия в Олимпийских играх отражает статистика, которую фиксирует В.Пасынкова в статье «Олимпийские игры в процессе глобальной спортизации: сравнительный анализ мегасобытий» [Пасынкова, 2013]. Описывая эволюцию данного

спортивного мероприятия, они отмечают, что если «в первых Олимпийских играх 1896 г., по данным МОК, приняли участие 14 стран, большая часть которых представляла Европейский континент, то начиная с Игр 1988 г. в Сеуле мы наблюдаем максимальное национальное представительство. В настоящее время Олимпийское движение включает более 200 национальных олимпийских комитетов, что превосходит количество стран, входящих в Организацию Объединенных наций (193) и фактическое количество государств-участников Олимпийских игр, поскольку в ряде стран (например, Китае) МОК признает более одного национального комитета» [Пасынкова, 2013, с. 64]. В последних летних Олимпийских играх, проходивших в Париже в 2024 году, приняли участие команды из 208 стран, включая спортсменов из России и Белоруссии, а также олимпийскую сборную беженцев.

Помимо расширения состава участников, следует также отметить тенденцию увеличения количества субъектов, вовлеченных в данное мероприятие. На открытии Игр в Париже присутствовало более 10,5 тыс. спортсменов из 208 стран, а также 120 глав государств и членов правительств. Олимпийские игры 2024 года установили и новый мировой рекорд по количеству проданных билетов: по данным МОК было продано 8,6 миллиона билетов, что «побило» предыдущий рекорд Олимпийских игр 1996 года в Атланте с 8,3 миллионами продаж [Эрдниева, www...]. Еще более впечатляюще по масштабу вовлеченности выглядит статистика просмотров Олимпийских игр. Так, по данным Publicis Sport & Entertainment Игры в Пекине в 2022 году смотрели 2,01 млрд телезрителей [International Olympic Committee, 2022], что на 5% больше, чем во время предыдущей Олимпиады в 2018 г. В Париже данный показатель достиг уровня 2,18 млрд телезрителей. Также по данным Publicis Sport & Entertainment во время Олимпийских игр в Пекине также наблюдался рост интернет-аудитории. Количество уникальных пользователей, смотревших трансляции через веб-платформы и приложения, составило 68 млн человек. Это более чем в два раза превышает интернет-аудиторию во время Игр-2018 [Ведомости, 2022].

Рост интереса, то есть, возрастающий массовый характер Олимпийских игр, подчеркивает О.А. Наумов отмечая, что «интерес к спорту в мире и внимание аудитории намного превышают интерес к политическим новостям и даже кинематографу, что характеризует колоссальные пропагандистские возможности спорта» [Наумов, 2017, с. 30].

Так, анализируя данные за 2020 год, мы видим, что наибольший охват ТВ-аудитории в России показали Церемонии открытия и закрытия Олимпийских игр (Olympic games 2020). Трансляцию открытия на «Первом канале» 23 июля смотрели 13,6% жителей страны. Зрителями церемонии закрытия 8 августа стали 10,6% населения. Следом идет трансляция Премии Муз-ТВ – охват события составил 9,2% [Ромир, 2022].

Нельзя обойти стороной и экономическое влияние, которое оказывают современные Олимпийские Игры. Согласно отчету, подготовленному Центром права и экономики спорта (Centre de Droit et d'Economie du Sport), при лучшем раскладе последние Олимпийские игры в Париже могут принести данному региону наследие в виде 11-14 млрд евро в течение 17-летнего (с 2018 по 2034 гг.) периода. По среднему прогнозу экономический эффект от проведения Олимпиады составит около 9 млрд евро, в то время как по худшему сценарию ожидается 6,7 млрд евро [Ярошенко, www...].

Объединяющим эффектом обладает и Олимпийский символ в виде пяти колец, который впервые появился в июле 1913. Данный символ за прошедшие более 100 лет приобрел мировую известность и может рассматриваться в качестве мощного инструмента аккумуляции, фиксации и трансляции культурно-исторического опыта. Пять колец олицетворяют единство пяти континентов (Африка, Европа, Южная и Северная Америка, Азия, Австралия с Океанией) и встречу атлетов со всего мира во время Игр. Однако, распространение традиционного значения

данной символики в контексте рассматриваемого процесса коммодификации претерпевает существенные изменения, когда так называемая «встреча атлетов со всего мира» начинает подчиняться политическим и экономическим правилам. Мы становимся свидетелями того, как традиционные ценности подвергаются рефлексии со стороны их современных носителей.

Так, наиболее резонансным событием на последней парижской Олимпиаде стал сюжет открытия Игр: пародийная интерпретация священного символа для миллионов людей христианской веры, одного из наиболее значимых произведений искусства «Тайной вечери» – монументальной росписи, созданной Леонардо да Винчи в XV. Данная пародия многими была воспринята как грубая и безвкусная насмешка над вечными ценностями, а греческий портал Prognosis и вовсе назвал данное событие «крахом цивилизации и христианской культуры в Западной Европе». В Ватикане заявили, что такой перформанс продемонстрировал нехватку «уважения к другим». «Святой Престол был опечален несколькими сценами церемонии открытия Олимпийских игр в Париже и не может не присоединиться к голосам, поднявшимся в последние дни, которые осуждают оскорбление, нанесённое многим христианам и верующим других религий», – утверждает пресс-релиз Ватикана.

Негативное мнение относительно данного сюжета высказали также основатель SpaceX и Tesla Илон Маск, «Это невероятное неуважение к христианам!» – написал во время церемонии Илон Маск. Премьер-министр Венгрии Виктор Орбан заявил, что церемония открытия Олимпийских игр в Париже показала отсутствие у Запада представлений о культуре и общественной морали. Пресс-секретарь президента РФ Дмитрий Песков заявил ТАСС, что на церемонии «имели место совершенно отвратительные моменты», и выразил сожаление, что МОК такое согласовал.

Оргкомитет Международного Олимпийского Комитета в свою очередь заявил, что никогда не было никакого намерения проявить неуважение к какой-либо религиозной группе или убеждению. Они подтвердили, что их целью было прославление общности и толерантности. В оргкомитете также заявили, что если кого-то обидели определенные сцены, то это было совершенно непреднамеренно.

По факту, заявление вышло после трансляции прямого эфира, которую уже посмотрели миллионы телезрителей. Замена традиционных религиозных ценностей трендовыми нарративами ведет к размыванию национальных границ и к потере истины. Оказываясь под воздействием процесса коммодификации, современные Олимпийские игры утрачивают свое традиционное значение. Как справедливо отмечает Андрей Адельфинский: «Пьер де Кубертен, наверное, удивился бы, увидев, каким стало его детище в первой четверти XXI века» [Адельфинский, www...].

Заключение

Деконструкция социокультурного пространства ведет к возникновению новой культуры. На примере сцены, напоминающей «Тайную вечерю», мы становимся свидетелями того, как священные символы теряют свое первоначальное значение и обрастают новыми смыслами. Эти смыслы, в отсутствии других предложений, становятся единственными маяками в процессе адаптации к современности и способствуют формированию гибридной идентичности, которая может рассматриваться как в качестве источника модернизации, так и фактора дезинтеграции. Самое главное, чтобы в процессе данной дезинтеграции не появилось основание для осуществления действий, направленных против национальных интересов своих стран, а линии разлома, о которых писал С. Хантингтон, не проходили внутри суверенных государств.

Библиография

1. Адельфинский А. интервью подготовлено специально для передачи «Международное обозрение» Россия 24/ Россия в глобальной политике URL: <https://globalaffairs.ru/articles/sport-adelfinskiy/>.
2. Ватикан высказался по поводу «Тайной вечери» на открытии Олимпиады Служба новостей /ForPost. URL: <https://sevastopol.su/news/vatikan-vyskazalsya-po-povodu-taynoy-vecheri-na-otkrytii-olimpiady>
3. Евстафьев Д.Г., Цыганова Л.А. Разрыв времени, реванш пространства // Россия в глобальной политике. 2021. Т. 19. No. 5. С. 138-153.
4. Заседание международного дискуссионного клуба «Валдай» // Президент России. 19.09.2013. URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/19243>
5. Наумов А. О. Спортивная дипломатия как инструмент «мягкой силы» // Мировая политика. 2017. № 4. С. 32–43.
6. Никитина А. А. Коммодификация как фактор формирования целостности личности в современных социокультурных условиях // Гуманитарий Юга России. 2017. Том. 6. № 6. С. 182-190.
7. Маркузе Г. Критическая теория общества: Избранные работы по философии и социальной критике. М.: АСТ, Астрель, 2011. 384 с.
8. Мисливская Г. Путин: Чтобы «мягкая сила» работала, надо уважать себя//официальный сайт газеты RGRU от 21.10.2021/URL: <https://rg.ru/2021/10/21/putin-chtoby-miagkaia-sila-rabotala-nado-uvazhat-sebia.html>
9. Олимпиада по-французски: открытие игр четырехлетия ужаснуло /Минская правда URL:<https://mlyn.by/28072024/olimpiada-po-francuzski-otkrytie-igr-chetyrehletiya-u-zhasnulo-ves-mir/>
10. Олимпиаду в Пекине посмотрели более 2 млрд телезрителей Ведомости.Спорт 25 октября 2022 <https://www.vedomosti.ru/sport/others/news/2022/10/25/947192-olimpiadu-v-pekine-posmotreli-bolee-2-mlrd-telezritelei>
11. Олимпийские игры стали самым просматриваемым событием 2021 года 10 Января 2022. Ромир URL: <https://romir.ru/studies/olimpiyskie-igry-stali-samym-prosmatrivaemym-sobytiem-2021-goda-na-rossiyskom-tv>
12. Орбан: церемония открытия Олимпиады показала отсутствие у Запада общей морали/ Коммерсант. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6862810>
13. Оргкомитет Игр-2024 почти достиг цели по доходам от спонсоров в 1,24 млрд евро Сергей Ярошенко. Ведомости URL: <https://www.vedomosti.ru/sport/olympics/articles/2024/05/15/1037414-sponsori-olimpiad-i-v-parizhe>
14. Пасынкова В. Олимпийские игры в процессе глобальной спортизации: сравнительный анализ мегасобытий / В. Пасынкова // Журнал социологии и социальной антропологии. 2013. №5. С. 54-69.
15. Смирнова, Р. А. Системы ценностей и их идеологическое обоснование / Р. А. Смирнова // Вест. БДПУ. Сер. 2, Гісторыя. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. Эканоміка. Культуралогія. 2020. № 2. С. 117–120.
16. Социокультурные практики в контексте современной действительности / В. А. Горенкин, Л. С. Гаспарян, А. В. Швецова // Культурная жизнь Юга России. 2024. № 2 (93). С. 21-28.
17. «У нас получилось!»: как церемония открытия Игр-2024 возмутила Маска, Трампа и Корею/ Forbes. URL:<https://www.forbes.ru/sport/517840-u-nas-polucilos-kak-ceremonia-otkrytia-igr-2024-vozmutila-mask-trampa-i-koreu>
18. Шетулова, Е. Д., Никитина, А. А. Проблема разрешимости антропологического кризиса в условиях современного социокультурного бытия / Е. Д. Шетулова, А. А. Никитина // Вестник Вятского государственного университета. 2021. №2(140). С. 16-23.
19. Эрдниева К. На Олимпиаду в Париже продано рекордное количество билетов// Forbs.ru <https://www.forbes.ru/sport/516721-na-olimpiadu-v-parize-prodano-rekordnoe-kolicestvo-biletov>
20. Beijing 2022 Audience and insights reports. International Olympic Committee, October 2022. file:///D:/Users/User1/Downloads/2022%20-%20IOC%20-%20Beijing-2022-Audience-Insights-Report.pdf
21. Schramm W. Mass media and national development: the role of information in the developing countries. Stanford, CA: Stanford University Press, 1964. 333p.

Commodification as a Means of Contemporary Cultural Influence

Lyudmila S. Gasparyan

PhD in Political Sciences,
Head of the Postgraduate and Master's Department,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism,
295017, 39 Kievskaya str., Simferopol, Russian Federation;
e-mail: lukashevich@mail.ru

Abstract

The article examines the process of cultural commodification as one of the key mechanisms of contemporary cultural influence. The author considers cultural influence as a complex process that includes both the popularization of achievements of high culture and the dissemination of mass culture products. This leads to a large-scale contradiction that, on the one hand, contributes to the fragmentation of culture, and on the other hand, to its globalization. Special attention is paid to changes in consumption patterns caused by technological progress, which lead to a reduction in the value component of culture, where the economic aspect prevails over creativity and spiritual manifestations. The author emphasizes that the main feature of commodification is the need to constantly hold the attention of the audience, which is becoming increasingly demanding due to media expansion. The article examines the process of cultural commodification using the example of modern Olympic Games, illustrating how cultural practices are transformed under the influence of market mechanisms. The author concludes that commodification, on the one hand, contributes to the popularization of culture, and on the other hand, leads to the loss of its deep values and identity.

For citation

Gasparyan L.S. (2024) Kommodifikatsiya kak odin iz sposobov sovremennogo kulturnogo vliyaniya [Commodification as a means of contemporary cultural influence]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 171-179.

Keywords

Culture, mass culture, cultural practices, values, media, identity, commodification.

References

1. Adelbinsky A. I., who first proposed for publication the "International Review" Russia 24/ Russia in Global Politics URL: <https://globalaffairs.ru/articles/sport-adelfinskiy/>.
2. The Vatican spoke in favor of giving a "Secret example" for the opening of the Olympics by the News Service /ForPost. URL: <https://sevastopol.su/news/vatikan-vyskazalsya-po-povodu-taynoy-vecheri-na-otkrytii-olimpiady>
3. Evstakhiev D.G., Shiganova L.A. The breakthrough of time, the Republic of Belarus // Russia in world politics. 2021. Vol. 19. No. 5. pp. 138-153.
4. Meeting of the Valdai International Discussion Club // President of Russia. 19.09.2013. URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/19243>
5. Naumov A. O. Sports diplomacy as a tool of "soft power" // World Politics. 2017. No. 4. pp. 32-43.
6. Nikitina A. A. Commodification as a factor in the formation of personality integrity in modern socio-cultural conditions // Humanities of the South of Russia. 2017. Volume. 6. No. 6. pp. 182-190.
7. Marcuse G. Critical theory of society: Selected works on philosophy and social criticism. Moscow: AST, Astrel, 2011. 384 p.
8. Mikhailovskaya G. Way: In order for "soft power" to work, you need to respect yourself//The official website of the RGRU newspaper dated 10/21/2021/URL: <https://rg.ru/2021/10/21/putin-chtoby-miagkaia-sila-rabotala-nado-uvazhat-sebia.html>
9. Olympiad in French: the opening of the quadrennial games horrified / Minsk region URL:<https://mlyn.by/28072024/олимпиада> In French, the-opening-of-the-four-year-old-game-horrified-the-world/
10. The Beijing Olympics were watched by over 2 million viewers.Until October 25, 2022 <https://www.vedomosti.ru/sport/others/news/2022/10/25/947192-olimpiadu-v-pekinge-posmotreli-bolee-2-mlrd-telezritelei>
11. The Olympic Games became the most viewed event of 2021 on January 10, 2022. EMAIL ADDRESS: <https://romir.ru/studies/olimpiyskie-igry-stali-samym-prosmatrivaemym-sobytiem-2021-goda-na-rossiyskom-tv>
12. Orban: The Olympic opening ceremony showed the West's lack of common morality/ The merchant. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6862810>
13. The Organizing Committee of the 2024 Games has almost reached the goal of 1.24 billion euros in revenue from sponsors, Sergey Yaroshenko. Link to the publication: <https://www.vedomosti.ru/sports/Olympic>

-
- Games/articles/2024/05/15/1037414- sponsors of the Paris Olympics
14. Pasinkova V. Olympic Games in the process of global sportization: a comparative analysis of mega-events / V. Pasinkova // Journal of Sociology and Social Anthropology. 2013. No. 5. pp. 54-69.
 15. Smirnova, R. A. Value systems and their ideological justification / R. A. Smirnova // Ves. BDPU. Ser. 2, History. Filosofiya. Palitalogia. Social studies. Ekanomika. Cultural studies. 2020. No. 2. pp. 117-120.
 16. Sociocultural practices in the context of modern reality / V. A. Gorenkin, L. S. Gasparyan, A.V. Shvetsova // Cultural life of the South of Russia. 2024. No. 2 (93). pp. 21-28.
 17. "You were happy!": just the opening of the 2024 Game had the effect of Mask, Drama and Cor/ Forbes. URL: <https://www.forbes.ru/sport/517840-u-nas-polucilos-kak-ceremonia-otkrytia-igr-2024-vozmutila-masku-trampa-i-koreu>
 18. Shetulova, E. D., Nikitina, A. A. The problem of solvability of the anthropological crisis in the conditions of modern sociocultural existence / E. D. Shetulova, A. A. Nikitina // Bulletin of Vyatka State University. 2021. No. 2(140). pp. 16-23.
 19. Erdnieva K. A record number of tickets were produced at the Olympics this year// Forbs.ru <https://www.forbes.ru/sport/516721-na-olimpiadu-v-parize-prodano-rekordnoe-kolicestvo-biletov>
 20. Audience reports and analytical findings from Beijing 2022. International Olympic Committee, October 2022. file:///D:/Users/User1/Downloads/2022%20-%20IOC%20-%20Beijing-2022-Audience-Analytical-Report.pdf
 21. Schramm, U. Mass media and national development: the role of information in developing countries. Stanford, California: Stanford University Press, 1964. 333 pp.

УДК 008

Методология проведения статистических исследований погребальных обрядов

Кудрявцев Дмитрий Александрович

Магистрант,
кафедра истории культурологии и музееведения,
Краснодарский государственный институт культуры,
350072, Российская Федерация, Краснодар, ул. 40-летия Победы, 33;
e-mail: 89181819145@mail.ru

Клименко Евгений Николаевич

Магистрант,
кафедра истории культурологии и музееведения,
Краснодарский государственный институт культуры,
350072, Российская Федерация, Краснодар, ул. 40-летия Победы, 33;
e-mail: e_klimenko@list.ru

Аннотация

В статье рассмотрена разработанная автором методология проведения статистических исследований применительно к погребальному обряду. Предлагаемая методика не требует глубоких знаний в области математики, так как работа с программным обеспечением сводится к пониманию методологии использования и применимости статистического анализа. Автор проанализировал базу данных, включающую около 1500 древних погребений на северо-западе Предкавказья с IV века до н.э. по IV век н.э. и около 600 синхронных и средневековых комплексов на юге России. В работе использованы широко известные статистические методы анализа многомерных иерархических данных, такие как корреляционный, факторный и кластерный анализ. Предложен открытый вариант описания погребального обряда, основанный на классификации И.С. Каменецкого. Текущая версия кода предусматривает описание памятника захоронения по 111 признакам, объединенным в 10 блоков. Относительно большое количество признаков позволяет минимизировать количество опций для каждого из них, что исключает необходимость нормализации. Код разработан без нарушения целостности классификации. Описание объекта должно быть максимально полным, поэтому количество характеристик ограничено. Матрицу для расчета можно подготовить двумя способами: создав программу для ввода данных в базу данных СУБД или введя данные в редактор электронных таблиц, встроенный в статистическую программу. Второй способ более трудоемкий, но менее затратный. Предложенная автором матрица была подготовлена в табличном редакторе MS Excel и перенесена в табличный редактор статистического пакета SPSS 10.0 (предоставлен Краснодарским управлением статистики).

Для цитирования в научных исследованиях

Кудрявцев Д.А., Клименко Е.Н. Методология проведения статистических исследований погребальных обрядов // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 180-189.

Ключевые слова

Археология, статистические исследования, методология, погребальный обряд, факторный анализ, кластерный анализ, корреляционный анализ.

Введение

В центре внимания исследования – разработанная авторами методика поэтапного анализа с использованием признаков-интерпретаторов, что позволяет объективно выявить особенности погребального обряда, связанные с этнокультурной, хронологической и половозрастной дифференциацией комплексов [Берлизов, Винидиктов, Пьянков, Зеленский, 2003]. Авторами был проведен анализ базы данных, включающей около 1500 древних погребений северо-западного Предкавказья IV века до н.э. - IV века н.э. и около 600 синхронных и средневековых комплексов юга России.

Использование статистических методов в археологии можно рассматривать в нескольких аспектах: для описания массового археологического материала в объективной, точной и компактной форме; для определения достоверности выводов на основе ограниченного материала; для отнесения археологических материалов к определенной культуре и эпохе.

Основное содержание

Постановка вопроса об использовании статистических методов осталась практически неизменной. На современном этапе развития статистических методов, можно выделить два блока, применимых к археологическим исследованиям: описательное статистическое выражение – многие свойства объектов в числовой форме и их интерпретация; статистика многомерных иерархических данных; изучение связей между объектами и их возникновением; проявление значимых свойств объектов [Ковалевская, 1975].

Из ранее применявшихся методов статистического анализа погребальных памятников наибольшую популярность имели метод процентных соотношений, кластерный и факторный анализ.

Первый из упомянутых методов получил широкое распространение при анализе памятников эпохи бронзы и скифского времени на Украине, а также при анализе курганов сарматского времени Прикубанья и Закубанья [Генинг, Бунятин, Пустовалов, Рычков, 1990]. Его преимуществом является простота, доступность и возможность расчета самым простым способом. Однако метод имеет и уязвимости. Во-первых, он применим только к достаточно большим выборкам, во-вторых, набор признаков, используемых для обоснования гипотезы, выбирается априори и, строго говоря, ничего не доказывает; после использования каких-то двух-трех характеристик обряда для подтверждения правоты мы не знаем, что произойдет при анализе других из них, и не знаем, относятся ли они вообще к этой гипотезе. Вероятно, именно из-за желания избежать первого ограничения процентного метода археологи увеличивают свои выборки, оперируя некоторыми группами памятников, которые больше, чем совокупность комплексов одного могильника. Объединение в такие группы опять же осуществляется

априори, иногда комплексы определенной культуры или определенного хронологического этапа с территории современной административной единицы (края, области, округа и т.д.) просто включаются в одну группу, которая вряд ли могла существовать в древности. Следует отметить, что статистические методы стали широко использоваться с развитием компьютерных технологий, а с появлением персональных компьютеров они переживают очередной бум [Хатман, 1992].

Факторный анализ основан на изучении взаимосвязей между изучаемыми явлениями и факторами, влияющими на них. Факторный анализ позволяет выявить скрытые закономерности, которые объективно существуют, но не поддаются прямому измерению. С его помощью можно «сжимать» информацию путем описания процессов с использованием общих коэффициентов, т.е. «уменьшается размерность исходного набора признаков».

Выявляются и изучаются статистические связи между факторами и явлениями (блоками), выявляются определяющие факторы или их группы, а также прогнозируется ход развития процесса. Степень достоверности и значимости полученных результатов зависит от соблюдения ряда условий. Поскольку факторный метод основан на логико-статистическом принципе, вся его математическая часть должна быть обязательно соблюдена и корректна, понятийный аппарат должен быть согласован и общепринят, а также должен соблюдаться единый принцип классификации и «уровень» для идентификации факторов и объектов исследования (блоков). Важна простота структуры факторов и их взаимосвязь, по опыту математиков, программистов и кибернетиков, чем «грубее модель», то есть характеристика факторов, тем надежнее результаты.

Кластерный анализ, или кластеризация, – это разделение большой группы объектов на несколько более мелких. Каждая небольшая группа называется кластером. Кластер формируется на основе определенного критерия. Это может быть любая характеристика объекта: размер, форма, категория, тип.

В данной статье рассмотрим разработанную авторами методологию проведения статистических исследований применительно к погребальному обряду, используя широко известные статистические методы анализа многомерных иерархических данных, такие как корреляционный, факторный, кластерный. Использование сложного многомерного анализа в настоящее время не должно вызывать затруднений у исследователя, достаточно иметь только одну из программ для обработки статистической информации (например, SPSS, Statistica и др.). Предлагаемая методика не требует глубоких знаний в точных науках, которые не потребуются при работе с программным обеспечением, целью исследования является понимание методологии использования и применимости статистического анализа.

Погребальные обряды, благодаря своим исключительным качествам (одновременности и стратиграфической четкости), являются важнейшим археологическим источником, используемым при изучении древней истории [Никитина, 1985]. Изучение погребальных обрядов статистическими методами дает дополнительную информацию для изучения древних культур. В то же время работ по статистике погребальных обрядов немного. Все предлагаемые методы статистического изучения погребальных комплексов можно отнести к описательной статистике, даже многомерные, такие как факторный и кластерный анализ. Выводы, содержащиеся в опубликованных работах, дают представление о процентной доле того или иного признака, а также о мере взаимосвязи признаков и иерархических групп. На основе предложенных выводов делаются предварительные выводы.

Во всех монографиях большое внимание уделяется описанию погребальных комплексов и

их представлению в электронном (табличном) виде. К классификации предъявляются определенные требования: она должна фиксировать закономерные связи между классами объектов, чтобы можно было определить место объекта в системе, а само местоположение объекта должно указывать на его свойства. Классификация служит местом хранения и поиска содержащейся в ней информации [Бююль, Сефель, 2002].

Классификация погребального обряда была подробно разработана И.С. Каменецким [Каменецкий, 1983] – это единственная работа подобного рода. Все остальные, так называемые кодовые описания, являются не более чем преобразованиями этой классификации в соответствии с их собственными требованиями, особенно для статистических исследований. В то же время трансформация этой классификации для ее дальнейшего использования в статистических расчетах имеет свою специфику [Винидиктов, Берлизов, Пьянков, Зеленский, 2002], которую большинство авторов не учитывают, в то время как другие корректируют эту классификацию и даже применяют собственную, менее информативную классификацию. Код описания погребального обряда И.С. Каменецкого имеет пробелы в классификации, что само по себе естественно – невозможно учесть все нюансы огромного количества погребальных комплексов, которые постоянно дополняются новыми данными [Винидиктов, Берлизов, Пьянков, Зеленский, 2002]. Авторы предлагают открытый вариант описания погребального обряда, основанный на классификации И.С. Каменецкого. В текущей версии кода предусмотрено описание погребального памятника по 111 признакам, которые могут быть объединены в 10 блоков. Относительно большое количество функций позволяет минимизировать количество вариантов для каждой из них, что позволяет не прибегать к нормализации признаков. Код, конечно, может быть разработан без нарушения целостности классификации. Любое описание объекта должно быть максимально полным, это относится и к описанию погребального обряда. Следовательно, должно быть ограничение на количество характеристик. Относительно большое количество функций позволяет минимизировать количество вариантов для каждого из них, что позволяет не прибегать к нормализации признаков.

Первый блок признаков (1-5) содержит общую информацию о захоронениях, позволяющую локализовать их во времени и пространстве. При статистическом анализе погребальных памятников они используются в качестве интерпретаторов.

Второй блок (признаки 6-17, 110) содержит информацию о конструкции погребального сооружения. Элементы этого блока описывают сначала характер конструкции гробницы, затем саму могилу и, наконец, оборудование внутри могилы. Таким образом, захоронение описано в том же порядке, в каком оно было расчищено.

Третий блок (признаки 18-28) связан с информацией об останках погребенного человека. В этом случае для корректности анализа и упрощения данных каждый погребенный в парных, тройных и коллективных захоронениях описывается отдельно, имея специальную строку в матрице (это относится и ко всей остальной информации о каждом отдельном погребенном). Этот признак (ориентация погребенного) делится на два под-признака (27-28). Это позволило представить 8 основных секторов ориентации (N, S, W, E, NE, NW, SW, SE, этот тип ориентации предпочтительнее, поскольку всегда есть точная информация об ориентации) не в восьмеричной, как это обычно принято, а в троичной системе. Последнее устраняет неизбежное резкое расхождение в кодировке ориентаций в секторах смежных при обычной формализации (когда, например, северная ориентация получает значение 1, а северо-восточная – 8) и некорректные результаты анализа. Помимо информации о позе скелета, список признаков также

включал первичные антропологические данные (пол, возраст и т.д.). При появлении соответствующей информации блок можно дополнить информацией об антропогенном типе погребенного. Принимая во внимание несоответствия в положении скелета, связанные с методами обезвреживания захоронений [Берлизов, Винидиктов, Пьянков, Зеленский, 2003].

Следующие 6 блоков посвящены описанию погребального инвентаря.

Четвертый блок (элементы 29-52) обобщает информацию о сосудах из погребения: количество, основные категории и их расположение в могиле. Из данного блока перенесена информация о туалетных и культовых сосудах.

Пятый блок (признаки 53-62), относится к предметам вооружения: снаряжению всадника, положение в кургане всадника и чучела животных.

Шестой блок (признаки 63-76) описывает останки костюма погребенного, отделяя использование драгоценных металлов для изготовления предметов одежды. Отдельный блок описывает наличие и расположение бус, бляшек, украшений для рук, ног, шеи и застежек.

Седьмой блок содержит признаки (77-83), связанные с туалетными и косметическими принадлежностями.

Восьмой блок (признаки 84-91) описывает инструменты и утварь. Два признака (для минимизации их названий) описывают мелкие орудия труда, затем - инструменты для обработки дерева, металла, земли и т.д.

Признаками девятого блока (92-101, 111) описаны предметы, считающиеся атрибутами культа или оберегами. В этот же блок включается и признак (краски в погребении (признак 101), понимая условность такой его интерпретации и возможность отнесения данного признака в блок 7.

Последний десятый блок (признаки 102-109) посвящён останкам животных, из погребения, считающихся жертвенной пищей. Учитывается порода животного, его местоположение в погребении и то, в каком виде оно туда попало (целая туша или ее часть) [Берлизов, Винидиктов, Пьянков, Зеленский, 2003].

Подготовку матрицы для расчета можно выполнить двумя способами: создав программу для ввода данных в базу данных СУБД или введя данные в редактор электронных таблиц, встроенный в статистическую программу. Второй способ дешевле, но более трудоемок и не лишен ошибок при вводе данных. Матрица, предложенная авторами, была подготовлена в редакторе электронных таблиц MS Excel, а затем перенесена в редактор электронных таблиц статистического пакета SPSS 10.0 (предоставленный Краснодарским статистическим управлением) [Берлизов, Винидиктов, Пьянков, Зеленский, 2003].

Методика данного исследования сводится к обычному кластер анализу, то есть группировке многомерных иерархических данных. И действительно, если группа объектов распадается, скажем, на две или более групп, то внедренный (неизвестный) объект будет принадлежать к одному из кластеров, и мы можем сказать, что внедренный (неизвестный) объект принадлежит к группе объектов в данном кластере.

Определимся с терминологией, которую в своей работе использовали авторы.

Объект - совокупность данных по одному захоронению (строка в таблице).

Признак - обобщенные данные по одному свойству объектов (столбец в таблице).

Значение - единица данных об одном объекте или свойстве объектов (ячейка в таблице).

Внедренный объект – это объект с неизвестными свойствами, который мы можем сделать.

Шаблонная матрица – совокупность заранее известных и не подлежащих сомнению объектов.

Далее авторы определяют методы статистического анализа и описывают входные данные и ожидаемые результаты [Берлизов, Винидиктов, Пьянков, Зеленский, 2003].

Корреляционным анализом называют множество методов изучения параметров общей совокупности, распределенных экономически необоснованным образом. Корреляционный анализ представляет собой выборку, с помощью которой можно сделать выводы о степени и статистической зависимости (мере взаимосвязи) между признаками.

Известно большое количество мер связи между признаками. Что касается признаков, то они различаются как по объему вычислений, так и по соотношениям, которые они выражают. Можно выделить две репрезентативные группы таких показателей.

В первой используется принцип ковариации, а во второй – принцип сопряженности признаков. На основе первого принципа связь между переменными устанавливается в том случае, если увеличение значения одной переменной сопровождается устойчивым увеличением или уменьшением другой. Вторая широкая группа мер связи направлена на выяснение следующего факта: появляются ли некоторые сходства одного признака чаще с определенными значениями другого и могут быть объяснены случайным стечением обстоятельств.

Факторный анализ не основан на критериях дисперсии, а ориентирован на объяснение корреляций между признаками. Поэтому он используется в более сложных случаях совместного проявления в структуре периодических данных латентных факторов. Задача факторного анализа не имеет однозначного решения. Представление корреляционной матрицы по факторам может быть выражено бесконечно большим количеством способов [Дюк, 1997].

Кластерный анализ предназначен для разделения группы объектов на заданное и неизвестное количество классов на основе некоторого критерия качества классификации (кластер - связка, скопление, скопление, группа элементов, характеризующихся каким-либо общим свойством). Критерий качества кластеризации содержит следующие формальные требования:

- 1) внутри групп объекты должны быть тесно связаны друг с другом;
- 2) объекты разных групп должны находиться далеко друг от друга;
- 3) при прочих равных условиях распределение объектов по группам должно быть равномерным.

Определяющим моментом в кластерном анализе является выбор метрики (или меры близости объектов и анализа), от которой зависит конечный вариант разбиения на группы для данного алгоритма работы. В каждой конкретной задаче этот выбор делается по-своему, с учетом основных целей исследования, физического и статистического характера используемой информации и т.д. Учитываются три типа расстояний: евклидово расстояние, квадрат евклидова расстояния и метрическое значение (сити-блок).

Предположим, что у нас есть две или более шаблонных матрицы с одинаковым количеством объектов. В начале исследования проверяется, можно ли использовать эти объекты для кластерного анализа (проверить их сходство). Если объекты соотносятся друг с другом, то можно провести дальнейшие исследования.

Авторами проведено сравнение объектов одной палатки с объектами другой, используя корреляционный анализ. Для этого объединяются матрицы и проводится корреляционный анализ объектов (строк). Если коэффициенты корреляции для большинства объектов высоки, то авторы предполагают, что группы объектов коррелируют друг с другом, т.е. имеют внутренние связи. Также выполняется корреляция для конструкций (столбцов), чтобы можно было отбросить их коррелированные сигналы.

Затем авторы используют фактор анализ для того, чтобы уменьшить размер матрицы. Для этого проводится фактор анализ и получается таблица факторных нагрузок, разделенная на конечное число компонент. После чего в одной из компонент в которой наибольший вес имеет признак, по которому проводится кластеризация, выбираются все принципы, вес которых больше, чем у желаемого принципа. Эти признаки оказывают наибольшее влияние на распределение групп объектов в соответствии с интересующим признаком. Интерпретация этих признаков интересна сама по себе, но учитывается только их перечень. Если необходимо идентифицировать группы по общему признаку, то выбираются признаки с наибольшей нагрузкой по первой компоненте поскольку они оказывают наибольшее влияние на взаимосвязи всей группы объектов.

Имеется список признаков, который значительно меньше, чем общее количество признаков в матрице, и по которому проводится кластерный анализ. При проведении анализа видна группировка объектов по выбранному признаку.

Теперь авторы вводят внедренный объект в матрицу и выполняют кластерный анализ с учетом этих признаков. В итоге получается таблица в виде дендрограммы, где комплексы сгруппированы по интересующему признаку. Если уникальный объект входит во всю группу одного из кластеров, то можно с высокой степенью вероятности предположить, что они похожи на данные известные объекты.

Исследовательская интерпретация статистических процедур в сочетании с использованием интерпретаторов (блок I - общая информация о погребении) позволяет анализировать погребальные памятники в соответствии с заранее определенным планом.

То есть заранее прогнозируется интерпретация результатов (что никоим образом не говорит о намеренной подгонке последних под ту или иную концепцию).

По результатам фактор-анализа можно точно знать, какое сочетание характеристик обряда тесно связано с датировкой памятников, их культурной принадлежностью, полом, возрастом погребенных и т.д.

То есть, в отличие от предыдущих экспериментов по многомерному анализу погребальных памятников, не нужно будет выяснять, что означают связи между особенностями обряда, выявленными тем или иным методом, или почему некоторые комплексы похожи друг на друга [Берлизов, Винидиктов, Пьянков, Зеленский, 2003].

Заключение

Принадлежность памятника к определенной культуре или хронологическому этапу может быть обоснована тем фактом, что особенности обряда соответствуют характеристикам интерпретатора - набор этих особенностей при использовании вышеописанной методики документируется в связи со признаком-интерпретатором. Наконец данная методика позволяет нам работать с относительно небольшими выборками без ущерба для результатов исследований.

Библиография

1. Ахим Бююль, Петер Сефель SPSS Искусство обработки информации. Анализ статистических данных и восстановление скрытых закономерностей/ Ахим Бююль, Петер Сефель // Санкт-Петербург, – 2002.
2. Берлизов, Н.Е. Поздние скифы на Северном Кавказе / Н.Е. Берлизов // ИАА, – 2002. – вып. 8.
3. Берлизов, Н.Е. К проблеме этнокультурной атрибуции некоторых кубанских курганов IV в. до н.э. / Н.Е. Берлизов // ДК, – 2002. – вып. 18.
4. Берлизов, Н.Е., Винидиктов, А.П. К оценке информационных возможностей сарматского погребального обряда

- / Н.Е. Берлизов, А.П. Винидиктов // Античная цивилизация и варварский мир ТД VII археологического семинара, Краснодар, – 2000.
5. Берлизов, Н.Е., Винидиктов, А.П., Пьянков, А.В., Зеленский, Ю.В. Статистический анализ погребальных памятников Северо-Западного Кавказа сарматского времени - эпохи средневековья. Часть I. Памятники сарматского времени. Монография. / Н.Е. Берлизов, А.П. Винидиктов, А.В. Пьянков, Ю. В. Зеленский // Краснодар, – 2003. – 182с.
6. Бунятин, Е.П. Методика социальных реконструкций на материале скифских могильников IV-III вв, до н.э. / Е.П. Бунятин // Киев, – 1985.
7. Винидиктов, А.П., Берлизов, Н.Е., Пьянков, А.В., Зеленский, Ю.В. Код описания погребальных памятников / А.П. Винидиктов, Н.Е. Берлизов, А.В. Пьянков, Ю. В. Зеленский // ДК, – 2002. – вып. 18.
8. Генинг, В.Ф., Бунятин, Е.П., Пустовалов, С.Ж., Рычков, Н.А. Формализовано - статистические методы в археологии (анализ погребальных памятников) /В.Ф. Генинг, Е.П. Бунятин, С.Ж. Пустовалов, Н.А. Рычков// Киев, – 1990.
9. Дюк, В. Обработка данных на ПК в примерах /В. Дюк // Санкт-Петербург, – 1997.
10. Каменецкий, И. С. Код для описания погребального обряда / И. С. Каменецкий // Древности Дона, – Москва – 1983.
11. Ковалевская, В.Б. Применение статистических методов к изучению массового археологического материала / В.Б. Ковалевская // Москва – 1975.
12. Коробов, Д.С. Опыт многомерного статистического анализа материалов могильника Мокрая Балка I/ Д.С. Коробов // Компьютеры в археологии: Материалы конференции «Опыт компьютерной обработки археологических материалов». – Москва – 1996.
13. Мартынов, А.И., Шер, Я.А. Методы археологического исследования / А.И. Мартынов, Я.А. Шер // Москва, – 2002.
14. Никитина, Г.Ф. Систематика погребального обряда племен Черняховской культуры / Г. Ф. Никитина // Москва – 1985.
15. Хатман, Г. Современный факторный анализ / Г. Хатман // Москва, – 1992.

Methodology for Conducting Statistical Research on Funeral Rites

Dmitrii A. Kudryavtsev

Master student,
Department of History, Cultural Studies, and Museology,
Krasnodar State Institute of Culture,
350072, 33 40-letiya Pobedy str., Krasnodar, Russian Federation;
e-mail: 89181819145@mail.ru

Evgenii N. Klimenko

Master student,
Department of History, Cultural Studies, and Museology,
Krasnodar State Institute of Culture,
350072, 33 40-letiya Pobedy str., Krasnodar, Russian Federation;
e-mail: e_klimenko@list.ru

Abstract

The article presents a methodology developed by the author for conducting statistical research applied to funeral rites. The proposed methodology does not require deep knowledge of mathematics, as working with software is reduced to understanding the methodology of use and the applicability of statistical analysis. The author analyzed a database containing approximately 1,500

ancient burials in the northwestern Pre-Caucasus region from the 4th century BC to the 4th century AD, as well as about 600 synchronous and medieval complexes in southern Russia. The study used well-known statistical methods for analyzing multivariate hierarchical data, such as correlation, factor, and cluster analysis. An open-ended approach to describing funeral rites is proposed, based on the classification by I.S. Kamenetsky. The current version of the code provides for the description of burial sites using 111 features grouped into 10 blocks. The relatively large number of features allows minimizing the number of options for each of them, eliminating the need for normalization. The code was developed without violating the integrity of the classification. The description of the object should be as complete as possible, so the number of characteristics is limited. The matrix for calculation can be prepared in two ways: by creating a program for entering data into a DBMS database or by entering data into the spreadsheet editor built into the statistical program. The second method is more labor-intensive but less costly. The matrix proposed by the author was prepared in the MS Excel spreadsheet editor and transferred to the spreadsheet editor of the SPSS 10.0 statistical package (provided by the Krasnodar Statistical Office).

For citation

Kudryavtsev D.A., Klimenko E.N. (2024) Metodologiya provedeniya statisticheskikh issledovaniy pogrebalnykh obryadov [Methodology for Conducting Statistical Research on Funeral Rites]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 180-189.

Keywords

Archaeology, statistical research, methodology, funeral rites, factor analysis, cluster analysis, correlation analysis.

References

1. Achim Büyül, Peter Sefel SPSS The Art of Information Processing. Analysis of Statistical Data and Reconstruction of Hidden Patterns / Achim Büyül, Peter Sefel // St. Petersburg, - 2002.
2. Berlizov, N.E. Late Scythians in the North Caucasus / N.E. Berlizov // IAA, - 2002. - issue.8.
3. Berlizov, N.E. On the Problem of Ethnocultural Attribution of Some Kuban Burial Mounds of the 4th Century BC / N.E. Berlizov // DK, - 2002. - issue.18.
4. Berlizov, N.E., Vinidiktov, A.P. On the Assessment of the Information Potential of the Sarmatian Funeral Rite / N.E. Berlizov, A.P. Vinidiktov // Ancient civilization and the barbarian world TD VII archaeological seminar, Krasnodar, - 2000.
5. Berlizov, N.E., Vinidiktov, A.P., Pyankov, A.V., Zelensky, Yu.V. Statistical analysis of burial monuments of the North-West Caucasus of the Sarmatian period - the Middle Ages. Part I. Monuments of the Sarmatian period. Monograph. / N.E. Berlizov, A.P. Vinidiktov, A.V. Pyankov, Yu.V. Zelensky // Krasnodar, - 2003. - 182
6. Bunyatin, E.P. Methods of social reconstructions on the material of Scythian tombs of the IV-III centuries, BC / E.P. Bunyatin // Kiev, - 1985.
7. Vinidiktov, A.P., Berlizov, N.E., Pyankov, A.V., Zelensky, Yu.V. Code of description of funerary monuments / A.P. Vinidiktov, N.E. Berlizov, A.V. Pyankov, Yu. V. Zelensky // DC, - 2002. - issue. 18.
8. Gening, V.F., Bunyatin, E.P., Pustovalov, S.Zh., Rychkov, N.A. Formalized - statistical methods in archeology (analysis of burial monuments) / V.F. Gening, E.P. Bunyatin, S.J. Pustovalov, N.A. Rychkov // Kiev, - 1990.
9. Duke, V. Data processing on a PC in examples / V. Duke // St. Petersburg, - 1997.
10. Kamenetsky, I. S. Code for the description of the funeral rite / I. S. Kamenetsky // Antiquities of the Don, - Moscow - 1983.
11. Kovalevskaya, VB Application of statistical methods to the study of mass archaeological material / VB Kovalevskaya // Moscow - 1975.
12. Korobov, DS Experience of multivariate statistical analysis of materials from the Mokraya Balka burial ground I / DS Korobov // Computers in archeology: Proceedings of the conference "Experience of computer processing of archaeological materials". - Moscow - 1996.
13. Martynov, AI, Sher, Ya.A. Methods of archaeological research / AI Martynov, Ya.A. Sher // Moscow, - 2002.

-
14. Nikitina, GF Systematics of the burial rite of the tribes of the Chernyakhov culture / GF Nikitina // Moscow - 1985.
 15. Hatman, G. Modern factor analysis / G. Hatman // Moscow, - 1992.

УДК 008**Роль мифа в европейском театральном искусстве XX века****Куанова Инесса Бакытжановна**

Аспирант,
кафедра культурологии,
Московский педагогический государственный университет,
119571, Российская Федерация, Москва, пр. Вернадского, 88;
e-mail: fairness19@list.ru

Аннотация

В статье раскрываются различные подходы к определению сущности понятия «миф» и анализируются исторически сложившиеся концепции его восприятия, такие как аллегорическая и символистическая интерпретации. Автор исследует влияние мифа на формирование теории «театра жестокости» Антонена Арто, уделяя особое внимание роли мезоамериканских мифов в его режиссерской практике. Рассматриваются мифологические истоки «Священного» театра Питера Брука, а также проблема влияния мифа на актера и зрителя в иммерсивном «бедном» театре Ежи Гротовского, включая интерпретации христианских мифов в его спектаклях. В статье также формулируется роль мифа и символа в теории «театра Идеала» Гордона Крэга, анализируется использование трагедийности античных мифов в его постановках. Автор приводит примеры использования концепций «миф как действие», «миф как символ», «миф как аллегория» и «миф как структура» на основе конкретных спектаклей представленных режиссеров.

Для цитирования в научных исследованиях

Куанова И.Б. Роль мифа в европейском театральном искусстве XX века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 190-198.

Ключевые слова

Миф, миф в режиссуре театра, европейский театр, театр XX века, Антонен Арто, Питер Брук, Ежи Гротовский, Гордон Крэг.

Введение

Первая половина прошлого века, ознаменовавшаяся кризисами, войнами и сложной социально-политической ситуацией по всему миру, подтолкнула театр к возвращению к мифу – первоисточнику театрального искусства. Наряду с постановками на мифологические сюжеты в начале XX века появились спектакли, использующие мифологические образы, как метафоры и символы, а в творчестве ряда режиссеров-новаторов миф выступил в роли основы теорий создания «современного» театра, будь то «театр жестокости» А. Арто или «Священный театр» П. Брука. Данная тенденция была обусловлена обновлением потребностей общества в сфере театрального искусства, поиском модели «нового» театра, отражающего существующую действительность, раскрывающего актуальные проблемы, поднимающего общемировые темы, затрагивающие каждого человека и приближенные к его системе ценностей, морально-нравственным убеждениям идеи.

Исследования мифологических основ искусства также получили свое начало в этот же период – так, «ритуально-мифологической школой» были выдвинуты теории о влиянии мифа на произведения искусства, а театроведами были предприняты попытки анализа возвращения театра к мифологическим истокам. Однако, данные исследования довольно разрознены и малочисленны, несмотря на то, что связь театра с мифом является достаточно известным фактом.

Основное содержание

Прежде чем раскрывать проблему мифологических основ театральных теорий XX века, следует обратиться к исторически сложившемуся содержанию понятию «миф». Первые попытки определения его сущности и попытки его интерпретации были предприняты античными философами. Так, Аристотель рассматривал его как форму удивления человека над действительностью. В свою очередь, Платон, относя мифологию к формам сознания, включающую в себя элементы правды, считал, что «...более всего надо добиваться, чтобы первые мифы, услышанные детьми, самым заботливым образом были направлены к добродетели» [Шкода, 1998, с. 154], тем самым внедряя мифологические конструкции в свои труды и используя миф как инструмент воспитательного воздействия.

В античной философии зародились символическое и аллегорическое восприятия мифа. Пифагорейцы склонялись к *символистической* интерпретации мифа, определяя его как синтез идеального и материального, несущего тайную истину. *Аллегорическое* же восприятие мифа, было предложено Ферикидом Сиросским. Данная концепция предполагала поиск в мифологических сюжетах и образах подлинного смысла бытия и стала «первой попыткой рационалистической трактовки сущности мифотворчества» [Иванов, 2008, с. 105]. Из этого зародилось определение «*миф есть аллегория*», которое в дальнейшем сохранилось в трактовке мифа средневековыми философами – аллегорический метод выступил основой поиска в античных «баснях» христианского смысла, их морализации. Важную роль в этом процессе играли труды Аврелия Августина, Петра Берхория, Иоанна де Гарландия, Фабия Фульгенция и других средневековых философов, мифографов и просветителей [Кислин, 2022].

Получила распространение и уникальная концепция авторства Э. Кассиера, в которой миф рассматривается, как форма созерцания, в котором время и пространство взаимосвязаны, а

обыденное бытие противопоставляется сакральному и священному – «*миф есть символ*». По мнению философа, «мифологические символы есть интеллектуальные, основополагающие понятия, созданные самим человеком» [Яковлева, 2011, с. 189]. Символы указывают на иррациональное, бессознательное, высшее, имеют абстрактное содержание, выступают инструментом соприкосновения человека с вечным, идеальным, а отрицание символов приводит к разрушению духовной формы мифа. Данная концепция нашла отражение в трудах ряда философов: по мнению Н.А. Бердяева, природа мифа находится во взаимосвязи с природой символа, а символ выступает в роли проводника между духовным и эмпирическим миром. Продолжает и дополняет данную идею А.Ф. Лосев, находя в «мифе природу символа, вмещающего "схематические, аллегорические и жизненно-символические слои"» [Алесенкова, 2018, с. 6-7]. Данные теории позволяют сделать вывод о сущности мифа, как реализованного символа – в отличие от античной модели мифа, как действия, предполагаемой «Поэтикой» Аристотеля, в которой он рассматривает миф, как основу фабулы древнегреческой трагедии, под фабулой подразумевая сочетание событий, без которого невозможна трагедия.

Символистическое и аллегорическое восприятие мифа, существующие концепции его сущности нашли отражение в театральном искусстве XX века, что было обусловлено стремлением режиссеров вернуться к ритуально-мифологическим истокам театра, поиском путей его преобразования и экспериментальных форм.

Необходимость возрождения мифов в театре одним из первых поднял французский режиссер А. Арто в период создания «театра жестокости», обращаясь, в первую очередь, к мезоамериканским мифам. Интерес к ним основан на знакомстве А. Арто с образцами индейской словесной культуры: так, в мексиканских лекциях режиссера особое внимание уделено книге-эпосу «Пополь-Вух» сборнике мифических и исторических преданий цивилизации Майя, в частности, его поэтическому и магическому духу, проникновению поэтики и метафизики эпоса в современное искусство.

Воспринимая миф, как первичную структуру, раскрытие которой возможно через бессознательное, источником бессознательного он считал мифологические образы: «Обыденная любовь, личностные амбиции, повседневные хлопоты имеют смысл только на фоне особого ужасающего восторга мифов, никогда не умиравших в сознании больших масс людей» [Арто, 1993, с. 216]. Ставя одной из главнейших целей театра освобождение бессознательного от оков сознания, А. Арто полагал, что обращение к коллективному мифологическому бессознательному через символы является путем превращения спектакля в ритуальное действие, направленное на трансформацию чувств актера и зрителя, таким образом обнаруживая взаимосвязь между мифом и символом.

Стремясь преодолеть зависимость театра от слова, А. Арто ставил своей целью вскрытие мифического измерения современности, его выражения через невербальные составляющие спектакля: путь воплощения на сцене поэзии первоначальных мифов он видел в использовании не опосредованных устной речью жестов, движений, пластики. Считая, что современному театру нужен особый символический язык, существующий в пространстве, в первом спектакле «театра жестокости» – драме «Завоевание Мексики» режиссер, остановив действие на погребении Монтесумы, стремится запечатлеть миф накануне катастрофы, в образе Конкисты обнажив архетипический конфликт человека, его воли с судьбой, чтобы «вывести на поверхность "ложной цивилизованности" заряженные коллективной энергией Мифы, посредством которых можно обрести "силу" и "истинную культуру"» [Глагошук, 2020, с. 243].

Выбор данного сюжета был не случаен: отрицая утверждение превосходства иудео-христианства, А. Арто искал актуальные социальные проблемы, порожденные установлением западноевропейской культуры, раскрывая темы вражды народов, конфликта языческих и христианских рас, неотвратимости катастрофы в образах старинных текстов.

Воспроизводя миф на сцене трагически-ритуальным способом, А. Арто формирует путь к тотальному воздействию на зрителей через затрагивание их чувств, пробуждение коллективного бессознательного, жестокость и насилие, присущие жизни в целом. В рамках своей теории режиссер предлагал, что миф должен являться источником образом для спектакля, причем речь не о копировании сюжетов, а визуальном воплощении мифологического мышления. В свою очередь, целями ритуала, как формы спектакля, выступает возвращение театру его первоначального ритуального назначения и усиление влияния на зрителей.

Наиболее близко концепция «театра жестокости» А. Арто была воплощена в творчестве польского режиссера Е. Гротовского, одним из основных тезисов которого была недостаточность законов логики для создания и восприятия искусства. Исходя из этого, он обращался к мифам и мифологическому сознанию, выстраивая свои изыскания на основе мировых ритуальных практик. В своих паратеатральных опытах режиссер создал систему ритуальных действий, направленных на изменение отношения личности к себе и миру, через придание ритуальности физическим действиям. В данной системе огонь, вода, земля и т. д. обретали сакральный смысл в контексте «мифологического мышления для целостности постижения мира» [Островский, 2004, с. 173]. Кроме того, отдельное внимание Е. Гротовским уделялось превращению зрителей в соучастников действия, что привело его к идее «со-игры», являющейся реконструкцией ритуала в театре. Мифологизируя телесную природу не только актеров, он искал мифологическую основу ритуального действия – «это мог быть миф, а мог быть и архетип <...> или, если угодно, коллективное воображение, или первобытная память» [Гротовский, 2003, с. 106]. При этом целью актеров является ритуальность игры, целью которой выступает передача зрителям эстетических и этических идей.

В отличие от А. Арто, считавшего, что в театре должны рождаться новые мифы, Е. Гротовский предполагал, что «самое большое, на что способен театр – это способствовать кристаллизации мифа» [Гротовский, 2009, с. 126]. Еще одним отличием теорий режиссеров являлось то, что если основой творчества А. Арто выступали, преимущественно, мифы доколумбовой Америки, то Е. Гротовский считал «живой» мифологией христианскую, относя античные мифы к «мертвым», то есть, перешедшим в разряд метафор и не трогающим зрителя. При этом он не стремился воссоздавать религиозную ситуацию, а уделял внимание человеческим качествам христианской мифологии, считая, что воплощения тех или иных их образов неоднократно встречаются в истории человечества. Как и Б. Брехт, режиссер признавал необходимость преодоления догматической функции христианского мифа, превращения его в знак человеческого знания, для чего использовал кощунственные, с точки зрения религии, интерпретации, пародии, синтез с другими культурами и религиями. Так, в спектакле «Каин» Е. Гротовский представил сторонами одной медали Ангела и Люцифера, исходя из восточной философии, предполагающей, что Добро и Зло не могут существовать друг без друга, поскольку являются взаимодополняющими. В свою очередь, со спектакля «Дзяды» взял свое начало режиссерский прием разыгрывания сюжета о возвращении Христа, религиозность которого снижались благодаря тому, что вместо креста главный герой нес веник, при этом в мизансценах повторяя каноничные позы Спасителя на пути к Голгофе. Это не уменьшало его боли, раскрывало трагизм – неприятие обществом нового Христа. Такой подход к интерпретации

христианского мифа объяснялся желанием Е. Гротовского уловить его архетипическую сущность вне установленных религиозной догмой рамок.

Показательным примером является спектакль «Акрополь», место действия которого режиссер перенес с холма Вавель в концлагерь Аушвиц. Предложенный автором пьесы образ Аполлона, как Спасителя, который принесет свободу полякам и является синтезом античной мифологии и христианства, решается Е. Гротовским в виде тряпичной куклы, воспринятой узниками Спасителем. Это является пересечением символов эпох и мировоззрений: акрополя – сердца античной культуры, его польского аналога – Вавеля и концлагеря, символа политическо-социального положения XX века. Человечество продолжает ждать Спасителя, однако, в этом ожидании не остается античной возвышенности и христианской веры – это трагичность и агония современности.

Теории мифа в театре уделял внимание и английский режиссер П. Брук, считая, что «спектакли должны носить ритуальный характер» [Брук, 2002, с. 89]. Обращаясь к мифологическим истокам театрального искусства, в спектакле «Оргхаст», сюжет которого был основан на мифах о Прометее, «Персах» Эсхила, персидских баснях и древних сказках, режиссер искал способ нетрадиционной сценической выразительности, которая бы способствовала раскрытию мифологических основ, скрытого смысла, внедрению интуитивного восприятия взамен вербальному воплощению. Этим он подчеркивал свою идею о том, что диалог театра со зрителем должен вестись на языке, отличном от словесного, обнажая невидимое, поскольку «Священный» театр, который способен удовлетворить потребности общества XX века – «театр, где невидимое становится видимым» [Брук, 2002, с. 65].

Мифопоэтическая концепция режиссуры П. Брука реализовалась в сценическом воплощении драматургии Шекспира, полной архаических верований и общечеловеческих архетипов. Шекспировские пьесы, в которых невидимое превращается в систему визуальных образов, соответствовали представлениям режиссера о «Священном» театре, а их постановки стали «шекспировским» периодом в творческой биографии П. Брука, известным экспериментальностью и новаторством. Так, в спектакле «Король Лир» главным акцентом являлся ее дохристианский характер – сценография отсылала, с одной стороны, к мифическому железному веку, с другой – к атмосфере концлагерей, что позволило через использование прошлого создать образ современного, страшного мира, при этом являясь собирательным образом, который «эпохе Возрождения <...> принадлежит столько же, сколько эпохе евангельской или современной» [Зингерман, 2000].

Наиболее ярко влияние мифа проявилось в спектакле «Махабхарата» по одноименному индийскому эпосу. История человечества, которое находится на грани катастрофы, воплощалось через обращение к ритуалам рождения и смерти, войны и любви. Метафоричность образов, использование фрагментов из религиозных и философских трудов позволило стать данному спектаклю квинтэссенцией общемировой культуры. Выбрав из эпоса части, которые идейно и смыслово понятны европейскому зрителю, режиссер сохранил мифологичность, дух, ритуалы Индии, создав тем самым свой уникальный вариант «Махабхараты», который выявлял всемирную значимость произведения.

Отдельно П. Брук рассматривал проблему воздействия мифов на актеров. Для этого он в труппе использовал разыгрывание мифов для поиска реальности в сказочных атрибутах, высвобождения от бытового восприятия. Благодаря этому достигалось осознание присутствия мифа в окружающей среде – жестах, действиях, взаимодействии с предметами, и далее каждый момент сценического существования актеров приобретал осмысленность на уровне

подсознания, утрачивал обытовленность. На основе перечисленного можно сделать вывод, что интеграция мифа в театральное искусство являлась основой режиссуры П. Брука: понимая под мифом существующий в реальности первоисточник, он использовал его и в качестве инструмента достижения уникального сценического существования актеров, и ключом к шифру для раскрытия тайного смысла пьес, достижением идеи «Священного» театра.

Универсальность мифа сближала режиссерскую концепцию П. Брука с театральной теорией другого английского режиссера – Г. Крэга, который рассматривал понятия «миф» и «символ» во взаимосвязи, которую можно определить, как «символы возникают только там, где мифы сохраняют свою неистощимую жизнеспособность и где сильна вера в человека» [Бачелис, 1983, с. 182]. В отличие от символистов-современников, режиссер не ограничивался использованием иносказательности, которая насыщала произведение, поскольку его трагедийные цели не могли в полной мере быть удовлетворены эстетической природой символов. Поэтому Г. Крэг обратился к *мифу, как структуре* – в частности, в постановке шекспировского «Гамлета», понимая трагедию, как миф о конфликте человека с миром, он вплетал символы в его структуру в стремлении достигнуть метафизической содержательности спектакля. В целом, пьесы Шекспира рассматривались режиссером, как «трагедии, чье мифологическое содержание полно современного значения» [Бачелис, 1983, с. 203], действие которых условно привязано к определенной эпохе.

Мифологично-символичными являлись режиссерские решения и других постановок Г. Крэга: так, спектакль «Дидона и Эней» отличался трагической простотой, присущей античному театру, а трагедийные эмоции действия выражались через цвета и линии, которые в движении обретали особый, внебытовой смысл. В свою очередь, в опере «Ацис и Галатhea», основанном на античном мифе, прослеживалось следование каноничному построению трагедии – от безмятежного начала до трагичного финала, и символистичность мотива, которые достигались режиссером благодаря выразительным средствам сценографии.

Если ранние спектакли Г. Крэга были наполнены эстетикой символизма, то в дальнейшем образы-символы героев трансформировались в образы-мифы, в которых на героя возлагалась ответственность за судьбу человечества – данный подход к решению структуры символа не был свойственен мировоззрениям символистов. Так, в спектакле «Гамлет» образ главного героя решался через обладание им мифологической силы, способности переступать грань между бытием и небытием.

В отличие от Е. Гротовского, поднимавшего проблему соучастия зрителей в действии, и П. Брука, который искал особый способ взаимодействия актеров с залом, Г. Крэг полагал, что единство актера и зрителя возможно только в случае, когда искусство и публика находятся по разные стороны от сцены, а воздействие на зал достигается благодаря интенсивному трагедийному существованию актера, в этом контексте возвращаясь к первоначальной природе театрального искусства. Миф и символ использовались режиссером для формирования своей театральной эстетики, обращению к истокам театра.

Заключение

Таким образом, миф оказал значимое влияние на европейский театр периода поисков новых форм и языка. Используя восприятия мифа, предложенные философами античности, средневековья, эпохи Просвещения, режиссеры XX века в поисках пути к созданию новой модели театра обращались к мифологическим его истокам, однако, пользовались различными

интерпретациями: так, в теории «театра жестокости» А. Арто миф выступал в роли первичного ментального пространства, раскрытие которого может достигаться через мифологические образы, а само понятие мифа было тесно связано с коллективным бессознательным. На формирование такого подхода способствовала приобщенность режиссера к идеям сюрреалистов.

Частично идеи А. Арто продолжил Е. Гротовский, воспринимая миф с двух ипостасей – как простую человеческую ситуацию и соборное явление, способное неосознанно направлять коллективное поведение. Миф и мифологическое сознание использовались режиссером не только для создания материи спектакля, но и как инструмент формирования взаимодействия актеров и зрителей.

Наиболее значимо влияние мифа отразилось на режиссуре П. Брука и его идее о «Священном» театре, как высшей форме искусства. Мифологические первоэлементы, мотивы, архетипы, которые вошли в основные элементы театральной теории режиссера, приблизили его концепцию ко вневременной и внепространственной сущности мифа.

Миф, как структура, наполненная символами, стала основой теории Г. Крэга, который, изначально относясь к символистам, впоследствии вышел за границы их идей в своей режиссуре. Созданные им образы-мифы, объединение мифической и символистической материи легли в основу концепции «условного» театра символов, которая нашла единомышленников среди отечественных режиссеров.

Следовательно, миф, как неотъемлемая составляющая общемировой культуры, не обошла своим влиянием и театральное искусство, дав начало ряду театральных теорий XX века, которые на сегодняшний день остаются актуальным объектом изучения для театроведов и основой практических экспериментов режиссеров.

Библиография

1. Алесенкова, В.Н. Мифотворчество и перформативность в театральном искусстве: (авторский курс лекций) / В.Н. Алесенкова. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2018. 69 с.
2. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто; Пер. с фр., комм. С.А. Исаева. Москва: Мартис, 1993. 191 с.
3. Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг / Т.И. Бачелис. Москва: Наука, 1983. 351 с.
4. Брук П. Пустое пространство: Секретов нет [пер. с англ.] / П. Брук. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2002. 375 с.
5. Гладошук А.В. Театр в поисках мифа: Антонен Арто и Мигель Анхель Астуриас. // Литература двух Америк. 2020. № 9. С. 236-260.
6. Гротовский Е. К Бедному театру / Е. Гротовский; пер. с англ. Л.И. Мельниковой. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 297 с.
7. Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику / Е. Гротовский; пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н.З. Башинджагян. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
8. Зингерман Б.И. Шекспировский театр в Москве. В сб. Театр Питера Брука. Взгляд из России / сост. А.В. Бартошевич. Москва: ГИТИС: МКТС. 2000. 195 с.
9. Иванов А.Г. Развитие представлений о мифе и мифологическом сознании в античной философии // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. № 10(66). С. 101-108.
10. Кислин К.Б. Средневековая рецепция античной мифологии: опыт систематизации Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2022. Т. 8, № 4. С. 35-47.
11. Мыслители Греции: от мифа к логике / сост., вступ. ст. и коммент. В. Шкоды. – Москва: ЭКСМО-Пресс, 1998. 829 с.
12. Островский А.Б. Парадигма мифологического мышления: Очерк вклада К. Леви-Строса. – Санкт-Петербург: Кронос, 2004. 182 с.
13. Яковлева Е.Л. Миф как символическая форма культуры: взгляд через призму традиции и современности // Вестник Оренбургского государственного университета. 2011. № 7(126). С. 152-159.

The Role of Myth in European Theater Art of the 20th Century

Inessa B. Kuanova

Postgraduate Student, Department of Cultural Studies,
Moscow Pedagogical State University,
119571, 88, Vernadsky ave., Moscow, Russian Federation;
e-mail: fairness19@list.ru

Abstract

The article reveals various approaches to defining the essence of the concept of "myth" and analyzes historically established concepts of its perception, such as allegorical and symbolic interpretations. The author explores the influence of myth on the formation of Antonin Artaud's theory of the "Theater of Cruelty," paying special attention to the role of Mesoamerican myths in his directorial practice. The mythological origins of Peter Brook's "Holy Theater" are examined, as well as the problem of the influence of myth on the actor and the audience in Jerzy Grotowski's immersive "Poor Theater," including interpretations of Christian myths in his performances. The article also formulates the role of myth and symbol in Gordon Craig's theory of the "Theater of the Ideal" and analyzes the use of the tragic nature of ancient myths in his productions. The author provides examples of the use of the concepts "myth as action," "myth as symbol," "myth as allegory," and "myth as structure" based on specific performances by the aforementioned directors.

For citation

Kuanova I.B. (2024) Rol mifa v evropeyskom teatralnom iskusstve XX veka [The Role of Myth in European Theater Art of the 20th Century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 190-198.

Keywords

Myth, myth in theater direction, European theater, 20th-century theater, Antonin Artaud, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Gordon Craig.

References

1. Alesenkova Viktoriy. *Mifotvorchestvo i performativnost' v teatral'nom iskusstve* [] – Saratov: SGK im. L.V. Sobinova, 2018. – 69 p.
2. Artaud Antonen. *Teatr i ego dvojniki* [The Theatre and Its Double] – Moscow: Martis, 1993. – 191 p.
3. Bachelis Tatyana. *Shekspiri i Craig* [Shakespeare and Craig] – Moscow: Nauka, 1983. – 351 p.
4. Brook Peter. *Pustoe prostranstvo: Sekretov net* [The Empty Space] – Moscow: Artist. Director. Theatre, 2002. – 375 p.
5. Gladoshhuk Anastasiya. *Teatr v poiskakh mifa: Antonen Arto i Migel' Anxel' Asturias* [Theatre in search of the myth: Antonin Artaud and Miguel Angel Asturias] // *Literatura dvux Amerik*. – 2020. – № 9. – P. 236-260.
6. Grotowski Jerzy. *K Bednomu teatru* [Towards a Poor Theatre] – Moscow: Artist. Director. Theatre, 2009. – 297 p.
7. Grotowski Jerzy. *Ot Bednogo Teatra k Iskusstvu-provodniku* [From a poor theater to guide art] – Moscow: Artist. Director. Theatre, 2003. – 351 p.
8. Ivanov, Andrei. *Razvitie predstavlenij o mife i mifologicheskom soznanii v antichnoj filosofii* [Evolution of ideas concerning myth and mythological consciousness in antique philosophy] // *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye nauki*. – 2008. – № 10(66). – P. 101-108.
9. Kislin, Konstantin. *Srednevekovaya recepciya antichnoj mifologii: opyt sistematizatsii* [The Medieval reception of Ancient mythology: the experience of systematization] // *Nauchnyj rezul'tat. Social'ny'e i humanitarnyye issledovaniya*. – 2022. – T. 8, № 4. – P. 35-47.

-
10. My`sliteli Grecii: ot mifa k logike [The Thinkers of Greece: from Myth to Logic]– Moscow: EKSMO-Press, 1998. – 829 p.
 11. Ostrovskij Andrei. *Paradigma mifologicheskogo my`shleniya: Ocherk vklada K. Levi-Strosa*. [The Paradigm of Mythological Thinking: An Essay on the contribution of K. Levi-Strauss] – Saint-Petersburg: Kronos, 2004. – 182 p.
 12. Yakovleva Elena. *Mif kak simvolicheskaya forma kul`tury`: vzglyad cherez prizmu tradicii i sovremennosti* [Myth as a symbolic form of culture: a view from traditions and the present] // Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2011. – № 7(126). – P. 152-159.
 13. Zingerman Boris. *Shekspirovskij teatr v Moskve*. [Shakespeare Theatre in Moscow]

УДК 008

Деятельность Чжан Дацяня по изучению традиций буддийской монументальной росписи в Могао

Ван Нин

Аспирант,

Белорусская государственная академия искусств;
220012, Республика Беларусь, Минск, пр. Независимости 81;
e-mail: nw19981209@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена исследованию деятельности выдающегося китайского художника Чжан Дацяня (1899–1983) в контексте изучения буддийской монументальной росписи пещерного комплекса Могао (Дуньхуан, Китай). В рамках структуры IMRAD (введение, материалы и методы, результаты, обсуждение) проанализированы ключевые аспекты его работы: копирование фресок, изучение технологических приёмов, иконографии и культурного синтеза, сформированного под влиянием Великого шёлкового пути. Установлено, что погружение в эстетику Могао стало для Чжан Дацяня не только источником технических инноваций (использование минеральных пигментов, композиционных схем), но и духовно-творческим импульсом, повлиявшим на его стилистику. Особое внимание уделено синтезу традиционных элементов буддийского искусства с авторскими экспериментами, что позволило художнику переосмыслить наследие прошлого в контексте модернизации XX века. Результаты исследования демонстрируют, что деятельность Чжан Дацяня способствовала сохранению дуньхуанского наследия, его интеграции в мировой художественный дискурс, а также формированию школы «дуньхуанских копий». В обсуждении подчёркивается роль художника как медиатора между традицией и современностью, чьи методы копирования стали инструментом как научной реконструкции, так и творческой интерпретации. Работа вносит вклад в понимание культурного взаимодействия Востока и Запада, а также механизмов сохранения исторической памяти через искусство.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Нин. Деятельность Чжан Дацяня по изучению традиций буддийской монументальной росписи в Могао // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 199–212.

Ключевые слова

Чжан Дацянь, буддийская монументальная роспись, пещеры Могао, художественное наследие, культурный синтез.

Введение

Чжан Дацянь, один из выдающихся китайских художников XX века, родился в конце династии Цин, когда Китай переживал бурные социальные изменения. Он рос в семье, где традиционная культура и искусство ценились особенно высоко, а его ранний творческий путь неразрывно связан с классической живописью и каллиграфией. С течением времени кисть Чжан Дацяня приобрела удивительную выразительность, готовую к экспериментам, но крепко опирающуюся на наследие прошлого. Однако наибольший творческий поворот в его судьбе случился тогда, когда он направился в Могао – знаменитый комплекс пещерных храмов в Дуньхуане, расположенный на Великом шёлковом пути. Эта поездка явилась своего рода путешествием внутрь самой сути буддийского искусства Китая. Могао издревле славился монументальными настенными росписями, и для художника было чрезвычайно важно погрузиться в их атмосферу, пытаясь постичь дух древних мастеров. Он не только копировал фрески, но и изучал технологические приёмы, композиционные схемы и характерные для буддийского искусства цветовые решения, что определило значительную часть его дальнейших художественных исканий. Историки искусства отмечают, что подобное внимание к нюансам форм и линий значительно расширило его собственную стилистическую палитру [Абулайти, 2008].

Основное содержание

Духовные аспекты росписей пещер Могао увлекали его не меньше технологических подробностей, ведь эти настенные изображения были связаны с концепцией просветления и являли собой нечто большее, чем простое украшение стен. Вместе с тем внимание к деталям помогло художнику открыть для себя богатейший слой культурного взаимодействия Востока и Запада: в дуньхуанских фресках отразились не только чисто китайские тенденции, но и художественные влияния Центральной Азии, Индии и даже эллинистического искусства, проникшие на просторы Китая по Великому шёлковому пути. Он понимал, что Могао нельзя изучать в отрыве от глобальных контекстов, и потому стремился собрать воедино все аспекты, формировавшие сложное эстетическое пространство этих буддийских росписей. Этот профессиональный и духовный импульс оставил глубокий след в творческой биографии Чжан Дацяня, который много лет спустя вспоминал о Могао как об источнике своего озарения. Тонкие линии, искусное использование красок, сочетание ритуального содержания с богатым орнаментом неминуемо оказывали влияние на его стилистические решения.

Второй этап жизни художника, связанный с усилением его интереса к технике росписи, можно считать переходным от изыскания существующих традиций к творческому переосмыслению. Когда он вновь и вновь возвращался к копированию настенных композиций, ему удавалось обнаруживать всё новые структурные детали, поворот композиции, тонкие цветовые нюансы, которые в первый момент ускользали от взгляда. В этих росписях он видел не только иконографическую программу буддизма, но и своего рода энциклопедию живописных приёмов Древнего Китая. Подчас Чжан Дацянь обращал особое внимание на гармонию пропорций фигур бодхисаттв и святых, на текучесть линии драпировок одежды и игру бликов в позолоченных фрагментах, пытаясь соотнести качество красочных составов с техникой последующих наслоений. Он делал множество зарисовок, фиксируя и цветовые

сочетания, и контуры, и выразительные особенности лиц. По мнению некоторых исследователей, именно систематическая работа в Могао заложила основу для тех ярких цветовых решений, которые позднее прославили художника в целом мире [Базаров, 2011]. Однако важно понимать, что интерес к буддийской росписи у него не ограничивался только технической стороной: над всем возвышалась идея постижения сакрального мира, запечатлённого на стенах пещер. Он старался прочувствовать дух буддийского наследия, сохранившегося в убранстве этих храмовых пространств, собирал легенды, связанные с происхождением тех или иных сюжетов, и тщательно фиксировал исторические детали, которые могли бы пролить свет на смысл изображений. Копирование для него становилось методом познания, когда рука и глаз взаимодействуют с шедеврами прошлого не как со статичными образцами, а как с живой традицией, которую предстояло продолжить.

Материалы и методы исследования

В начале своей работы в пещерах Могао он находился под впечатлением прежде всего от красоты самих сюжетов, в которых буддийские божества и святые выступали в разнообразных композициях, окружённые изысканным орнаментом и декоративными элементами. Художник досконально изучал пропорции образов, особенности поз, положение рук. Когда он впервые увидел росписи, изображающие сцены из жизни Будды, чудеса, совершённые им, а также буддийские космологические сюжеты, то испытал трепет, словно приобщаясь к глубочайшей мистической сфере. В процессе копирования он непроизвольно пропускал всё через призму своего индивидуального стиля, хотя сознательно и стремился максимально следовать оригиналам. Таким образом, уже на этом этапе наблюдается особый синтез, в котором древняя эстетика и собственное художественное восприятие переплавлялись в новую форму. Исследователи нередко указывают, что искусство копирования стало для него не способом механического воспроизводства, а практикой креативного анализа [Азизов, 2024]. Вне всякого сомнения, личная медитативная вовлечённость художника в процесс позволила ему уловить глубину сакральных смыслов, заложенных в каждом фрагменте пещерной росписи.

С течением времени Чжан Дацянь начал обращать пристальное внимание на технологию нанесения красок, в частности, на роль минеральных пигментов, используемых в традиционной китайской живописи и в росписях Могао. Он обнаружил, что многие ранние фрески создавались с применением лазурита, малахита, киновари и других дорогих пигментов, которые волшебным образом сохраняют насыщенность цвета даже спустя столетия. В то же время более поздние наслоения, где в составе красок присутствовали иные компоненты, казались выцветшими или повреждёнными. Художник пришёл к выводу, что секрет живых тонов заключается не только в качестве пигментов, но и в мастерстве их смешивания, в наличии грунта специального состава и в тщательном подборе связующих веществ. Эта технологическая сторона его чрезвычайно увлекала, ведь подобные знания могли дать ему инструмент для собственного творчества, позволив делать эксперименты с фактурой и добиваться небывалых эффектов. Он записывал рецепты, которые восходили к древним наставникам, расспрашивал местных историков, беседовал со знатоками, стремясь найти подтверждение своих гипотез. Некоторые цветовые решения, которые он затем применял, были напрямую вдохновлены данной практикой. Но при этом он не упускал из виду и общую художественную идею: важно было не только достоверно передать цвет, но и сохранить смысловое и эмоциональное звучание росписи, вписанной в архитектуру пещеры и ритм её пространства.

Результаты и обсуждение

Пока мастер копировал панорамы буддийской мифологии, он понемногу начал выявлять типичные композиционные структуры, характерные для росписей разных эпох. Более ранние из них отличались более строгой геометрической организацией, вытянутыми фигурами, расположенными в определённом порядке вокруг центрального персонажа. Позднейшие, напротив, демонстрировали более либеральную планировку, с пышными элементами декора, своеобразными изгибами драпировок и тонкой прорисовкой деталей обеих рук каждой фигуры, что придавало композиции динамику. Однако у них проявлялись и характерные сочетания красок, и тонкие детали вроде ореолов, окружавших лики святых. Пытаясь раскрыть эти структуры, Чжан Дациянь делал наброски схем, в которых он отмечал основные линии, пропорции и сочленения композиции, а затем переносил их на бумагу и холсты, чтобы понять, как те же принципы можно применить при создании новых произведений [Бакаева, 2017]. Совмещая различную информацию, он стремился получить полную картину эволюции художественных подходов и проследить, как менялись стили во времени. Это исследование стало своеобразной археологией искусства, в которой каждый мазок мог поведать историю о временном периоде, о покровителях, заказавших ту или иную роспись, о культурных течениях, пересекавших Центральную Азию.

Особую роль в его дуньхуанском опыте сыграло изучение образов бодхисаттв, а именно Гуаньинь, Маньчжури, Самантабхадры и других. В их таких разных внешностях, дизайнерских решениях и символических атрибутах он пытался найти глубокое духовное содержание, переданное через пластический образ. Ведь при всей красоте линии и утончённости пропорций главная задача буддийской живописи – дать визуальную опору для медитации, стать окном в мир трансцендентного. Значительная часть этих росписей содержит нравственные или дидактические элементы, призванные помогать паломникам в постижении доктрины. В процессе копирования таких сюжетов Чжан Дациянь погружался в духовные тексты, пытаясь сопоставить иконографию с каноническими описаниями, ища самые тонкие расхождения. Иногда он находил повествовательные сцены, связанные с житиями различных буддийских учителей, выделял циклы, посвящённые перерождениям, и отмечал расстановку персонажей, чтобы лучше уяснить, какую смысловую нагрузку несут конкретные художественные приёмы [Бакаева, 2017]. Это системное погружение сделало из него не только мастера копии, но и своего рода исследователя, чьи заметки обогатили последующие научные изыскания в области буддийского искусства.

Чжан Дациянь также придавал важное значение географическому и историческому контексту появления пещер Могао. Находясь на пересечении крупного торгового пути, буддийские святыни Дуньхуана вобрали в себя широкий спектр культурных импульсов: здесь слились китайская, индийская, персидская и другие традиции. Формировался своеобразный художественный синтез, где иконография и стилевые черты могли соединять элементы, пришедшие из разных регионов Азии. Это позволяло ему взглянуть на буддийскую живопись шире, чем делали многие исследователи, ограничивавшиеся только китайской оптикой. Он видел взаимодействие школ, влияние разных эпох, переход от одного стиля к другому, которое приводило к появлению новых сюжетов или интерпретаций классических образов. То, что было привнесено из Индии, обретало китайский колорит, а западноазиатские детали переосмыслились в контексте местных традиций. Эта многообразная культурная почва, как понимал художник, открывала перед ним огромные возможности для осознанной стилизации.

Мастер старался охватить весь спектр этого взаимодействия и сохранить в своих записях максимум информации, чтобы потом использовать её в разработке собственных произведений, демонстрирующих единство традиции и креативного взгляда [Цзиньсинь, 2020]. Парадоксальным образом, чем глубже он проникал в прошлое, тем более современными становились его произведения, поскольку он активно переводил исторические открытия на язык собственной художественной манеры.

В периоды работы в пещерах Могао Чжан Дацянь сталкивался и с трудностями, связанными с состоянием росписей. Некоторые из них были сильно повреждены временем, вандализмом или неосторожной реставрацией прошлых эпох. Пыльные отложения, сколы шпукатурки, выцветшие участки фресок накладывали ограничения на возможности копирования. Местами сюжеты приходилось восстанавливать по фрагментам, лишь догадываясь, каким мог быть исходный рисунок. Это требовало от него не только художественного чутья, но и исторической эрудиции: он сравнивал элементы со схожими композициями в других пещерах, изучал стилистику эпохи, сопоставлял детали, чтобы восполнить пробелы в разрушенных секциях. Однако иногда он сознательно оставлял утраченный фрагмент незавершённым, отмечая границу между оригиналом и домыслами. Как указывают биографы, такая аккуратность в обращении с культурным наследием отличала его стремление к исторической честности, ведь он понимал, что восполнять пустоты можно лишь при условии тщательной исследований [Кужель, 2018]. Столь ответственная позиция завоевала ему уважение среди учёных, которые ценили не только его талант, но и серьёзность его методологических подходов.

Важным для понимания творчества Чжан Дацяня является тот факт, что, помимо непосредственного копирования, он работал и над собственными картинами, вдохновлёнными философией и эстетикой буддийского искусства. Часто он именно помимо сюжетов с религиозной тематикой разрабатывал мотивы, отсылающие к настроению и духу настенной живописи. К примеру, его стилизованные пейзажи и фигуративные сцены нередко включали в себя элементы, характерные для дуньхуанских фресок: орнаментальные полосы, магический контраст красок, особые типы облаков и архитектурные детали. Этот синтез, выраженный в самостоятельном творчестве, свидетельствует о том, что работа в Могао не была для него просто эпизодом, а скорее стала фундаментом, на котором он строил многие свои последующие открытия. И хотя впоследствии он прославился и как великий мастер гуоухуа, и как инноватор, внедряющий новые живописные эффекты, след дуньхуанской школы и буддийского искусства прослеживался в его произведениях всю его жизнь. Исследователи нередко указывают на сходство цветовых решений в его поздних работах с яркими палитрами Могао: насыщенные синие, бирюзовые, оранжево-красные оттенки словно всплывали из памяти, сохраняя впечатление от увиденных фресок. Таким образом, опыт пребывания в Дуньхуане дал ему не только технические навыки, но и уникальную художественную идеологию.

Когда в Китае усилились политические перемены и социальные катаклизмы, Чжан Дацянь, как и многие художники того времени, перемещался из региона в регион, совершенствовал свои знания и умел адаптироваться к быстро меняющимся условиям. Однако воспоминания о Могао сопровождали его и в последующие десятилетия. Он выступал с докладами, выпускал альбомы и серии гравюр, где представлял результаты своих копий, поясняя, почему дуньхуанская школа представляет столь ценное наследие для современного искусства. Он полагал, что соединение традиции и современности – это путь к подлинному обновлению живописи, и призывал молодых художников не ограничиваться западным влиянием, а обращаться к родным корням, к древним памятникам. Многие его ученики, вдохновлённые наставлениями, также отправлялись

в Могао, чтобы продолжить его дело, копировать росписи и разрабатывать собственный художественный язык, основанный на тех же принципах глубокой связи с традицией. По оценкам ряда искусствоведов, именно благодаря таким энтузиастам, как Чжан Даянь, комплекс Могао вновь оказался в центре внимания и международного художественного сообщества, и китайских исследователей [Сяо, 2019]. Этот вклад трудно переоценить, поскольку сохранённые пещерные росписи стали важным источником для изучения истории буддийского искусства как внутри Китая, так и за его пределами.

Наряду с копированием фресок Могао, художник интересовался и другими памятниками Дуньхуана, исследовал текстильные фрагменты и скульптурные декорации, пытаясь восстановить цельный образ культурной среды, в которой возникали эти произведения искусства. Он считал, что только в сочетании с другими видами художественного творчества можно по-настоящему ощутить, как была устроена жизнь древних мастеров, что вдохновляло их на создание столь утончённых произведений. В своей записной книжке он иногда делал пометки, связанные с орнаментикой изделий, найденных в этом регионе: узоры на шёлке, металлические детали украшений, стилистические элементы, встречающиеся на фрагментах настенной живописи. Впоследствии многое из этого пригодилось ему для авторской интерпретации традиционных мотивов. Сочетание уникальных элементов орнамента, взятых из фресок, с собственным вкусом к декоративным решениям давало неожиданные сочетания, придававшие его полотнам своеобразную эклектичную красоту [Асалханова, 2015]. Так возрождались образы прошлого, преображённые благодаря его художественному чувству, а не просто воспроизведённые в неизменном виде.

Важным фактором, способствовавшим столь глубокому погружению в буддийское искусство, являлось и личное отношение художника к религиозной традиции. Хотя он не был монахом, но, согласно воспоминаниям современников, проявлял искренний интерес к духовной стороне творчества и имел определённый уровень знания буддийских текстов. Ему было близко представление о том, что искусство, посвящённое священным сюжетам, может быть каналом связи с божественным измерением. Он неоднократно подчёркивал, что работа с этими росписями требует особого душевного настроя и отрешённости, схожей с молитвенным состоянием. Это позволяло ему избегать механистического копирования. Его кисть двигалась не только под влиянием анализа формы, но и следуя некоей интуиции, заключённой в попытке постичь сущность изображаемого. Музы истории, казалось, шептали ему о тайных смыслах и глубинных пластах, которые были замыслены древними авторами [Островская, 2011]. Это внутреннее стремление к сакральному познанию в значительной мере отличало его подход от чисто исследовательско-археологического, поскольку он стремился пережить опыт взаимодействия с росписями, пропуская их через призму собственного духовного поиска.

Коммуникация с жителями региона, в том числе с монахами и хранителями традиций, стала для художника ещё одной важной стороной его путешествий в Могао. Он часто беседовал с людьми, чьи семьи поколениями жили рядом с этими священными пещерами, расспрашивал о легендах, связанных с основанием храмов, о том, как местное население взаимодействовало с этой культурной сокровищницей. Иногда ему рассказывали интересные истории о прошлых экспедициях, которые пытались вывезти глаза статуй или отскоблить от стен ценные фрагменты росписей для продажи. Эти эпизоды печально демонстрировали равнодушие или алчность, способствовавшие утрате части наследия. В то же время находились и те, кто с любовью охранял фрески, осознавая их духовную и историческую ценность. Чжан Даянь стремился

донести до общественности мысль о важности консервации и научного подхода к реставрации, подчеркивая, что церемониальное значение росписей в пещерах Могао выходит далеко за рамки узкокультурных интересов [Войтишек, Ван, 2024]. Он часто упоминал, что разрушение подобных памятников – это утрата не только для Китая, но и для мирового сообщества, ведь пещеры Могао несут в себе ключ к пониманию международных контактов и художественного обмена в средние века.

Когда в середине XX века в Китае начались существенные социальные перемены, вызванные войнами и политическими реформами, его судьба складывалась непросто. Однако память о Могао всегда оставалась с ним. Он рассказывал о своем опыте работы в пещерах европейским и американским коллегам, проводил выставки, где демонстрировал копии и эскизы, сделанные в Дуньхуане. Подобная деятельность способствовала популяризации дуньхуанского искусства за рубежом, а также стимулировала рост научного интереса к региону. В дальнейшем китайское правительство тоже начало уделять больше внимания сохранению памятников, и методы, в основе которых лежали принципы, близкие взглядам Чжан Дацяня, были в той или иной форме воплощены в профессиональной реставрации. Конечно, нельзя сказать, что он был единственным инициатором подобных шагов, но его вклад в формирование общественного мнения об этих росписях был весьма существенным. Многие публикации и исследования, вышедшие позже, ссылались на его зарисовки и дневники, отмечая, что именно благодаря ему часть фресок, подвергшихся повреждениям, сохранилась хотя бы на копиях [Ванчикова, 2012]. Тем самым возник своеобразный мост между прошлым и будущим, между тем, что дошло до наших дней, и тем, что могло бы быть навсегда утрачено.

Важной особенностью дуньхуанского наследия, которое так вдохновляло Чжан Дацяня, была его многоплановость: здесь переплетались религиозные тексты, мифология, эстетика, ритуал, знания о мире природы и человека. Приступая к копированию, художник фактически включал в свою работу не просто визуальные эффекты, но и обширную культурно-историческую базу, которая требовала постоянного расширения кругозора. Он внимательно изучал буддийские сутры, чтобы понимать канонические элементы в иконографии, а также старался разобраться в тонкостях космологических представлений, связанных с той или иной пещерой. В Могао существуют пещеры, посвящённые различным аспектам Будды и его учений, их росписи различаются в зависимости от покровителей, заказчиков, а также художников того или иного периода. Эта вариативность и сложность повышала интерес Чжан Дацяня, подталкивая его к дальнейшим разысканиям [Асташенкова, 2013]. Он словно заново открывал исторический процесс, в ходе которого буддийское искусство не просто повторяло каноны, но эволюционировало, взаимодействуя с идейными и художественными веяниями периода. Именно поэтому копирование росписей становилось для него глубокой исследовательской экспедицией в само сердце китайской цивилизации, воспринявшей при этом опыт множественных контактов на шёлковом пути.

Среди его личных заметок, которые затем стали достоянием публики, сохранились определения цветовых сочетаний: «золотой+индиго», «охра+киноварь», «изумруд+румянец», «белила+сливовое дерево». Эти сочетания он выстраивал в своих картинах, исходя из эмоциональной и философской необходимости подчеркнуть те или иные аспекты сюжета. Не меньшее внимание уделял и нюансам линий: тонкие, плавные, местами изменяющие толщину, они порой напоминали скорее текущие линии каллиграфии, чем классическую контурную живопись. Видя перед собой примеры, где линии фигур переплетаются с орнаментами облаков, подчиняясь высшей гармонии композиции, он старался перенести этот визуальный принцип и

в собственные произведения [Дмитриев, 2011]. Так его живопись, оставляя за собой индивидуальный отпечаток, неизменно несла черты того опыта, который сформировался под влиянием дуньхуанского наследия. При этом критики зачастую подчёркивали, что такой подход не выглядит подражанием: он отражает скорее «память традиции», живущую в художественных тканях его произведений.

С годами мастер всё больше превращался в фигуру, олицетворяющую мост между классической китайской живописью и новой эпохой модернизации. Некоторые авторы считали его взгляды слишком ностальгическими, поскольку он указывал на несомненную ценность прошлого. Однако в действительности он не отрицал современность, а стремился органично ввести традиционные основы в контекст современных художественных процессов. Ему было важно показать, что подлинная модернизация предполагает не слепое копирование иностранных образцов, а осмысленный диалог с собственной культурой. И именно изучение фресок Могао стало для него точкой, где эта идея обрела наиболее яркую форму: ведь в дуньхуанских росписях он видел пример того, как древние мастера способны впитывать и трансформировать внешние влияния, делая их частью своей национальной традиции. В условиях глобализации XX века такой опыт казался ему бесценным [Елихина, 2019]. Таким образом, его деятельность вырастала из личного интереса к буддийской живописи и переходила на уровень более широкого художественного дискурса, призывающего преодолевать изоляцию и в то же время сохранять аутентичность.

Если взглянуть на наследие художника, то можно сказать, что путешествия в Могао значительно обогатили его визуальный лексикон. Он познакомился не только с великой живописью прошлого, но и с внушительным пластом литературы, религиозных текстов, исторических свидетельств. Всё это стало базой для творческого синтеза, результатом которого стали уникальные произведения, принадлежащие одновременно и китайской классической школе, и стремительно меняющемуся миру XX века. Он упорно работал с цветом, в некоторых случаях переходя к почти абстрактным пятновым решениям, совмещал каллиграфию и живопись, пытаясь уловить динамику природы. Но образы богов, будд, бодхисаттв и небесных сцен оставались для него важным источником вдохновения, к которому он не раз возвращался. Его внимание к деталям, выработанное при копировании, способствовало развитию уникальной способности передавать тончайшие нюансы движения и настроения. При этом он всегда повторял, что подсказку в этом нашёл именно у древних авторов, творивших настенные шедевры в пещерах Могао. Подобная преемственность придавала особый авторитет его искусству как в Китае, так и за его пределами.

По мере того как в популярной культуре XX века всё большее место занимали западные художественные течения и массовые формы развлечения, мир классических традиций постепенно отходил на второй план. Но благодаря таким энтузиастам, как Чжан Даянь, удалось сохранить живую связь с буддийской росписью. Он выступал за преподавание основ китайской живописи в духе старых школ, настаивая, что знакомство с ними даёт твёрдое основание для любого эксперимента и нововведения. Подход, основанный на связи с корнями, не означал косности: ученик, овладевший искусством линейного рисунка, понимал, как строить композицию, какие изображать детали и как подчеркнуть эмоциональный центр. Потом, выходя за рамки традиции, такой художник уже мог смело трансформировать образ, доверять своей фантазии, не боясь потерять целостность формы. И опыт Могао выступал в роли прекрасного примера: древние китайские мастера, взаимодействуя с индийскими, центральноазиатскими и даже эллинистическими приёмами, создали уникальный стиль. Аналогично и современный

художник, опираясь на полученные знания, мог смело открывать новые пути. Следовательно, занятия копированием росписей выходили за рамки банальной учебной задачи. Это был путь переосмысления истории, путь возрождения и развития традиции, в которой каждая эпоха добавляет свои оттенки в единое полотно времени [Кузнецов, 2009]. Способность увидеть сквозь века непрерывность этой линии и привнести в неё свежие идеи делает феномен творчества Чжан Дацяня столь важным.

Некоторые зарубежные исследователи, встречавшиеся с ним или посещавшие его выставки, отмечали необычайно тонкую и сильную энергетику его копий фресок. В отличие от фотографических репродукций, которые фиксировали повреждения и потертости, его копии дышали обновлённой жизнью: как будто он восстанавливал не просто картинку, а саму вибрацию красок. Это, впрочем, вызывало споры в академических кругах, поскольку строгие историки настаивали на максимальной объективности при копировании. Однако многие всё же соглашались, что его подход раскрывал художественную мощь первоисточника и порой помогал даже лучше, чем фотографии, постичь замысел древнего автора, почувствовать ритм линий и глубину красочных слоёв. Современные искусствоведы пишут, что именно эта субъективность и одновременно глубина культурного погружения делают копии Чжан Дацяня столь ценными для изучения. Ведь, помимо сугубо документальной функции, его работы демонстрируют, как живая традиция способна проникнуть в наши дни, если её носитель обладает достаточным художественным талантом и духовной чуткостью.

Возвращаясь к вопросу о значении его деятельности по изучению традиций буддийской монументальной росписи Могао, нужно отметить, что она была многоаспектной: от копирования и реставрационных рекомендаций до формирования философии творчества, где традиция не противоречит новаторству. Его работы вызвали в художественном мире интерес к истории Дуньхуана, подтолкнули к проведению дальнейших экспедиций и научных исследований, способствовали популяризации этого уникального объекта. В конечном итоге дуньхуанское наследие вошло в международный реестр ценностей, а Могао было включено в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Нельзя сказать, что это заслуга одного человека, но вклад Чжан Дацяня в формирование общественного мнения и в сохранение самих настенных изображений через их копирование не вызывает сомнений. Забота о красоте и значении этих памятников как части человеческого достояния стала важным элементом его творческого наследия.

Его собственные полотна, написанные уже после долгих лет знакомства с Могао, демонстрируют любопытные метаморфозы: в них переплетаются контрасты далёких эпох, линии становятся динамичнее, цвета насыщеннее, а пространство кажется более символическим. Однако сквозь все перемены по-прежнему просвечивают элементы дуньхуанской эстетики: будь то изогнутые линии, передающие грацию божественного танца, или особое расположение фигур в пространстве, напоминающее каноны буддийской композиции. Он говорил, что это естественное продолжение той живой традиции, которой он коснулся в пещерах, и что каждый современный художник, держащий кисть, может черпать вдохновение в наследии прошлого, если подойдёт к нему с открытым сердцем. Именно эта мысль о необходимости неразрывной связи с классикой, о духовном измерении живописи, о важности исследования исторических памятников и стала таким ценным посланием его художественной карьеры. При этом он не устал повторять, что дуньхуанская роспись – это не музейный экспонат, а ещё один голос в бесконечном хоре художественных традиций, призванных пробуждать лучшие качества в человеке.

С годами, когда он стал общепризнанным мастером, значение его опыта в Могао только увеличивалось. К нему обращались журналисты, молодые художники, научные сотрудники, прося поделиться воспоминаниями о том, как он работал в пещерах, что чувствовал, когда впервые увидел эти гигантские буддийские панно, как ему удалось перенести на бумагу ту гармоничную игру красок, которая сохранилась на стенах многие века. Его рассказы были переполнены уважением к древним мастерам. Он подчеркивал, что величие прошлого не отменяет свободы современного творца, ибо настоящая традиция – это динамическое явление, живущее при условии, что мы наполняем её новой энергией. А упускать возможности восполнить зияющие белые пятна в истории искусства – было бы настоящим преступлением перед грядущими поколениями. Именно поэтому он так трепетно относился к сохранению и популяризации дуньхуанского художественного наследия [Сяо, 2019]. Даже когда у него возникали затруднения в личной жизни, он не прекращал размышлять о дальнейших шагах, которые помогут донести значение фресок до мировой публики.

В его поздних работах, где явственно заметна тяга к абстракции и смелым колористическим экспериментам, иногда вдруг проступают мотивы из буддийской мифологии, узнаваемые фигуры божеств или характерные волнообразные линии, будто переносящие зрителя обратно в пещеры Могао. Это кажется не случайным: несмотря на все перемены, его внутренняя связь с этим культурным центром оставалась неразрывной. Ученые подмечают, что даже в совершенно «небуддийских» сюжетах у него иногда прослеживается ритм Дуньхуана: динамическая уравновешенность, симметрия и плавность переходов. Так внешняя форма может быть новой, но внутренний импульс, заложенный в пещерах, продолжает жить, подобно тому, как семечко, взрощенное в душевных глубинах, даёт всходы на непредвиденной почве [Азизов, 2024]. Во многом именно поэтому его воспринимают как одного из самых ярких продолжателей китайской живописи, который сумел соединить каноны традиции с личной художественной свободой.

Другие художники, вдохновлённые его примером, также отваживались на длительные поездки в Могао, осваивали метод копирования, вникали в исторический и религиозный контекст. Некоторые создали целые серии работ, стилизованных под дуньхуанский манер. Так зародилась некая школа «дуньхуанских копий», которая отчасти продолжала дело Чжан Даяня, но каждый её представитель вносил свою индивидуальность. В дальнейшем эта школа взаимодействовала с международными научными коллективами, занимающимися сохранением росписей. Под эгидой крупных музеев и фондов проводились исследования, где сопоставляли копии разных мастеров, делали пигментные анализы, оценивали степень повреждений оригиналов. Сложилась целая системная практика, во многом вдохновлённая ранними усилиями Чжан Даяня, который доказал, что копирование может быть не просто дополнительным занятием, а настоящим научно-творческим процессом [Базаров, 2011]. Таким образом, его наследие простирается далеко за пределы личного творчества, оказывая широкое влияние на художественную культуру Китая и мира.

В существующих ныне архивах можно отыскать его рукописи, в которых он с поразительной дотошностью описывает, какой цвет следует брать за основу, как распределять свето-тени на фигурах, в каком порядке накладывать слои пигмента. Эти советы иногда напоминают средневековые трактаты по живописи, где мастера щедро делились секретами ремесла с будущими поколениями. При этом нет ощущения, что он хотел поставить какие-то жёсткие рамки: напротив, он давал направление, но оставлял пространство для индивидуальной интерпретации. Его убедительное послание заключалось в том, что зная и уважая традицию,

художник может обрести настоящую свободу. Лишь соприкоснувшись с глубинами прошлого, можно смело выстраивать будущее, не боясь потерять собственное лицо. И Могао олицетворял для него этот образ идеального синтеза: место, где слилось множество культурных потоков, и в этом переплетении родилась неповторимая живопись, достойная восхищения столетия спустя [Кузнецов, 2009]. Следовательно, его деятельность в Могао – это не просто один из этапов творческого пути, а ключ к пониманию того, как он мыслил искусство в целом.

Некоторые специалисты по истории китайской живописи указывают, что после культурных потрясений XX века именно такие фигуры, как Чжан Дацянь, спасли классические традиции от забвения. И хотя в Китае есть множество других выдающихся художников, его миссия, ориентированная на дуньхуанские исследования, стала уникальной. Он сумел вывести тему буддийского монументального искусства в широкое поле общественного интереса, вовлечь в неё не только узких специалистов, но и молодых студентов, коллекционеров, представителей власти. Он имел потрясающую харизму, умел выступать, писал статьи и эссе о значении Могао и линкованной с ним тысячелетней традиции. Эти тексты часто публиковались в журналах и сборниках, ставили перед читателем вопрос о том, должны ли мы пренебрегать своими историческими памятниками ради поглощения западных образцов современности или нам стоит найти равновесие между сохранением культурного наследия и открытостью миру [Войтишек, Ван, 2024]. Подобная постановка вопроса резонировала с настроениями эпохи, когда Страна восходящего солнца переосмысливала своё место в глобальном контексте.

В дальнейшем, когда политическая обстановка в Китае и жизнь самого художника претерпевали новые повороты, он продолжал свою миссию, пусть и уже не так интенсивно, как в молодые годы. Однако его идеи продолжали жить в учениках и почитателях. Многие из них лично посещали Могао, используя его наброски и подсказки, чтобы эффективнее понимать организацию росписей, продвигая исследования, составляя новые каталоги и регистры [Абулайти, 2008]. Так дуньхуанская роспись становилась всё более известной, включаясь в культурный оборот и формируя образ Китая как одной из величайших цивилизаций, бережно хранящей своё прошлое. Духовная составляющая этих росписей, подчёркнутая словами самого Чжан Дацяня, открывала ещё одно измерение для тех, кто стремился постичь буддийское искусство на личностном уровне.

Выводы

Когда анализируют влияние комплекса Могао на творчество мастера, часто упоминают тонкую линию, переходящую из условно-религиозной плоскости в открытую для светских мотивов. Некоторые его поздние натюрморты или портреты, казалось бы, далеки от духовных мотивов, однако при внимательном рассмотрении видно, что и там он использовал тонкости передачи объёма и цветовых отношений, восходящие к дуньхуанскому опыту. Он сам отмечал, что восхищался способностью древних мастеров придавать сияние фигурам, визуально выделяя их из фона, будто освещая изнутри. Это он приложил к своей светской живописи, заставляя портретируемых персонажей обретать особую выразительность. Тем самым проследить связь между его копиями из Могао и его собственными работами можно даже в случаях, не имеющих прямой религиозной тематики [Цзиньсинь, 2020]. Историки искусства говорят о своеобразном «дуньхуанском следе», который остаётся в палитре и в живописном решении формы. Безусловно, это влияние переплеталось и с другими факторами, ведь мастер жил в эпоху

глобальных культурных контактов, знал и европейскую живопись, и японские техники. Но фундамент, заложенный Могао, оказался одним из самых мощных в его творческой биографии.

В свете всего изложенного можно заключить, что деятельность Чжан Даяня по изучению традиций буддийской монументальной росписи в Могао имела колоссальное значение для развития китайского искусства и его интеграции в мировой контекст. Его копии, исследования и публикации пробудили волну интереса к пещерам Могао, сыграв важную роль в сохранении этого уникального комплекса. При этом он показал, как можно совмещать преданность исторической правде с творческой самореализацией, извлекая из прошлого неисчерпаемые ресурсы вдохновения. Взгляд на него как на неутомимого искателя красоты и глубинных смыслов дуньхуанской живописи продолжает волновать новых исследователей, которые вновь открывают для себя культурное многообразие Дуньхуана. Этот процесс, запущенный во многом усилиями мастера, символизирует бесконечное путешествие искусства сквозь эпохи, где Могао остаётся точкой притяжения для тех, кто ищет истоки настоящей художественности, и двери туда открыты для всякого, кто готов прикасаться к священным стенам не только кистью, но и сердцем.

Библиография

1. Цзиньсинь К. Буддийская скульптура Китая раннего периода: иконографические особенности // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2020. № 2. С. 114–126.
2. Кузнецов В.С. Китай буддийский // Азия и Африка сегодня. 2009. № 2 (619). С. 25–29.
3. Базаров А.А. Трактаты буддийского мыслителя Дигнаги в фондах ИМБТ СО РАН // Гуманитарный вектор. 2011. № 4 (28). С. 236–239.
4. Асташенкова Е.В. Изображения будд, бодхисатв и буддийских божеств в искусстве Бохая // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2013. № 5 (25). С. 76–82.
5. Сяо В. Техника создания буддийской полихромной скульптуры // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2019. № 3. С. 55–74.
6. Ванчикова Ц.П. Буддологические исследования в центре восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН // Вестник Бурятского научного центра Сибирского отделения Российской академии наук. 2012. № 3 (7). С. 243–258.
7. Войтишек Е.Э., Ван Т. Буддийский храм Цзилэсы в Харбине, его история и современные культовые практики // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2024. Т. 23. № 4. С. 128–138.
8. Асалханова Е.В. Художественно-технологическая специфика буддийской живописи // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2015. № 4 (99). С. 185–191.
9. Азизов Д.Н. Анализ и реконструкция настенной росписи в буддийском храме городища Зар-Тепе // Mongolica. 2024. Т. 27. № 2. С. 20–23.
10. Бакаева Э.П. Об одном предмете поклонения из ойратского монастыря Дэчинравжаалин (Убсунурский аймак Монголии) // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2017. Т. 10. № 5 (33). С. 111–129.
11. Дмитриев С.В. Пещерный комплекс Дуньхуан. История и изучение // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. 2011. № 4. С. 108–115.
12. Абулайти Махэсути А.М. Китайско-буддийское культовое изобразительное искусство // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 73-1. С. 13–17.
13. Островская Е.П. Из истории петербургской буддологической школы: Институт буддийской культуры (1928–1930) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. Т. 12. № 3. С. 22–31.
14. Кужель Ю.Л. Японская иконография в камне // Японские исследования. 2018. № 1. С. 19–37.
15. Елихина Ю.И. Шедевры китайской бронзовой скульптуры начала XV века из коллекции Государственного Эрмитажа // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 141–154.

Zhang Daqian's Work on Studying the Traditions of Buddhist Monumental Painting in Mogao

Wang Ning

Postgraduate Student,
Belarusian State Academy of Arts,
220012, 81, Nezavisimosti ave., Minsk, Republic of Belarus;
e-mail: nw19981209@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the study of the activities of the outstanding Chinese artist Zhang Daqian (1899–1983) in the context of studying the Buddhist monumental painting of the Mogao cave complex (Dunhuang, China). Within the framework of the IMRAD structure (introduction, materials and methods, results, discussion), the key aspects of his work are analyzed: copying frescoes, studying technological techniques, iconography, and cultural synthesis formed under the influence of the Great Silk Road. It is established that immersion in the aesthetics of Mogao became for Zhang Daqian not only a source of technical innovations (use of mineral pigments, compositional schemes) but also a spiritual and creative impulse that influenced his style.

Special attention is paid to the synthesis of traditional elements of Buddhist art with the author's experiments, which allowed the artist to reinterpret the heritage of the past in the context of the modernization of the 20th century. The results of the study demonstrate that Zhang Daqian's activities contributed to the preservation of Dunhuang heritage, its integration into the global artistic discourse, and the formation of the "Dunhuang copies" school. The discussion emphasizes the artist's role as a mediator between tradition and modernity, whose copying methods became a tool for both scientific reconstruction and creative interpretation. The work contributes to the understanding of cultural interaction between East and West, as well as the mechanisms of preserving historical memory through art.

For citation

Wang Ning (2024) Deyatel'nost' Chzhana Datsyanya po izucheniyu traditsiy buddiyskoy monumental'noy rospisi v Mogao [Zhang Daqian's Work on Studying the Traditions of Buddhist Monumental Painting in Mogao]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 199-212.

Keywords

Zhang Daqian, Buddhist monumental painting, Mogao caves, artistic heritage, cultural synthesis.

References

1. Jinxin, K. (2020). Buddiiskaya skulptura Kitaya rannego perioda: ikonograficheskie osobennosti [Buddhist sculpture of early China: iconographic features]. *Dom Burganova. Prostranstvo kultury*, 2, 114-126.
2. Kuznetsov, V. S. (2009). Kitai buddiiskii [Buddhist China]. *Aziya i Afrika segodnya*, 2 (619), 25-29.
3. Bazarov, A. A. (2011). Traktaty buddiiskogo myslitelya Dignagi v fondakh IMBT SO RAN [Treatises of the Buddhist thinker Dignaga in the collections of IMBT SB RAS]. *Gumanitarnyi vektor*, 4 (28), 236-239.

4. Astashenkova, E. V. (2013). Izobrazheniya budd, bodkhisatv i buddiiskikh bozhestv v iskusstve Bokhaia [Images of Buddhas, Bodhisattvas, and Buddhist deities in the art of Bohai]. *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoi Sibiri i na Dalnem Vostoke*, 5(25), 76-82.
5. Xiao, W. (2019). Tekhnika sozdaniya buddiiskoi polikhromnoi skulptury [Techniques for creating Buddhist polychrome sculpture]. *Dom Burganova. Prostranstvo kultury*, 3, 55-74.
6. Vanchikova, Ts. P. (2012). Buddologicheskie issledovaniya v tsentre vostochnykh rukopisei i ksilografov IMBT SO RAN [Buddhist studies at the Center for Oriental Manuscripts and Xylographs of IMBT SB RAS]. *Vestnik Buryatskogo nauchnogo tsentra Sibirskogo otdeleniya Rossiiskoi akademii nauk*, 3(7), 243–258.
7. Voitisek, E. E., & Wang, T. (2024). Buddiiskii khram Tszylesy v Kharbine, ego istoriya i sovremennye kultovye praktiki [The Buddhist temple Jilesi in Harbin: its history and modern cult practices]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya*, 23(4), 128–138.
8. Asalkhanova, E. V. (2015). Khudozhestvenno-tekhnologicheskaya spetsifika buddiiskoi zhivopisi [Artistic and technological specifics of Buddhist painting]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta*, 4 (99), 185–191.
9. Azizov, D. N. (2024). Analiz i rekonstruktsiya nastennoirospisi v buddiiskom khrame gorodishcha Zar-Tepe [Analysis and reconstruction of wall paintings in the Buddhist temple of the Zar-Tepe settlement]. *Mongolica*, 27(2), 20–23.
10. Bakaeva, E. P. (2017). Ob odnom predmete pokloneniya iz oiratskogo monastyrya Dechinravzhaalyn (Ubsunurskii aimak Mongolii) [On one object of worship from the Oirat monastery Dechinravzhaalyn (Ubsunur aimag, Mongolia)]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 10(5), 111–129.
11. Dmitriev, S. V. (2011). Peshchernyi kompleks Dun'khuang. Istoriya i izuchenie [The Dunhuang cave complex: history and study]. *Vostok. Afro-aziatskie obshchestva: istoriya i sovremennost*, 4, 108–115.
12. Abulaiti Makhesuti, A. M. (2008). Kitaisko-buddiiskoe kultovoe izobrazitelnoe iskusstvo [Chinese Buddhist cult art]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*, 73-1, 13–17.
13. Ostrovskaya, E. P. (2011). Iz istorii peterburgskoi buddologicheskoi shkoly: Institut buddiiskoi kultury (1928–1930) [From the history of the St. Petersburg Buddhist studies school: Institute of Buddhist Culture (1928–1930)]. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, 12(3), 22–31.
14. Kuzhel, Yu. L. (2018). Yaponskaya ikonografiya v kamne [Japanese iconography in stone]. *Yaponskie issledovaniya*, 1, 19–37.
15. Elikhina, Yu. I. (2019). Shedevry kitaiskoi bronzovoi skulptury nachala XV veka iz kollektsii Gosudarstvennogo Ermitazha [Masterpieces of Chinese bronze sculpture of the early 15th century from the collection of the State Hermitage]. *Iskusstvo Evrazii*, 4(15), 141–154.

УДК 008

Творческое кредо современного китайского композитора Инь Цина

Ци Цзяньли

Аспирант,

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, 48;

e-mail: 69567395@qq.com

Аннотация

Известный китайский композитор Инь Цин, занимающий должность заместителя председателя Ассоциации китайских музыкантов и являющийся членом Китайской федерации литературных и художественных кружков, представляет собой уникальный пример сочетания двух, казалось бы, противоположных профессий – военного и музыканта-композитора. Его творческое кредо, посвященное военно-патриотической тематике, вызывает восхищение в китайском обществе. Инь Цин не только активно участвует в культурной жизни страны, но и вносит значительный вклад в развитие китайской музыкальной культуры. Композитор заложил семейную традицию военных музыкантов, что снискало ему глубокое уважение и любовь среди военных и гражданских лиц. В статье рассматривается его творческий путь, влияние на военно-патриотическую песню и музыкальную деятельность в Китайской Армии.

Для цитирования в научных исследованиях

Ци Цзяньли. Творческое кредо современного китайского композитора Инь Цина
Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 213-218.

Ключевые слова

Музыкальное творчество китайского современного композитора Инь Цина, военно-патриотическая песня, музыкальная деятельность в Китайской Армии.

Введение

Инь Цин на сегодняшний день является одним из самых влиятельных современных композиторов Китая, которого называют «китайским Шубертом». Им создано более тысячи песен, из которых свыше ста были отмечены особыми правительственными наградами. Его песни – «История солдата», «Родина», «Вступление в новую эру», «Небесная дорога», «Западная песня», «Душа пограничной армии», «Под ярким солнцем». «Цзяншань», «К возрождению», «Взгляд на луну», «Цветы тростника» и другие не просто популярны, они вошли в золотой фонд песенной культуры Китая, прославив не только автора, но и их исполнителей. По словам супруги композитора, Инь Цин сочиняет новую песню каждые три дня, спит по 4-5 часов в день и «в этой жизни Инь Цин женат на "Богине музыки"».

Основное содержание

Инь Цин родился 4 мая 1954 года в Нанкине в семье военнослужащих: отец – Инь Синьян (псевдоним – Ван Чжияоань) вступил в военные ряды будучи подростком, мать также служила в армии, где встретила с отцом Инь Цина. Оба были зачислены в Четвертую армейскую художественную труппу Нанкинского военного округа, с которой участвовали в армейской концертной деятельности. В послевоенное время они были переведены в Чжэньцзян (провинция Цзянсу), где прошло начальное обучение будущего композитора.

Родители Инь Цина привили сыну любовь к музыке, в особенности – к песне. По воспоминаниям самого композитора его родителями было собрано более тысячи виниловых пластинок с различной музыкой, в которых были и китайские патриотические песни. Инь Цин слушал эти пластинки порой целыми днями, говоря, что музыка всегда сопровождала его, пока он рос. В начальной школе Инь Цин начал обучаться игре на эрху – китайском струнном инструменте.

Благодаря своим родителям-военнослужащим Инь Цин с детства хорошо знал что такое солдатская бытность, сам стал солдатом, что не мешало ему заниматься любимым делом – музыкой. В 1970 году 16-летний музыкант стал скрипачом оркестра Первой дивизии военного округа Цзянсу, параллельно работая здесь же связистом (солдатом-проводником). В своих воспоминаниях композитор рассказывал, что каждый день в 4 утра он выбегал из казармы, чтобы поиграть на скрипке, недалеко от бурлящей реки. К 6 часам Инь Цин спешил обратно на всеобщую утреннюю зарядку. В свободное время Инь Цин много читал, в особенности специализированную музыкальную литературу, самостоятельно изучая книги по теории музыки, композиции и гармонии. Обычно в 9 часов вечера в военном общежитии выключали свет. Однажды Инь Цин пошел вечером в конференц-зал читать книги и зажег керосиновую лампу, а в то время керосин был в большом дефиците. Так он читал до поздней ночи и израсходовал много керосина, за что получил выговор от командира отряда. Инь Циню пришлось бежать 16 км туда и обратно до магазина в уездном центре, чтобы купить 4 кл керосина. Командир отряда был тронут стремлением Инь Цина к учебе и разрешил ему заниматься до поздней ночи, зажигая керосиновую лампу без компенсации керосина.

Будучи солдатом и музыкантом, во время нелегких учебных походов, Инь Цин (помимо необходимых походных вещей, в том числе и ружья) брал с собой скрипку и музыкальные учебники, из-за чего его рюкзак был намного тяжелее, чем у остальных. Музыкант высоко ценил военную службу, безропотно принимал все трудности своего бытования, что было отражено в

его творчестве. Свои чувства он выразил в музыке, написав в 18 лет свою первую песню – «Я – линейный монтер». Начиная с первой песни определился индивидуальный почерк композитора с характерными запоминающимися мелодиями. Необходимо отметить, что в Китае всегда было и остается большое число военнослужащих, и актуальность жанра патриотической песни с каждым годом только усиливается, что говорит о необычайной жизненной востребованности этого жанра в китайском обществе. Таким образом, песенное творчество Инь Цина, сформировавшееся еще в юном возрасте, удачно срезонировало с запросами современного общества и стало популярным сначала в военной среде, а затем на широкой эстраде. Так, практически после своей первой песни, Инь Цин был повышен в звании командира.

А в 1975 году Инь Цин был переведен в более удобный для него военный округ Чжэцзян, где кроме оркестра существовала еще и танцевальная труппа. Композитору пришлось расширить рамки своего творчества, в результате чего наряду с песнями стали появляться танцевальные жанры. Работа с танцевальной труппой кардинально изменила жизнь молодого композитора: в начале 1980-х годов Инь Цин женился на лучшей танцовщице армии, а в июне 1985 года в Ханчжоу родилась его дочь Инь Цяньвэнь.

Композитор говорил, что чувствует себя виноватым перед женой и дочерью, так как все семейные тяготы легли на плечи его хрупкой супруги: частые переезды, уход по здоровью мужа, она похоронила родителей Инь Цина, потому что в это время он был связан служебными делами: «Я никогда не помогал жене по дому, никогда не покупал ей одежду или обувь и почти никогда не сопровождал ее в поездках. Никогда не готовил для своей дочери, никогда не ходил на родительские собрания вместе с ней и даже находился в командировке за день до свадьбы дочери. Думая об этом, я ощущаю странное чувство в своем сердце..., когда моя жена говорит с улыбкой: "Ты женишься на Богине музыки, а не на мне"».

К счастью для композитора, его жена и дочь понимают и поддерживают Инь Цина, являясь его самой надежной опорой. Дочь композитора Инь Цяньвэнь унаследовала творческий дар от отца и, закончив композиторский факультет Китайской консерватории, встала на путь отца, сочиняя военно-патриотические песни и связав свою жизнь с Китайской Армией. В 2008 году Инь Цяньвэнь, будучи на третьем курсе консерватории, написала пьесу «Мечта» для Олимпийских игр в Пекине, за что получила премию за выдающиеся достижения в области музыкального искусства. В 2009 году Инь Цяньвэнь по желанию отца присоединилась к Художественной труппе политического департамента Ракетных войск в качестве композитора и стала автором множества военных песен: «Если война разразится сегодня», «Вечно 18 лет», «Солнечный свет на позиции». Кроме этого дочь Инь Цина пишет музыку для детей, весьма популярной в Китае (например, «Аванти»). По словам Инь Цяньвэнь ее отец подобен горе, на которую она будет взбираться всю свою жизнь и будет так же предана Богине музыки.

В семье Инь Цина равнодушны к славе и богатству. Когда в 2018 году композитору предложили за хороший гонорар написать музыку к сериалу, он отказался из-за простого творческого задания, порученного его подразделению – служба для него гораздо важнее материальных благ: «У меня нет чрезмерной гонки за материальными вещами, я думаю, что сейчас достаточно хорошо».

Инь Цин проявил себя как творческая личность не только на композиторском поприще, в список его неординарных способностей входит также организаторская и дирижерская деятельность. В 1984 году Инь Цин со своими шестью товарищами основал первую музыкальную группу в истории Китайской армии с электронными инструментами под названием «Большая медведица» («北斗星») и сочинил песню «История солдата», ставшую

бестселлером. Песня получилась солнечной, динамичной, полной жизненного задора и оптимизма и сразу же завоевала все концертные площадки страны, а трое молодых исполнителей после исполнения этой песни прославились на всю страну (выдающимися исполнителями песен композитора были Цай Гоцин и Хан Тяньци). Инь Цин стал получать сотни писем от рядовых солдат и офицеров со всей страны и, читая их, он плакал.

С 1988 года Инь Цин работает в Нанкине, куда он был переведен в состав фронтовой песенно-танцевальной труппы Нанкинского военного округа в качестве руководителя. В 1989 году – юбилейную годовщину победы китайского народа в гражданской войне, Инь Цин создал три песенных шедевра: «Маленькая поэма мамы», «Парадная песня» и «Командир отделения», посвященных 40-летию образования Китайской Народной Республики [Ван Банчжи Инь Цинь прошел от военного лагеря Вэньчжоу до мюзик-холла, яркая нота на сцене великой страны, www...]. Инь Цину предложили руководящую должность в Пекине, где он недолго проработав вернулся в Нанкин к своей семье. В последующие годы он последовательно создавал военные песни с ярко выраженным современным оттенком: «Не спрашивай почему», «Военная душа на границе», «Военные песни» и «Элегантная женщина-солдат» и другие. Важно отметить, что в основе мелодического наполнения его песен лежал фольклорный материал китайской музыкальной культуры, а также материал революционных и патриотических песен, написанных с начала 30-х годов с такими китайскими композиторами, как: Не Эр, Ван Шуаньинь, Ли Хуаньчжи, Ли Цзефу, Ван Юйси, Ли Чжицзин, Цюй Вэй, Лу Шэнмао, Цзи Мин, Мэн Бо, Хо Сисянь, Цао Марс, Лу Су, Май Синь, Чжан Ханьхуэй, Хэ Лютин, Ма Кэ, Сян Синхай и многими другими. Практически каждый композитор, писавший музыку на военно-патриотическую тему, проходил службу в рядах Китайской армии, участвуя в военных событиях, не понаслышке знавших солдатскую жизнь. Инь Цин своим творчеством демонстрирует преемственность самобытной традиции китайской композиторской школы, служа своей родине в качестве музыканта-воина.

Уже в зрелом возрасте, композитор обратился к крупным вокально-симфоническим и танцевальным жанрам – опере и балету. Один из известных его балетов «Мацзу» завоевал национальную премию «Кубок Лотоса» за лучшую композицию и с 2000 года Инь Цин, получив повышение, был переведен окончательно в Пекин [Чжэн Хай Инь Цин: По «Небесному пути» и «Вход в новую эру», www...].

Заключение

Творческое кредо композитора характеризуется его песенными произведениями, посвященными военно-патриотической тематике. А его особенностью является жизненный пример композитора, который выбрал военную службу, продолжив, таким образом, путь своих родителей военных и любителей музыки, а его дочь, в свою очередь, продолжила сформировавшуюся семейную традицию военных музыкантов: «В восемнадцать лет я вступил в армию. Красный значок на воротнике запечатал мои цветущие годы, вместо университетского значка, который мне не пришлось носить. Я никогда не сомневался в правильности своего выбора на попрание солдата и никогда в жизни об этом не пожалею» [Интервью Инь Циня, www...].

Военно-патриотическая тема, являясь одним из ведущих направлений в творчестве большинства китайских композиторов, представлена широким кругом образов, героев и идей. Инь Цин подходит к данной области китайской музыкальной культуры с особой

индивидуализированной проработкой, пропуская музыкальный материал через свои сугубо личностные переживания и чувства. Но, как это не парадоксально, именно этим он обязан большому успеху и популярности среди широких масс, в особенности среди категории военных граждан страны, так как многие находят свой личный отклик на песни Инь Цина.

Библиография

1. Интервью Инь Циня: «Я чувствую себя виноватым перед своей женой и дочерью за то, что женился на «богине музыки» // Электронный журнал «Знаменитости» (细品名人) от 07.04.2022.
2. Чжэн Хай Инь Цин: По «Небесному пути» и «Вход в новую эру» // Guangming Daily от 21.06.2012, № 13.
3. Ван Банчжи Инь Цинь прошел от военного лагеря Вэньчжоу до мюзик-холла, яркая нота на сцене великой страны // Wenzhou.com от 21.07.2021.
4. Инь Цин: История военной службы более романтична // WeChat Reading от 25.04.2023.
5. Yang Z. et al. The Changes of Qing Yin Performing arts in Sichuan Province, China : дис. – Mahasarakham University, 2022.
6. Zou I. Y., Tsai Y., Wang W. S. Y. The Boundary of Chinese Music: A Cultural and Aesthetic Comparison between Pipa and Guqin // Journal of Chinese Literature and Culture. – 2022. – Т. 9. – №. 2. – С. 425-457.
7. Li X. (ed.). A General History of Chinese Art: Qing Dynasty. – Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2022.
8. Haiyan W. Inheritance and Protection Strategies of National Folk Music and Art in China. – 2019.
9. Wang K. et al. Yangge Culture Dance: Cultural Identity of Native Drama in the Context of Modern China : дис. – Mahasarakham University, 2023.
10. Xue K. et al. Zhao Xiaosheng's Tai Chi: Re-visiting the Meaning and Accretion of I Ching in the Contemporaneity of Chinese Music Semantics // Música Hódie. – 2023. – Т. 23.

The Creative Credo of Contemporary Chinese Composer Yin Qing

Qi Jianli

Postgraduate Student,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika river embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 69567395@qq.com

Abstract

The renowned Chinese composer Yin Qing, who holds the position of Vice Chairman of the Chinese Musicians Association and is a member of the China Federation of Literary and Art Circles, represents a unique example of combining two seemingly opposite professions – military officer and musician-composer. His creative credo, dedicated to military-patriotic themes, evokes admiration in Chinese society. Yin Qing not only actively participates in the cultural life of the country but also makes a significant contribution to the development of Chinese musical culture. The composer has established a family tradition of military musicians, earning him deep respect and affection among both military personnel and civilians. The article examines his creative journey, his influence on military-patriotic songs, and his musical activities in the Chinese Army.

For citation

Qi Jianli (2024) Tvorcheskoe kredo sovremennogo kitaiskogo kompozitora In' Tsina [The Creative Credo of Contemporary Chinese Composer Yin Qing]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 213-218.

Keywords

Musical creativity of contemporary Chinese composer Yin Qing, military-patriotic song, musical activities in the Chinese Army.

References

1. Interv'yu In' Tsinya: «Ya chuvstvuyu sebya vinovatympered svoei zhenoi i docher'yu za to, chto zhenilsya na «bogine muzyki» [Interview with Yin Qin: "I feel guilty towards my wife and daughter for marrying the 'goddess of music'"]. (2022, April 7). Elektronnyi zhurnal «Znamenitosti» (细品名人).
2. Chzhen Khai In' Tsin: Po «Nebesnomu puti» i «Vkhod v novuyu eru» [Zheng Hai Yin Qin: Along the "Heavenly Path" and "Entering a New Era"]. (2012, June 21). Guangming Daily, 13.
3. Van Banchzhi In' Tsin' proshel ot voennogo lagerya Ven'chzhou do myuzik-kholla, yarkaya nota na stsene velikoi strany [Wang Banzhi Yin Qin: From the Wenzhou military camp to the music hall, a bright note on the stage of a great country]. (2021, July 21). Wenzhou.com.
4. In' Tsin: Istoriya voennoisluzhby bolee romantichna [Yin Qin: The history of military service is more romantic]. (2023, April 25). WeChat Reading.
5. Yang, Z., et al. (2022). The Changes of Qing Yin Performing Arts in Sichuan Province, China. Mahasarakham University.
6. Zou, I. Y., Tsai, Y., & Wang, W. S. Y. (2022). The Boundary of Chinese Music: A Cultural and Aesthetic Comparison between Pipa and Guqin. *Journal of Chinese Literature and Culture*, 9(2), 425-457.
7. Li, X. (Ed.). (2022). A General History of Chinese Art: Qing Dynasty. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
8. Haiyan, W. (2019). Inheritance and Protection Strategies of National Folk Music and Art in China.
9. Wang, K., et al. (2023). Yangge Culture Dance: Cultural Identity of Native Drama in the Context of Modern China. Mahasarakham University.
10. Xue, K., et al. (2023). Zhao Xiaosheng's Tai Chi: Re-visiting the Meaning and Accretion of I Ching in the Contemporaneity of Chinese Music Semantics. *Música Hódie*, 23.

УДК 008**Современные тенденции развития оперного искусства в Китае на примере творчества Луань Кая****Ли Шань**

Аспирант,
Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена;
191186, Российская Федерация,
Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, 48;
e-mail: 316864100@qq.com

Аннотация

В статье рассматриваются современные тенденции развития оперного жанра в Китае, которые набирают популярность в условиях модернизации китайского общества. Автор отмечает, что передовые формы музыкального развития активно внедряются в профессиональную сферу китайского музыкального образования. За последние два десятилетия значительно расширился репертуар вокально-инструментальной музыки, что свидетельствует о растущем интересе к театрально-музыкальной сфере среди китайцев. Особое внимание уделено открытию новых музыкальных театров современного типа, что подчеркивает востребованность массовых зрелищ. Опера, ранее считавшаяся элитарным видом искусства, требующим от зрителя музыкального опыта и вкуса, теперь привлекает внимание широкой аудитории. Этот интерес во многом обусловлен обращением китайских композиторов к военно-патриотическим темам, которые находят глубокий отклик у зрителей. В статье анализируется творчество одного из ведущих современных китайских композиторов – Луань Кая, чьи крупные вокально-инструментальные произведения стали ярким примером современных тенденций в китайском оперном искусстве.

Для цитирования в научных исследованиях

Ли Шань. Современные тенденции развития оперного искусства в Китае на примере творчества Луань Кая // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 219-224.

Ключевые слова

Китайский композитор Луань Кай, китайское оперное искусство, современная музыкальная культура Китая.

Введение

Современная композиторская школа Китая в русле, заложенном около 100 лет назад, делится на два направления:

- *традиционное*: творчество «композиторов-традиционалистов», продолжающих линию многотысячелетней китайской музыкальной культуры;
- *современное*: творчество «композиторов-модернистов», ориентирующихся на западноевропейское академическое искусство.

Многие композиторы выбрали для себя компромисс, основанный на совмещении традиционного материала и западноевропейских современных технологий, преломляя этномузыкальную специфику и стилистику в новый композиционный формат. Среди современных китайских композиторов преобладает тенденция обращения к старинному музыкальному стилю, с доминированием эстетических нормативов китайской традиционной музыки. Традиционные и современные формы в конечном итоге сливаются в огромный океан современного китайского музыкального творчества. Высокий уровень композиторского мастерства, отмечающийся среди китайских музыкантов, позволил в кратчайшее время сформировать ту платформу, на которой успешно сформировалось большое количество различных художественно-стилистических направлений, стилей и жанров, в том числе такое уникальное явление, как национальная китайская опера.

Основное содержание

Национальная китайская опера представляет собой некую инкрустацию (лат. – «облицовка») в западноевропейскую оперную форму китайского национального музыкального материала. Первые образцы оперных опусов, под влиянием западной музыкальной культуры, появились в творчестве китайского композитора Ли Цзиньхуэй (1891-1967) – творца первых национальных китайских опер для детей, особенностью которых был резкий поворот в сторону освоения западноевропейской музыкальной академической школы. С окончанием империалистической эпохи, Китай переживал бурные внутренние перемены: построение нового общества и нового социального порядка. Самые острые перипетии того времени отразились в оперном творчестве молодых прогрессивно мыслящих композиторов. Ярчайшим примером стала, созданная коллективом авторов, китайская национальная опера – «Седая девушка» (авторы – Цюй Вэй, Ма Кэ, Чжан Лу, Хуань Чжи, Сян Оу, Чень Цзы, Лю Цзы и Лю Чи на либретто, также созданное коллективом авторов Хэ Цзинчжи и Дин И на слова поэта Шао Цзынана)[Чжан, 2008], сюжетом которой послужила народная легенда о «Седовласой фее», отражающая события гражданской войны 1945-1949 годов между властями Гоминьдана и Коммунистической партии Китая. Данное произведение заложило основы формирования нового оперного стиля, в котором успешно произошла компиляция европейских форм под традиционный музыкальный материал.

В действительности же, в современных китайских оперных произведениях удачно сочетаются китайские и европейские музыкальные инструменты, принципы организации музыкального материала с использованием системой лейтмотивов и лейттембров, подстраивания ладогармонических созвучий под особенности китайской пентатоники. Дальнейшее развитие национального оперного искусства выстраивалось вокруг доминирующей темы, связанной с воспитанием патриотических чувств к своей отчизне. В такой обстановке

сформировалось оперное творчество известного современного китайского композитора – Луань Кая 栾凯 (Доцент кафедры музыки Академии искусств НОАК. Член Ассоциации китайских музыкантов, член Ассоциации цифрового образования Ассоциации китайских музыкантов).

Луань Кай успешно обучался композицией в Центральной консерватории в Пекине с 1997 года у двух прославленных китайских композиторов – Ду Минсиня (рис.2), который сочинял патриотические произведения для театра и кино в разных жанрах и стилях, и Тан Цзяньпина (рис.3). Творчество Тан Цзяньпина охватывает все музыкальные жанры: симфонии, концерты, танцевальные драмы, мюзиклы, камерную музыку, оперы, китайскую национальную инструментальную музыку, телевидение, авторские песни. Продолжая традицию своих предшественников и учителей, Луань Кай в своем оперном творчестве обращается к историческому сюжету, отражающему события формирования Нового Китая. Особенностью творческого метода китайских композиторов, чье музыкальное творчество широко известно во всем мире, является интеграцией китайской музыкальной традиционной культуры в современную мировую культуру. Музыкальный стиль Луань Кая отличается сбалансированным применением сильных разнообразных стилей классики и моды, традиций и современности, электронной и симфонической музыки. Его музыкальные предпочтения больше тяготеют к изысканности, современному стилю с подчеркнутой кантиленой – невероятной мелодичностью и одновременно новаторским духом. Творчество Луань Кая отмечено десятками международных и национальных наград, а его произведения уже давно вошли в обязательную программу вокальных факультетов специализированных музыкальных ВУЗов страны. Как и его выдающиеся учителя, творчество Луань Кая охватывает все музыкальные жанры – от камерно-вокальных до крупно-сценических, а также музыку к кино и телевидению (особенно известна его музыка к документальным телесериалам – «Перемена и слава – Народная армия и реформа», «Приближаясь к Шаоци», посвященные победе 1945 года).

В своем творчестве композитор отдает предпочтение жанру национальной оперы, где элементы национального вокально-мелодического стиля органично вплетаются в академическую традицию оперного пения (*bel canto*). Красноречивые названия музыкальных произведений Луань Кая раскрывают патриотическую тематику в лучших традициях своих предшественников: эпические музыкально-танцевальные драмы «Путь к возрождению», «Клятва Солнцу», «Красно-синяя армия», и др., симфонии «Размышления о жертвоприношении Конфуция», «Смерть» и «Запретный город», вокальные произведения – «К морю», «Дети на границе встают рано», «Голос Страны», «Дождь в военном лагере» и т.д. Луань Кай прославился на весь мир своей песней «Приближаясь к Восточной мечте», сочиненной для Олимпийских игр в 2008 году в Пекине. В 2010 году он выступил в качестве музыкального руководителя и композитора масштабной барабанно-музыкальной драмы «Женщины-генералы семьи Ян», которая была представлена в театре Сингуан в Тайюане, Шаньси и Пекине и произвела фурор у публики.

В 2018 году состоялось значительное событие в творческой биографии композитора: в Большом театре провинции Шаньдун состоялась премьера его оперы «Гора Имэн». Эта классическая китайская национальная опера была написана на призыв Генерального секретаря Си Цзиньпина, объявившего курс на наследование и продвижение традиционной культуры Китая в инновационном ключе.

Как и практически все оперы китайских композиторов схожей тематики, сюжет «Горы Имэн» основан на реальных исторических событиях военного сопротивления китайского народа против японской агрессии (Восьмилетняя война с 7 июля 1937 по 15 августа 1945 гг.). В

основу сюжета вошел эпизод прорыва в горном хребте Дациншань в системе Имэньшань (Внутренняя Монголия в составе Китая) и оборонительное сражение на скале Юаньцзы. Автор либретто – китайский писатель Ци Ван Сяолин – тщательно проработал линию основных действующих лиц драмы – Хай Тан (женщина), Линь Шэна, Ся Хэ и командир Чжао, которые преодолевают разногласия и объединяются перед лицом национальной угрозы. Основная тема оперы заключена в показе единства Китайской Армии и Народа [Чжан, 2005].

«Судьба главного персонажа оперы Хай Тан по мере развития драмы тесно переплетается с судьбами других ведущих персонажей – её дяди Сун Цзюлуна, мужа Линь Шэна, женщины-солдата из Восьмой армии Ся Хэ, сына Сяо Шаньцзы. Это путь духовного перерождения главной героини, её духовного роста» [Чжань, 2022]. В опере, помимо насыщенного тематического содержания, широко представлена тема величия природы китайских гор. Интересно, что в армейских кругах давно была популярна народная песня «Малая гора Имэн». Традиция музыкального описания важнейших субъектов природного ландшафта Китая – гор и рек, восходит к глубокой древности и имеет глубинный символический подтекст. В китайской музыкальной культуре существует целая область вокально-инструментальных произведений, посвященные важнейшим культурным константам Китая – рекам и горным массивам, под названием шаньхэ (山 – гора, 河 – вода, река), которое в китайском языке часто используется как одно из обозначений Родины. «...Семантика шаньхэ простирается далеко за пределы сугубо языковых значений, уходя корнями в пласты мифологии, затрагивая философию и многообразно воплощаясь в национальной литературе и искусстве. Прочно укоренившись в культурном сознании этноса, шаньхэ не потеряло своего значения и в XX-XXI веках, многогранно проявившись в музыкальном искусстве этого периода» [Сунь, 2022].

В выборе сюжета и названии оперы Луань Кай ярко демонстрирует свое уважение к традициям национальной оперы, формирование которой пришлось как раз таки на время военных событий 40-х годов (Произведения в художественно-музыкальной системе шаньхэ: «Великий поход» Чэнь Гэн, Шэнь Мао, Тан Хэ, Ли Юйцзя, «Ловкий захват Тигровой горы» Си Цимин, «Вечная печаль» Хуан Цзы, «Хуанхэ» Сянь Синхай, «Река Хуайхэ» Ма Сыцун, «Счастливая река» Сяо Бай, Ван Цян, «Солнце горы Тушань» У Цуцзян, «Великая стена» Ду Минсин и др.). Образная система шаньхэ красной нитью проходит через творчество китайских композиторов последние десятилетия, проявляя старинные образы в современных композиционных формах. Величие и суровость китайской природы отразилась на характерах главных героев оперы, которые представлены яркими музыкальными характеристиками, вызывая у зрителя глубокие эмоции. По замыслу композитора важнейшим организующим и драматургическим стержнем является музыка, представляющая творческую концепцию сюжетной канвы. В опере много сольных номеров (11 арий), с характерным национальным колоритом, отводящим нас к народной песне. «Народные песни горы Имэн» естественно вплетаются в оперное пение и не только сохраняют историческую память, но и придают свежесть всему музыкальному спектаклю. В музыкальной партитуре оперы есть и традиционные китайские музыкальные инструменты, такие, как бамбуковая флейта, суона, пипа. И хотя музыкальный язык наследует традиционной музыке Шаньдун, но структура опирается на классическую европейскую оперу. Общий музыкальный тон оперы «Гора Имэн», в основном, соответствует европейской традиции «большой оперы» романтизма – мелодии длинного дыхания, объемные строки, драматическое пение, масштабные сцены. Однако музыка оперы имеет значительный национальный колорит [Чжань, 2022]. По словам самого

композитора: «Создание оперной музыки похоже на строительство здания. Ее основной вокал эквивалентен четырем балкам и восьми столбам здания» [Луань, 2019].

Заключение

В завершении еще раз отметим, что творческая идея оперы проявилась в соединении национального музыкального ядра и современных композиционных приемов, основанных на западноевропейском академизме в сложном и мастерском взаимодействии. Оперное творение Луань Кай выдержало множество постановок и оказало глубокое влияние на современное китайское общество, продолжая духовную линию национальной китайской композиторской школы.

Библиография

1. *Сунь Жожань* Образная система шаньхэ в хоровом творчестве китайских композиторов XX-XXI веков / Диссертация кандидата наук. Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2022. – 3 с.
2. *Чжан Личжэнь* «Седая девушка» – первая китайская национальная опера // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 80. С. 361-365.
3. *Чжан Цяолин* Обзор развития китайской оперы XX века. – Исследование музыки. 2005, № 1. С. 75-83.
4. *Чжань Шубо* Опера Луан Кайя «Гора Имэн» как пример современной китайской оперы // Сборник материалов Международной научно-практической конференции. Министерство культуры Российской Федерации, Хабаровский государственный институт культуры. – Хабаровск: Хабаровский государственный институт культуры, 2022. С. 196-199.
5. *Луань Кай* Беседа о создании народной оперы «Горы Имэншань» // «Народная музыка», 2019 (in Chinese).
6. Liu T. M. Music of modern revolutionary Chinese opera: a study of political influences and artistic incorporation. – University of Hawai'i at Manoa, 1982.
7. Li X. Chinese kunqu opera. – Long River Press, 2005.
8. Ying L. Introduction to drum rhythm on Peking Opera stage: дис. – Universität zu Köln, 2014.
9. Li M. The Aesthetic Generality between Chinese Architecture and Chinese Opera // 2018 International Conference on Management, Economics, Education, Arts and Humanities (MEEAH 2018). – Atlantis Press, 2018. – С. 150-155.
10. Taylor J. E. Lychees and mirrors: Local opera, cinema, and diaspora in the Chinese cultural cold war // Twentieth-Century China. – 2018. – Т. 43. – № 2. – С. 163-180.

Modern Trends in the Development of Opera Art in China: The Case of Luan Kai's Work

Li Shan

Postgraduate Student,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48 Moika River Embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 316864100@qq.com

Abstract

The article examines modern trends in the development of the opera genre in China, which are gaining popularity in the context of the modernization of Chinese society. The author notes that advanced forms of musical development are actively being introduced into the professional sphere of Chinese music education. Over the past two decades, the repertoire of vocal and instrumental

music has significantly expanded, indicating a growing interest in the theatrical and musical sphere among the Chinese. Special attention is paid to the opening of new modern-type music theaters, which highlights the demand for mass entertainment. Opera, previously considered an elite art form requiring musical experience and taste from the audience, now attracts the attention of a wide audience. This interest is largely due to the appeal of Chinese composers to military-patriotic themes, which resonate deeply with viewers. The article analyzes the work of one of the leading contemporary Chinese composers, Luan Kai, whose large-scale vocal and instrumental works have become a vivid example of modern trends in Chinese opera art.

For citation

Li Shan (2024) *Sovremennye tendentsii razvitiya opernogo iskusstva v Kitae na primere tvorchestva Luan Kaya* [Modern Trends in the Development of Opera Art in China: The Case of Luan Kai's Work]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 219-224.

Keywords

Chinese composer Luan Kai, Chinese opera art, modern Chinese musical culture.

References

1. Sun Zhuozhan. (2022). *Obraznaya sistema shankhe v khorovom tvorchestve kitayskikh kompozitorov XX-XXI vekov* [The figurative system of shankhe in the choral works of Chinese composers of the 20th-21st centuries]. *Dissertatsiya kandidata nauk. Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki*, 3 s.
2. Zhang Lichzen. (2008). "Sedaya devushka" – pervaya kitayskaya natsional'naya opera ["The Gray Girl" – the first Chinese national opera]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*, 80, pp. 361-365.
3. Zhang Qiaolin. (2005). *Obzor razvitiya kitayskoy opery XX veka* [Overview of the development of Chinese opera in the 20th century]. *Issledovanie muzyki*, 1, pp. 75-83.
4. Zhan Shubo. (2022). *Opera Luan Kaiya "Gora Imen" kak primer sovremennoy kitayskoy opery* [Luan Kaiya's opera "Mount Imen" as an example of contemporary Chinese opera]. *Sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. Ministerstvo kul'tury Rossiyskoy Federatsii, Khabarovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury*, pp. 196-199.
5. Luan Kai. (2019). *Beseda o sozdanii narodnoy opery "Gory Imenshan"* [A conversation about the creation of the folk opera "Mount Imenshan"]. *Narodnaya muzyka* [Folk Music].
6. Liu T. M. (1982). *Music of modern revolutionary Chinese opera: a study of political influences and artistic incorporation*. University of Hawai'i at Manoa.
7. Li X. (2005). *Chinese kunqu opera*. Long River Press.
8. Ying L. (2014). *Introduction to drum rhythm on Peking Opera stage* [Dissertation]. Universität zu Köln.
9. Li M. (2018). *The Aesthetic Generality between Chinese Architecture and Chinese Opera*. In 2018 International Conference on Management, Economics, Education, Arts and Humanities (MEEAH 2018) (pp. 150-155). Atlantis Press.
10. Taylor J. E. (2018). *Lychees and mirrors: Local opera, cinema, and diaspora in the Chinese cultural cold war*. *Twentieth-Century China*, 43(2), pp. 163-180.

УДК 155.23:709.057.35

Концепция личности и творческого наследия Чжан Дацяня в искусствоведческой литературе

Ван Нин

Аспирант,
Белорусская государственная академия искусств;
220012, Республика Беларусь, Минск, пр. Независимости 81;
e-mail: nw19981209@gmail.com

Аннотация

Чжан Дацянь (1899–1983) – выдающийся китайский художник XX века, чьё творчество стало символом синтеза традиционной китайской живописи и новаторских подходов, включая влияние европейского модернизма. Несмотря на политические и культурные трансформации эпохи, он сохранил художественную идентичность, объединив классические техники (тушевая живопись, изучение древних росписей) с экспериментальными методами. Цель исследования – анализ его роли в сохранении культурного наследия через призму художественной эволюции и международного признания. В основу исследования легли искусствоведческие работы, биографические источники, анализ стилистических особенностей произведений Чжан Дацяня. Используются методы сравнительного анализа, изучение архивных материалов и экспертных оценок его техник, таких как «брызги туши», а также влияние европейского искусства на его палитру и композицию. Особое внимание уделено взаимодействию с традиционными канонами и их переосмыслению в контексте глобализации. Исследование выявило, что творчество Чжан Дацяня представляет уникальный синтез традиционной китайской эстетики (пейзажи, каллиграфия) и модернистских экспериментов (абстрактные элементы, цветовые градации). Его техника «брызги туши» стала символом экспрессивной свободы, сохраняя связь с философией гармонии природы. Работы художника получили международное признание, став частью культурной дипломатии Китая, но также вызвали дискуссии о подлинности и коммерциализации искусства. Чжан Дацянь предстаёт как медиатор между Востоком и Западом, чьё наследие актуально в контексте глобального искусства. Его подход к копированию классики как методу обучения и творческому диалогу ставит вопросы об авторстве и традиции. Критики отмечают противоречия между коммерческим успехом и художественной ценностью, а также роль биографии в интерпретации его работ. Современные художники наследуют его идеи, адаптируя их в цифровых медиа, что подтверждает непрерывность влияния его творчества.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Нин. Концепция личности и творческого наследия Чжан Дацяня в искусствоведческой литературе // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 225–237.

Ключевые слова

Чжан Дацянь, традиционная китайская живопись, модернистский синтез, искусствоведческий анализ, техника «брызги туши».

Введение

Чжан Даянь (1899–1983) вошёл в историю искусства как одна из самых многогранных личностей китайской живописи XX века. Его творчество сочетало в себе традиционные техники и новаторские подходы, которые формировались под влиянием как классического наследия, так и воззрений европейского модернизма. Многие исследователи подчеркивают, что он смог сохранить уникальную художественную идентичность, несмотря на многочисленные перемещения и перемены политической обстановки. В ранний период своей карьеры он изучал древние настенные росписи и технику рисунка тушью, что во многом повлияло на его понимание композиции и колористической гармонии. Подобные изыскания заняли значительное место в его творческой эволюции, поскольку он стремился не только копировать классические образцы, но и вносить в них собственные стилистические изменения [Синь Чан, [www...](#)]. Так он постепенно выработал индивидуальный почерк, объединив традиционную эстетику с авторским новаторством. Любопытно, что этот сплав традиций и эксперимента привлёк к его работам не только старших коллег, но и молодое поколение художников, ищущих свежие концепции живописи.

Внимание к личности Чжан Даяня неотделимо от интереса к его живописным экспериментам в различных жанрах. Он с одинаковым вниманием относился и к пейзажам, и к цветочным сюжетам, и к изображению животных, считая каждое направление достойным продолжения и расширения. Многие искусствоведы отмечают, что его целостное представление о картине формировалось из глубинной философии гармонии между человеком и природой, где сам художник выступал медиатором смыслов [Xu Zhixiong, [www...](#)]. В этом смысле его творчество можно считать не просто эстетическим явлением, но и своеобразным философским высказыванием о месте человека во вселенной. Однако такие умозрительные конструкции не мешали ему осваивать самые разные техники, включая технику «брызги туши», которая стала его визитной карточкой в более позднем периоде. Именно через эту технику он воплощал своё стремление к экспрессивной свободе и раскрывал потенциал цветовых смесей, неожиданно меняющих свое состояние на бумаге.

Материалы и методы исследования

Особый интерес вызывают изменения в стиле Чжан Даяня после его встреч с европейским искусством в середине XX века. Тесное общение с художниками за пределами Китая вдохновило его на поиск новых градаций цвета и свето-теневых эффектов, что заметно обогатило палитру его пейзажей. Некоторые специалисты считают, что подобные эксперименты дали ему возможность выразить особую динамику пространства, которую традиционная китайская живопись обычно подчиняет жёстким канонам [Liu Ze, [www...](#)]. Вместе с тем он не оставлял классических методов, предпочитая синтезировать полученный опыт с теми изобразительными приёмами, с детства были близки его культурной чувствительности. Такой подход позволял сформировать в его произведениях уникальное напряжение между старым и новым, между статикой исторически сложившихся форм и свободным порывом индивидуальной экспрессии. Этот синтез до сих пор вызывает активные дискуссии в научном сообществе, ведь он ставит вопросы не только об авторской стилистике, но и об актуальности традиции в современном искусстве.

Результаты и обсуждение

В искусствоведческой литературе личность Чжан Даяня нередко оказывается в фокусе споров о значимости личности мастера в контексте культурно-исторических переломов. Некоторые авторы указывают, что в условиях кардинальных политических изменений в Китае художник, будучи вынужденным менять место жительства, обособился в своём творчестве, создав своего рода «внутреннее убежище» эстетической целостности [Ринчинова, 2018]. Другие исследователи подмечают, что его переезды и поездки, напротив, способствовали активному взаимодействию с различными художественными школами, расширяя его горизонты и стимулируя появление новых техник. Представляется, что вопрос о степени влияния внешней среды на его стиль остаётся открытым. Тем не менее общим мнением остаётся признание его поисковых усилий, направленных на установление непрерывной связи между культурным наследием Китая и меняющимся миром. Именно эта непрерывность спровоцировала интерес к его работам уже при жизни мастера среди международного сообщества.

Важным компонентом исследования становится биографический контекст, позволяющий глубже понять специфику его художественных решений. Чжан Даянь родился в семье, где живопись и каллиграфия считались неотъемлемой частью образования, и с ранних лет он впитал уважение к классическому искусству. Однако именно его личные качества – любознательность, настойчивость и стремление к саморазвитию – определили степень мастерства, которую он достиг. По воспоминаниям современников, художник мог часами рассматривать старинные свитки, анализируя деталь за деталью, и при этом сохранял уверенное убеждение в том, что традиция нуждается в переосмыслении. Такое сочетание внимательного изучения и творческой независимости кажется фундаментальным для формирования его художественного языка. С одной стороны, он выступает хранителем древнего наследия, с другой – провозглашает новые принципы, освобождающие художественную форму от канонической строгости.

Творческий метод Чжан Даяня продолжает привлекать внимание исследователей, поскольку он сочетал в себе тончайшую работу тушью и яркие цветовые пятна, возникавшие вследствие стихийного процесса. Далеко не каждый художник той эпохи решался на такие эксперименты, ведь традиционная эстетика Китая предполагает высокую степень контроля в процессе рисования. Но Чжан Даянь, напротив, стремился отдать частичное решение живописных задач самой материи красок и бумаги, используя эффект растекания туши и произвольного пересечения цветовых слоёв. Такая практика выводит его искусство в сферу, близкую к абстрактной живописи, где намеренно ослабляются сюжетные рамки, а на первый план выходит энергия самого рисунка. В то же время, он не отказывался от узнаваемых мотивов: горные пейзажи, бамбуковые рощи и цветущие ветви занимают значительную часть его полотен, но оформлены они зачастую в неожиданной манере. Подобное смешение традиции и новаторства является отличительной чертой его творческого наследия.

Значительную роль в формировании его авторского почерка сыграло также личное общение с другими признанными мастерами. Для китайской художественной среды XX века была характерна определённая консервативность, но именно диалог с европейскими живописцами в рамках международных выставок помог ему переосмыслить привычную систему изобразительных ценностей. Этот опыт позволил ему взглянуть на собственные традиционные приёмы иначе, вплоть до осознания того, как новые технологии и материалы можно использовать в интересах сохранения национального стиля. Искусствоведы отмечают, что Чжан Даянь, перенимая некоторые идеи у западных коллег, одновременно понял, какие аспекты

китайской классики могут быть более глубоко раскрыты. Подобная открытость к опыту и смелость интерпретации исторического наследия стали визитной карточкой художника в глазах современников.

Некоторые исследователи, рассматривая феномен его творчества, подчеркивают и коммерческий успех, который сопутствовал его карьере. В мире художественных аукционов работы Чжан Даяня неизменно привлекают внимание крупных коллекционеров, иногда возглавляя рейтинги продаж. Подобная популярность объясняется не только художественной ценностью его живописных свитков, но и аурой легендарной фигуры, способной объединять Запад и Восток своими работами. Многие галереи стремятся включить его полотна в свои постоянные экспозиции, подчеркивая тем самым историческую значимость художника. Однако столь высокая оценка порой вызывает и критику, в том числе в контексте обсуждения подделок, которые время от времени всплывают на арт-рынке. Высокая стоимость его работ провоцирует мошенничество, и исследователи вынуждены разрабатывать дополнительные экспертные методы для установления подлинности произведений.

Немаловажную роль играет также вопрос о стиле произведений, которые приписывают кисти Чжан Даяня. Известны случаи, когда он сознательно копировал классические работы старых мастеров как часть собственного исследования традиции. Его копии, выполненные с поразительной точностью, иногда выдавались за оригиналы, что привело к своеобразным путаницам в музейных каталогах. Параллельно возникали вопросы о правомерности таких действий, ведь некоторые критики усматривали в этом сознательное желание испытать на прочность систему атрибуции, существующую в тогдашнем искусствоведении. Другие напротив указывали, что копирование древних шедевров всегда являлось частью китайской художественной школы, а значит, он продолжал лишь давнюю практику. Контекст этой проблемы фокусирует внимание на том, как воспринимается авторство в китайской культуре, и насколько оно различается с западным представлением о строго индивидуальном творческом процессе. Отсюда и возникает дополнительный интерес к личности художника как к человеку, который осознанно балансировал на грани копии и оригинала.

При всеём многообразии стилей, которые опробовал Чжан Даянь, основой оставалась грамотная композиция, продуманная с точки зрения классической китайской эстетики. Ему было важно, чтобы глаза зрителя путешествовали по свитку, следовали изгибам гор и рек, останавливались на тщательно прописанных деталях. Однако композиционная логика у него часто разрывалась цветовой экспрессией, которая несла в себе символику настроения, эмоции, характерные для конкретного периода жизни. Иногда можно проследить, как его эмоциональное состояние отражалось в более резких мазках или, наоборот, в более плавных переходах цвета. Этот психологический аспект делает его работы особенно интересными современным исследователям. Ведь в них, помимо классического канона, проглядывает авторская рефлексия, рожающая новые смыслы в воплощении мотивов природы. Таким образом, лирика пейзажа сочетается с внутренним миром художника, создавая неповторимый образ, который был так ценен и в Китае, и за рубежом.

Несмотря на то что искусствоведческая литература о Чжан Даяне обширна, она всё ещё продолжает пополняться новыми исследованиями, связанными с анализом его техники, стилистической эволюции и биографического контекста. Пристальное внимание уделяется тому, как он адаптировал традиционную китайскую живопись к вкусам и требованиям мировой художественной сцены. Отмечается его умение быть гибким и одновременно сохранять внутреннюю целостность. Некоторые авторы указывают, что его работы представляют собой

своеобразный «культурный мост», символизирующий возможность синтеза различных школ и направлений без утраты национальной идентичности. В условиях глобализации именно такой синтез оказался чрезвычайно востребован, и потому не случайно его полотно вдохновляют современных художников на поиск собственных гибридных форм. Однако вопрос о том, где заканчивается национальная традиция и начинается модернизированная форма, остаётся открытым для дальнейших дискуссий.

Одним из интереснейших аспектов является изменение отношения к его творчеству внутри самой китайской среды. С одной стороны, в период революционных преобразований и культурных реформ существовал определённый скепсис по отношению к классически ориентированным мастерам. С другой – успех Чжан Дацяня за рубежом заставлял китайских критиков вновь обратить взор на его метод. В результате он получил прижизненное признание на родине, однако маршрут этого признания был тернистым и неоднозначным. Некоторые исследователи указывают, что его личности и творчеству даже приписывали некую «буржуазную» эстетику, несочетаемую с официальной идеологией тех лет. Но постепенно, по мере культурной оттепели и расширения рамок допустимого, его фигура была реабилитирована, а работы стали считаться достоянием китайского искусства. Теперь они занимают почётное место в крупных музеях, выступая своеобразным свидетельством художественных достижений эпохи, полной противоречий.

Творческое наследие Чжан Дацяня в современном понимании выходит за рамки обычного разбора стилистических особенностей или биографических фактов. Его картины часто анализируются в контексте культурной дипломатии, поскольку он фактически стал одним из «культурных послов» Китая в мире. Взгляд на его творчество позволяет понять, как классические формы могут быть распространены в глобальном масштабе, если художник сумел найти язык, понятный и интересный международной публике. Наряду с изменениями в стиле это понимание стимулирует исследования в области социокультурных контактов, ведь творческая биография художника пересекается с крупными геополитическими событиями XX века. Как следствие, его жизнь становится примером того, как личность способна находить возможности для самореализации даже в сложных исторических условиях, не отказываясь при этом от своей культурной идентичности.

Интерес к психологии искусства приводит отдельных учёных к тому, что они пытаются расшифровать внутренние противоречия мастера. Существует точка зрения, что в его работах присутствует сильный элемент ностальгии по уходящему традиционному Китаю, особенно в поздний период, когда он долгое время жил за рубежом. Эта ностальгия выражалась в устойчивой любви к изображению традиционных пейзажей, где горы и водопады представлены в идеализированной форме, олицетворяя утраченную гармонию. Однако наряду с этим он не боялся вводить модернистские элементы, тем самым признавая, что историческая реальность меняется и художнику необходимо отражать новые жизненные ритмы. Подобное внутреннее разделение между желанием сохранить старое и стремлением к новому делало его творчество столь многогранным. По сути, именно синтез этих противоположностей придаёт его живописи особую глубину.

Современные кураторы выставок часто делают акцент на показе эволюции стиля Чжан Дацяня от ранних работ к поздним, подчёркивая постепенный переход от классической манеры к более раскованным живописным экспериментам. На ретроспективных выставках его творчества обычно соседствуют тонкие, почти монохромные изображения бамбука со взрывными по колориту абстрактными пейзажами, выполненными методом «брызг туши». В

результате зритель получает возможность увидеть размах художественных поисков, охватывающих несколько десятилетий. Искусствоведы, анализируя эту смену манер, отмечают, что первостепенным мотивом для художника оставалось желание передать внутреннюю энергию самой природы. Так, даже в самых абстрактных его работах сохраняется ощущение ландшафта, пусть и редуцированное до динамики линий и цветовых пятен. Подобное единство мотивов прослеживается на всём протяжении его карьеры, что указывает на неизменный интерес мастера к теме космической гармонии.

Можно сказать, что личность Чжан Даяня стала своего рода знаковым явлением для искусствоведов, пытающихся разобраться в феномене культурного синтеза. Внутри его собственной практики сплетаются традиционные китайские каноны, влияние айдаоса (искусства настенной росписи), модернистские тенденции зарубежного искусства и собственные эксперименты, направленные на расширение выразительных возможностей туши и красок. Некоторые авторы рассматривают его как пример «космополитичного художника», сумевшего интегрировать разные художественные парадигмы. Однако это определение не вполне отражает глубину его связи с родной культурой, которую он не терял даже в периоды значительного влияния западных тенденций. Скорее, уместно говорить о гибридной идентичности, где традиция остаётся духовным стержнем, а инновации воспринимаются как своего рода инструмент для переосмысления старых форм.

Искусство Чжан Даяня вдохновляет современных мастеров, которые пытаются переосмыслить классические техники в контексте новых медиа и цифровых технологий. Его пример показывает, что подлинное творчество не сводится к следованию канону или слепому копированию зарубежных новшеств, а рождается на стыке индивидуального видения и культурной памяти. Множество художников в Китае и за его пределами сегодня обращаются к опыту «брызги туши», стараясь найти свой собственный путь в рамках похожей экспрессивной модели. При этом они понимают, что основой подобной техники является не случайный жест, а глубокое знание традиции тушечного письма, позволяющее осознанно пользоваться фактурой бумаги и разнооттеночными слоями пигмента. Так наследие Чжан Даяня продолжает жить в XXI веке, кристаллизуясь в новых формах и переосмысляясь в свете изменившихся культурных запросов.

Среди наиболее часто обсуждаемых вопросов в связи с его творчеством остаётся проблема оригинальности и копий. Известно, что сам Чжан Даянь не раз отмечал свою способность к скрупулёзному воспроизведению античных образцов, но утверждал, что цель таких копий – это духовное постижение секретов мастерства, а не банальное повторение. Таким образом, сама идея копирования приобретает статус методологического инструмента, через который художник учится диалогу с предшественниками. По мере освоения приёмов старых мастеров Чжан Даянь утверждал собственный язык, становясь всё более независимым в выборах композиции и колорита. Этот непрерывный процесс учёбы путём копирования интересен исследователям в свете изучения традиционного подхода к обучению в Китае, который, по сути, базировался на подобном методе. Однако в случае с ним копирование переросло в нечто большее, став творческим актом, делающим старое актуальным в новых условиях.

Особый колорит его работ связан с применением необычных пигментов и смесей, которые иногда трудно идентифицировать современным химикам-экспертам. Известно, что он использовал редкие минеральные краски, стараясь достигнуть особой яркости и глубины цвета. Это не только обогащало визуальную составляющую его полотен, но и помогало создавать уникальные фактурные эффекты, выходящие за пределы традиционной «тушечной» палитры.

В некоторых случаях искусствоведы затрудняются по части точной датировки, поскольку качество используемых материалов могло имитировать старинные технологии. Поэтому каждый новый фактический анализ его картин открывает новые подробности о его методах, углубляя наше понимание экспериментальной природы художника. В то же время остаётся вопрос, насколько осознанно он играл с этими эффектами и насколько их результат действительно соответствовал его замыслу.

Сегодня ссылки на творчество Чжан Даяня можно найти во многих областях, от книжных иллюстраций до современных дизайнерских проектов. Его стилистические приёмы и даже отдельные мотивы, такие как специфическая трактовка пейзажа или стилизованные цветы лотоса, стали фактически интернациональным культурным кодом. В то же время в узком кругу экспертов оно неизменно вызывает острые дискуссии по поводу точных границ копирования и оригинальности, значения традиционного канона в современном мире и роли личности в переосмыслении культурного наследия. В некотором смысле искусствоведческая мысль до сих пор не дала однозначного ответа на многие вопросы, поднятые его практикой. Возможно, это связано с тем, что сам художник был человеком, для которого противоречивость являлась движущей силой развития, а открытый финал – неотъемлемой частью творческой философии.

Для многих поклонников классической китайской живописи Чжан Даянь останется тем, кто восстановил значимость национальных художников в эпоху глобальных перемен. Его фигура часто становится объектом романтизации, и в популярном восприятии он предстает как легендарный мастер, объединивший Восток и Запад. Однако сторонники более критического взгляда указывают на то, что его новаторство не всегда было беспроblemным, а стремление к международному признанию порой шло вразрез с традиционными канонами. Тем не менее эта многослойность как раз и говорит о том, насколько сложна природа любого процесса культурной трансформации. Важно, что при всей своей гибкости в освоении внешних влияний, он всё же не утратил связи с базовыми принципами китайской живописи. И именно благодаря этой устойчивости его имя ассоциируется с непрерывностью художественной традиции.

Существует немало статей, посвящённых периоду жизни Чжан Даяня в Северной Америке, когда он активно сотрудничал с музеями и принимал участие в выставках. Некоторые из этих событий стали судьбоносными для укрепления его международной репутации, поскольку познакомили западного зрителя не просто с китайской живописью, но с особым направлением, объединяющим классические корни и актуальные эксперименты. В эпоху, когда западное искусствоведение ещё не совсем понимало тонкости китайской эстетики, его работы служили едва ли не главным примером живости и современности восточного искусства. Подобная известность за рубежом усиливала интерес и на родине, формируя особое отношение к художнику как к культурному феномену, обладающему двойной идентификацией. Он стал одновременно «своим» и «чужим» в глазах разных аудитории, что ныне рассматривается учёными как классический пример глобального статуса художника.

Одновременно с признанием в художественных кругах, в его адрес нередко звучала критика за якобы излишнее подстраивание под вкусы зарубежной публики. Однако более детальное исследование работ доказывает, что он не жертвовал китайской традицией ради успеха, а ища новые формы выражения, пытался вывести её на более широкий уровень. Этот процесс нередко сопровождался нестабильностью, которая, впрочем, отражает сам ход культурной истории XX века. Множество эмигрировавших художников также столкнулись с необходимостью адаптации к новым реалиям и восприятию собственного творчества через призму иной культуры. Чжан Даянь, обладая харизмой и огромным талантом, может служить примером

того, как личностные особенности помогают не только сохраниться, но и процветать в подобных условиях [Ринчинова, 2018]. Его самостоятельную позицию можно оценивать двояко, но бесспорно, что он внёс заметный вклад в понимание возможностей универсума живописи.

В области теоретического осмысления его наследия отдельный интерес представляет попытка систематизировать его работы по жанрам и периодам. Поскольку он продолжал экспериментировать практически до последних лет жизни, его наследие не укладывается в одну эволюционную линию с чёткими рубежами. Скорее, речь идёт о множестве параллельных направлений, где классическая техника и новаторские цветовые абстракции сосуществуют, пересекаясь в определённых сюжетах. Возможно, именно эта гетерогенность объясняет, почему многие его полотна трудно однозначно классифицировать: традиционные элементы уравниваются свободной композицией, а экспериментальные цветовые пятна вдруг обнаруживают опору в канонической перспективе. При этом сами категории «традиционное» и «модернистское» в его случае приобретают диалектический характер, открывая в каждой работе пласт дополнительных смыслов. Это позволяет говорить о концепции личности художника как о носителе богатого внутреннего мира, который лишь отчасти может быть уложен в существующие классификационные схемы.

Интересно, что вокруг имени Чжан Даяня сформировалась и специфическая мифология в массовом сознании. Его часто представляют как некоего «волшебника» от искусства, способного одним мазком передать весь ландшафт. Популярные биографические публикации наполнены историями о том, как он проводил целые дни в пещерах Дуньхуана, копируя древние фрески и открывая миру забытые сокровища. Отчасти эти рассказы верны, но они иногда преувеличивают степень его одиночного вклада, преуменьшая роль других исследователей, которые также вели кропотливую работу по сохранению культурного наследия. Тем не менее такой ореол легенды говорит о влиянии его личности на широкую публику. Люди воспринимают его не только как профессионала, но и как символ преемственности между поколениями художников, где каждый вносит свою лепту в общее дело сохранения и развития культуры.

Одной из причин привлекательности Чжан Даяня для последователей также стала его способность легко соединять разные изобразительные техники. К примеру, он мог в одной работе объединить акварельные заливки с классическим рисунком тушью, а затем добавить тонкие контуры золотой или серебряной краской. Подобные решения придавали картине декоративный блеск, и в то же время не нарушали её органичности [Ринчинова, 2018]. В результате зритель сталкивается с особыми «многослойными» образами, где один и тот же мотив может восприниматься на нескольких смысловых уровнях. Такие эксперименты открыли путь к осмыслению живописи как процесса, где главный автор не просто «передаёт» идею, а даёт материалам «звучать» самостоятельно. Творческая свобода и внимательность к деталям уравнивают друг друга, создавая гармоничную целостность.

Особую категорию работ составляют портреты, хотя они менее известны широкой публике. Многие из них выполнены в классической манере, с акцентом на подчеркнутое внимание к одежде, позе и выражению лица. При этом в портретах, созданных Чжан Даянем в более зрелый период, чувствуется определённая психологическая глубина, которая не ограничивается следованием каноническим правилам изображения статусных лиц. Он старался уловить внутреннее состояние модели, будь то грусть, мечтательность или спокойная уверенность. Эти детали часто выражались в тончайших штрихах бровей, разрезе глаз или положении руки. Поэтому, хотя портретная живопись и не стала его главным направлением, она являет значимый

пример того, как мастер мог взаимодействовать с традицией, обогащая её многомерным психологизмом. Подобные работы редко встречаются на массовых выставках, но представляют особую ценность для узких специалистов.

Вопрос о влиянии личностных качеств художника на его стиль неизбежно встает при рассмотрении его жизненного пути. Он был человеком не только одарённым, но и весьма целеустремлённым, способным преодолевать трудности в поисках новых знаний. Переезд из региона в регион, смена культурного окружения, конфликты разных эпох – всё это требовало гибкости и адаптации. По воспоминаниям некоторых его знакомых, он умел выстраивать диалог с разными людьми и находить общий язык даже с теми, кто занимал противоположные политические или культурные позиции. Такая социальная чуткость, очевидно, отражалась и в его творчестве, которое также стремилось к синтезу и дружелюбию по отношению к разнообразным зрителям. Однако при этом он не потерял индивидуального авторского голоса, что говорит о сложном балансе личного и коллективного в его художественных практиках.

Многие исследователи задаются вопросом, какова роль его супруги, членов семьи и ближнего круга в формировании его художественных предпочтений. Известно, что семейное окружение поддерживало его начинания, а иногда генерировало идеи для новых экспериментов. Однако подробных свидетельств, проливающих свет на динамику этой поддержки, в источниках немного. Тем не менее философия традиционного Китая придаёт большое значение семейным связям, что может объяснять некоторые мотивы, связанные с домашним уютом и спокойствием, которые появляются в его цветочных работах. К примеру, изображение нежных бутонов лотоса, окружённых лёгкой дымкой, может расцениваться не только как эстетический приём, но и как метафора семейной гармонии, олицетворяющей устойчивость в непростые времена. Всё это ещё раз подчеркивает многозначность его творческого языка.

Интерес к его наследию усиливается благодаря тому, что многие работы Чжан Даяня сейчас оказываются в частных коллекциях, недоступных широкому публике. Периодические выставки, где представлены шедевры из этих собраний, становятся важным событием в культурной повестке. Каждая новая экспозиция даёт импульс к переосмыслению его вклада и провоцирует появление научных статей, где эксперты пытаются установить подлинность ряда полотен, а также проследить изменения в авторском стиле. Учитывая, что художник оставил значительное количество произведений, искусствоведам предстоит ещё кропотливая работа по каталогизации и анализу [Liu Ze, [wwwXu Zhixiong](#), [www...](#)]. Все эти процессы повышают актуальность его фигуры в контексте современного исследования искусства, так как на примере его наследия можно проследить процесс глобальной художественной коммуникации.

Можно также отметить, что творчество Чжан Даяня активно используется в туристической индустрии Китая, где образы, навеянные его пейзажами, становятся частью рекламных кампаний, рассказывающих о красоте китайской природы. Путешественники, посещающие живописные уголки страны, часто видят репродукции его картин, оформленные в качестве сувениров или стендов, иллюстрирующих культурное богатство региона. Подобная форма популяризации искусства вносит вклад в формирование у широкой публики позитивного образа китайской живописи и её исторической преемственности [Feng You-Heng, 2012]. В итоге личность Чжан Даяня выступает не только как объект научных изысканий, но и как своего рода культурный бренд, обеспечивающий связь между традицией и современностью. Этот аспект также важен для понимания масштабов его влияния и подтверждает особое место, которое он занимает в национальном и мировом искусствоведении.

Современные аудиовизуальные медиа позволяют расширить представление о технике

художника, предлагая виртуальные демонстрации процесса «брызги туши». На интернет-платформах можно найти анимации, где подробно покадрово отображается, как наносится тушь и краски на бумагу, какие инструменты при этом задействуются. Такие современные интерпретации не только облегчают понимание сути метода, но и придают ему новое измерение, показывая, насколько он может быть актуален даже вне классической формы свитка [Feng You-Heng, 2012]. Эти эксперименты в цифровом формате говорят о живучести идей художника и его непрекращающемся влиянии на умы молодых творцов. К тому же такая публичная демонстрация техники помогает преодолеть барьеры между зрителем и искусством, делая его более доступным и понятным широкой аудитории.

В аспекте теории искусства многие директора музеев указывают на то, что художественные концепции Чжан Даяня продолжают оказывать влияние на формирование выставочных стратегий. Включение его работ в экспозиции по истории китайской живописи позволяет показать плавный переход от традиции к современности. Напротив, участие его произведений в международных собраниях абстрактного экспрессионизма иллюстрирует, как уникальная техника «брызги туши» может существовать в одном ряду с западными абстрактными течениями. Такой музейный подход даёт понять, что его творчество универсально и способно к диалогу в разных дискурсивных пространствах, будь то национальная ретроспектива или всемирная выставка авангардного искусства. С одной стороны, это свидетельствует о гибкости его художественного языка, с другой – указывает на всей полноте новую сферу для изучения, где ещё не всё раскрыто.

В журнальных статьях, связанных с культурологической интерпретацией его личности, нередко обсуждается вопрос о том, каким образом художник отразил мировоззренческую эволюцию Китая в XX веке, переход от императорской эпохи к республиканскому правлению, а затем и к современному формату государства. Его картины, созданные в разные периоды, несут на себе отпечатки соответствующих социальных и политических реалий, будь то общее стремление к обновлению или, наоборот, тоска по имперскому прошлому. Научный интерес вызывает и его связь с буддийской традицией, отражённой в некоторых сюжетах, где фигурируют символические мотивы гор и вод, выступающие аналогом духовного пути. В результате получается, что каждый этап его творчества не только имеет художественную ценность, но и является своеобразным документом эпохи. Этот симбиоз документальности и художественности интересен многим специалистам, стремящимся к междисциплинарному подходу.

В более узком кругу востоковедческих исследований активно обсуждается значение его каллиграфических работ, которые периодически появлялись в его портфолио. Каллиграфия в Китае традиционно рассматривается как высшая форма искусства, где каждая черта несёт духовное послание. Чжан Даянь, глубоко знакомый с этой предметной областью, умело интегрировал каллиграфические элементы в композицию своих живописных свитков. Это проявлялось и в своеобразных подписях, которые порой сами по себе становились выразительной частью общей картины. Определённая экспрессивность в начертании иероглифов подчеркивала эмоциональную нагрузку произведения, в то время как стилистическая выдержанность указывала на понимание классических канонов. Таким образом, в его творчестве живопись и каллиграфия сливались воедино, создавая неповторимый визуально-семантический контекст, интересный как искусствоведам, так и лингвистам.

Понятие «личность художника» в случае Чжан Даяня приобретает многоуровневый характер, так как он был активен не только в качестве живописца, но и как мыслитель,

исследователь древностей, мастер копии и популяризатор китайской культуры. Его связи с разными группами интеллектуалов в Китае и за пределами страны делали его фигуру чуть ли не универсальным коммуникатором между Востоком и Западом [Liu Ze, [www...](#)]. Впрочем, при всей своей открытости ко внешним контактам он оставался человеком, глубоко укоренённым в конфуцианских и даосских ценностях, что выражалось в его бережном подходе к природе и осмыслении духовных аспектов творчества. Эта совокупность интересов и убеждений выделяет его среди многих современников и позволяет рассматривать его не только как талантливого живописца, но и как представителя уникальной художественной философии, сформированной на перекрёстке множественных культурных влияний.

Если говорить о творческом наследии в самом широком смысле, то важно помнить, что сохранившиеся работы – это лишь часть исторического наследия, которое он оставил. Существуют легенды о десятках исчезнувших полотен, утерянных во время войн и перемещений, о завершённых и незавершённых сериях, о планах, которые так и не были воплощены в жизнь. Подобных пробелов достаточно много, и каждый из них открывает пространство для гипотез. Для искусствоведов, занимающихся реконструкцией истории искусства, это планомерная задача – отыскивать упоминания, свидетельства, фрагменты информации о работах, которые могли бы пролить свет на ещё не изученные грани его таланта. В результате мы видим, что потенциал исследований не исчерпан, и новое поколение учёных продолжает находить неожиданные детали, обогащающие наше понимание масштабности личности художника.

Его след в мировой художественной культуре, в частности в контексте влияния на последующих китайских мастеров, не менее важен, чем его собственные произведения. Множество молодых художников, которые сегодня работают в смешанных техниках, признают, что вдохновляются именно свободой и размахом его манеры. Использование ярких пигментов, эксперимент с фактурой холста, обращение к духовным аспектам пейзажа – всё это показывает, как идеи Чжан Даяня могут быть органично встроены в практику современных авторов. При этом само понятие «наследие» в его случае выходит за границы национальных школ: западные колледжи искусств нередко упоминают его работы как пример удачного соединения традиционной философии с экспериментацией. Фактически, он стал частью мирового культурного фонда, влияющего на диспозицию сил в глобальном художественном процессе.

Выводы

В конечном итоге, все искусствоведческие исследования, посвящённые Чжан Даяню, сходятся на том, что его личность и творчество представляют пример уникального культурного синтеза, в котором национальные традиции обретают новую жизнь через призму индивидуальных поисков и внешних влияний [Синь Чан, [www...](#)]. Он сумел стать символом непрерывности китайской живописной школы, доказав, что даже в условиях глобализации и политических перемен возможно оставаться верным корням и при этом развиваться. Его картины – это не только сочные мазки и филигранные детали, но и воспоминания о старинных свитках, о путешествиях по миру и о бесконечных поисках гармонии между человеком и природой. Так создаётся целостный образ мастера, чьё влияние намного шире сферы живописи и охватывает общественную, культурную и духовную жизнь нескольких поколений ценителей искусства.

Библиография

1. Московский клуб "Две империи". Чжан Даянь. URL: <http://xn-ftbdrjtacajbf4ac6j.xn-p1ai/chzhan-datsyan> (дата обращения: 05.04.2024).
2. Ринчинова М.М. Живопись как часть культурного наследия (на примере китайской живописи "Шань-швэй") // Байкальские встречи - X. Культурная память и культурная идентичность в условиях глобализации: материалы междунар. науч.-практ. конф., 20-22 сент. 2018 г., Респ. Бурятия, г. Улан-Удэ - оз. Байкал. Улан-Удэ, 2018. С. 388-396. EDN: TUAIFYF
3. Синь Чан. "Гений пяти столетий" Чжан Даянь // Международное радио Китая. URL: <http://russian.cri.cn/741/2011/05/16/1s381782.htm> (дата обращения: 01.04.2024).
4. Bloomberg. Chinese Artist \$507 Million Ousts Picasso as Top Auction Earner. URL: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2012-01-12/chinese-artist-507-million-ousts-picasso-as-top-auction-earner> (дата обращения: 08.04.2024).
5. Chang Dai-chien: Painting From Heart to Hand. Asian Art Museum. San Francisco. URL: <https://www.asianart.com/exhibitions/changdaichien/intro.html> (дата обращения: 10.04.2024).
6. Johnson Mark, Ba Tong. Chang Dai-chien in California. Publisher: San Francisco State University; Edition Unstated edition, 1999. 128 p.
7. Liu Ze. 为什么总有人说张大千毁了敦煌壁画. URL: <https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=5a65aebd5a93e6206876431d> (дата обращения: 30.03.2024).
8. Feng You-Heng. The Blue and Green Paintings of Chang Dai-Chien's Late Period (1960-1983) Transformation of the Past into Modernity. (書畫藝術學刊; 12期 (2012 / 06 / 01) (Академический журнал живописи и каллиграфии. 2012. № 12. С. 53-112).
9. Xu Zhixiong / Encyclopedia of Taiwan. URL: <http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=100808> (дата обращения: 10.04.2024).

The Concept of Personality and Creative Legacy of Zhang Daqian in Art Historical Literature

Wang Ning

Postgraduate Student,
Belarusian State Academy of Arts,
220012, 81, Nezavisimosti ave., Minsk, Republic of Belarus;
e-mail: nw19981209@gmail.com

Abstract

Zhang Daqian (1899–1983) is an outstanding Chinese artist of the 20th century, whose work became a symbol of the synthesis of traditional Chinese painting and innovative approaches, including the influence of European modernism. Despite the political and cultural transformations of the era, he preserved his artistic identity by combining classical techniques (ink painting, study of ancient murals) with experimental methods. The aim of the study is to analyze his role in preserving cultural heritage through the prism of artistic evolution and international recognition. The research is based on art historical works, biographical sources, and analysis of the stylistic features of Zhang Daqian's works. Methods of comparative analysis, study of archival materials, and expert assessments of his techniques, such as "ink splashing," as well as the influence of European art on his palette and composition, were used. Special attention is paid to the interaction with traditional canons and their reinterpretation in the context of globalization. The study revealed that Zhang Daqian's work represents a unique synthesis of traditional Chinese aesthetics (landscapes,

Wang Ning

calligraphy) and modernist experiments (abstract elements, color gradations). His "ink splashing" technique became a symbol of expressive freedom while maintaining a connection with the philosophy of harmony with nature. The artist's works gained international recognition, becoming part of China's cultural diplomacy, but also sparked debates about authenticity and the commercialization of art. Zhang Daqian emerges as a mediator between East and West, whose legacy remains relevant in the context of global art. His approach to copying classics as a method of learning and creative dialogue raises questions about authorship and tradition. Critics note the contradictions between commercial success and artistic value, as well as the role of biography in interpreting his works. Contemporary artists inherit his ideas, adapting them in digital media, which confirms the continuity of his creative influence.

For citation

Wang Ning (2024) Kontseptsiya lichnosti i tvorcheskogo naslediya Chzhana Datsyana v iskusstvovedcheskoy literature [The Concept of Personality and Creative Legacy of Zhang Daqian in Art Historical Literature]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 225-237.

Keywords

Zhang Daqian, traditional Chinese painting, modernist synthesis, art historical analysis, "ink splashing" technique.

References

1. Moskovskiy klub "Dve imperii". Chzhan Datsyan [Moscow Club "Two Empires". Zhang Daqian]. (n.d.). Retrieved April 5, 2020, from <http://xn-ftbdrjtjacajbf4ac6j.xn-p1ai/chzhan-datsyan>
2. Rinchinova, M. M. (2018). Zhivopis' kak chast' kul'turnogo naslediya (na primere kitayskoy zhivopisi "Shan'-shvey") [Painting as part of cultural heritage (on the example of Chinese "Shan-shui" painting)]. In *Baykal'skie vstrechi - X. Kul'turnaya pamyat' i kul'turnaya identichnost' v usloviyakh globalizatsii* [Baikal Meetings - X. Cultural Memory and Cultural Identity in the Context of Globalization] (pp. 388–396). Ulan-Ude. EDN TUAIFYF.
3. Sin' Chan. (2011). "Geniy pyati stoletiy" Chzhan Datsyan ["The Genius of Five Centuries" Zhang Daqian]. *Mezhdunarodnoe radio Kitaya* [China International Radio]. Retrieved April 1, 2020, from <http://russian.cri.cn/741/2011/05/16/1s381782.htm>
4. Bloomberg. (2012, January 12). Chinese Artist \$507 Million Ousts Picasso as Top Auction Earner. Retrieved April 8, 2020, from <https://www.bloomberg.com/news/articles/2012-01-12/chinese-artist-507-million-ousts-picasso-as-top-auction-earner>
5. Chang Dai-chien: Painting From Heart to Hand. (n.d.). *Asian Art Museum, San Francisco*. Retrieved April 10, 2020, from <https://www.asianart.com/exhibitions/changdaichien/intro.html>
6. Johnson, M., & Ba, T. (1999). *Chang Dai-chien in California*. San Francisco State University.
7. Liu, Z. (n.d.). 为什么总有人说张大千毁了敦煌壁画 [Why do people always say that Zhang Daqian destroyed the Dunhuang murals?]. *Baidu Baike*. Retrieved March 30, 2020, from <https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=5a65aebd5a93e6206876431d>
8. Feng, Y.-H. (2012). The Blue and Green Paintings of Chang Dai-Chien's Late Period (1960-1983) Transformation of the Past into Modernity. *Shuhua yishu xuekan* [Journal of Painting and Calligraphy], 12, pp. 53–112.
9. Xu, Z. (n.d.). *Encyclopedia of Taiwan*. Retrieved April 10, 2020, from <http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=100808>

УДК 008**Искусственный интеллект в контексте концепций продвижения
театральных брендов****Кузнецов Александр Александрович**

Аспирант,
кафедра теории и истории искусства и культуры,
Государственный академический университет гуманитарных наук,
119049, Российская Федерация, Москва, Мароховский переулок, 26;
Управляющий директор,
Рекламное агентство Progression SA,
050010, Республика Казахстан, Алматы, Достык, 447;
e-mail: a.kuznetsov@progression.kz

Аннотация

Данное исследование ставит своей задачей найти практические способы применения технологий и инструментов на базе искусственного интеллекта, которые могли бы помочь театральным брендам справиться с текущими вызовами и наиболее эффективно решить стоящие перед ними задачи. Привлечение молодой аудитории, создание информационных поводов с целью привлечь к себе дополнительное внимание, оптимизация временных и бюджетных инвестиций в создание и распространение рекламного контента – эти и другие маркетинговые и коммуникационные задачи уже сейчас решаются при помощи искусственного интеллекта не только большими потребительскими брендами, но и различными культурными институциями, которые обычно не стоят в авангарде применения новых технологий. Анализ их успешных практик позволит выявить наиболее эффективные инструменты и способы их применения для продвижения брендов отечественных театров.

Для цитирования в научных исследованиях

Кузнецов А.А. Искусственный интеллект в контексте концепций продвижения театральных брендов // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 238-244.

Ключевые слова

Маркетинг, бренд, театр, искусственный интеллект, AI.

Введение

AI (Artificial Intelligence, искусственный интеллект) – главное слово 2023 года по мнению Британского словаря английского языка Collins English Dictionary. Параллельно эксперты популярного российского портала Грамота.ру на основе анализа процессов, происходивших в русской лексике как с точки зрения языковых трендов, так и с точки зрения отражения в лексике общественных настроений и образа жизни, признали словом 2023 года «нейросеть», находящееся в том же терминологическом поле. Одновременное признание тренда разными культурами, а значит его высокой цитируемости в совершенно разных контекстах, безусловно, говорят о его значимости для самых широких слоёв населения.

По мнению многих исследователей маркетинга, релевантность является важнейшим элементом, который позволяет бренду встроиться в актуальные культурные паттерны интересной ему аудитории и, соответственно, получить конкурентное преимущество перед брендами, не сумевшими уловить текущие аудиторные потребности [Aaker, 2011]. Особенно важно не терять это культурное соответствие брендам, с одной стороны, сражающимся с брендами, превосходящими их по финансовым возможностям, а с другой, - постоянно доказывающим аудитории свою современность и злободневность. В приведенном исследовании будет рассмотрена одна из таких групп брендов – театральных брендов, для которых заимствование успешных практик применения искусственного интеллекта, в том числе у других культурных институций, могло бы стать решением для многих актуальных вызовов и потребностей.

Основная часть

Для многих сторонников развития искусственного интеллекта одним из главных его преимуществ является высокая скорость исполнения различных аналитических и творческих задач, что позволяет постоянно повышать производительность труда, сокращая расходы на персонал или перераспределяя освободившееся время на задачи, которые искусственный интеллект пока решать не способен. В маркетинге продукты на основе искусственного интеллекта также используют, в первую очередь, для оптимизации затрат на производство текстового и визуального контента, причем как фото, так и видео. Автоматическое написание текста, создание фотографических произведений на основе текстовых заданий и, далее, превращение этих фото в видео при помощи специальных программ – всё это позволяет одному человеку реализовывать задачи, для выполнения которых ранее требовалась не только разноплановая профессиональная команда – копирайтеры, художники, сценаристы, фотографы, операторы и т.д., - но и проведение дорогостоящих фото- или видеосъемок. В то же самое время сфера культуры, в особенности театр, сталкивается с рядом проблем: во-первых, экономический кризис и его последствия; во-вторых, конкуренция со стороны доступных и менее дорогостоящих форм развлечения, в то время как у людей сокращается количество свободного времени, а стоимость посещения мероприятий зрелищных искусств стремительно растёт; в-третьих, резкое сокращение спонсорской поддержки и низкая финансовая поддержка государства в связи с принятием закона об автономных, бюджетных и казённых учреждениях, под действие которого попадает театр. В таких условиях театральные бренды не могут игнорировать современные возможности, появившиеся в связи с развитием технологий и

цифровизацией всех сфер общественной жизнедеятельности и способные привлечь аудиторию, сформировав привлекательный для нее бренд, - ведь во многом именно это определяет успех театра [Етерскова, 2015].

В современном мире индустрия развлечений стремительно развивается, предлагая всё больше видов досуга, и сегодня имидж театрального бренда стал одним из важнейших факторов, влияющих на выбор посетителя. Маркетинговые возможности театрального бренда стали ключевым элементом конкуренции не только между театрами, но и между всеми способами культурного досуга. В данной сфере основная задача маркетинга заключается в поиске, привлечении и удержании своей целевой аудитории – слушателей, зрителей, читателей и тех, ради которых организации культуры функционируют [Канапчук, 2012]. Качественно проработанный бренд и соответствующая актуальным потребностям целевой аудитории коммуникация позволяет театру выделиться среди конкурентов, привлекая больше зрителей и, соответственно, создавая большую прибыль. В современном информационном обществе, где количество развлекательных мероприятий постоянно растет, театрам важно удерживать внимание зрителей и инвесторов. Брендинг в контексте театральной индустрии помогает театрам выделиться на фоне конкурентов, улучшить коммуникацию со зрителями и повысить посещаемость спектаклей.

В сфере бизнеса активно обсуждаются вопросы создания и продвижения бренда, но театры в этом контексте оказываются исключением. Исследования по театральному брендингу очень ограничены, и на сегодняшний день доля узнаваемых театральных брендов в их общем количестве чрезвычайно мала. Такая ситуация оказывает негативное влияние на развитие всей театральной индустрии, ограничивая ее потенциал по привлечению новых зрителей и повышению лояльности аудитории. В современном мире с достаточно высокой конкуренцией необходимо эффективно использовать инструменты брендинга для привлечения внимания и установления контакта с аудиторией [Фердман, 2022].

При этом наличие бренда и его постоянное продвижение не гарантирует соответствующий отклик целевой аудитории и автоматический возврат инвестиций в виде повышения количества проданных билетов на рекламируемые спектакли. По результатам разных исследований, использовавшим отличающиеся друг от друга методики подсчета, среднестатистический городской житель контактирует в день от 100 до нескольких тысяч рекламных сообщений. Совершенно очевидно, что человек не способен не то, что уловить и запомнить смысл, но даже заметить все эти сообщения. Таким образом, дополнительной, но не менее важной задачей маркетинга театра становится создание эффективной коммуникации бренда, которая будет выделяться в ряду других рекламных сообщений и вызывать желание поделиться, - не зря среди ключевых показателей эффективности рекламы используется не только охват целевой аудитории – как доказательство самого факта донесения информации, - но и показатель вовлеченности аудитории в рекламное сообщение, который рассчитывается как доля как-либо отреагировавших на сообщение (например, поставивших лайк, прокомментировавших или поделившихся рекламным сообщением) от всех его увидевших. Безусловно, использование привлекательных образов, резонирующих с целевой группой тем, или релевантной ей лексики, а также выход с рекламным сообщением за пределы стандартного рекламного кластера, дающий повод для обсуждения бренда в средствах массовой информации, – всё это увеличивает шанс на глубокое вовлечение целевой аудитории в бренд.

Таким своеобразным магнитом для средств массовой информации являются новости об использовании в совершенно разных контекстах продуктов на основе искусственного

интеллекта. К примеру, новость о совместном проекте Воронежского областного художественного музея им. И.Н. Крамского и нейросети Kandinsky, созданной специалистами Сбера к его 90-летию, вышла не только на региональном, но и на федеральном телевидении. Перед Великой Отечественной войной в этом музее были собраны полотна Репина, Коровина, Малевича, Кандинского, но в ходе боёв большая часть шедевров сильно пострадала, а от некоторые и вовсе остались текстовые описания. На основе описаний, а также сохранившихся полотен этих мастеров нейросетью были созданы тысячи вариантов картин, а искусствоведы выбрали для выставки те, что с большей вероятностью могли быть созданы настоящими Репиным или Малевичем. Очевидно, что если бы не привлечение искусственного интеллекта, то очередной юбилей регионального областного музея вряд ли привлёк бы такое внимание федеральных средств массовой информации и обратил внимание самой широкой аудитории на нестандартную выставку воссозданных нейросетью картин. Это, безусловно, оказало положительное влияние на бренд музея, добавив к его статусу современность и «трендовость».

Ещё один пример использования искусственного интеллекта музеем – проект Государственного Русского музея к 125-летию со дня своего открытия, о котором также писали многие средства массовой информации. В социальной сети VK на своей странице музей представил аудитории нейросеть, которая позволяла сгенерировать портреты пользователей в стиле картин Врубеля, Кустодиева, Дейнеки или других знаменитых российских художников с узнаваемым художественным стилем и сохранением привычных для них композиций. Чтобы получить такие портреты, пользователям нужно было подписаться на музей в социальной сети и загрузить свою фотографию в специальный чат-бот, а в результате нейросеть выдавала стилизованные портреты пользователей, которыми в дальнейшем можно было делиться со своими друзьями по социальной сети. Таким образом, музей в своем проекте объединил развлекательную и просветительскую функции, что соответствующим образом повлияло на восприятие бренда музея и аудиторией социальной сети, и теми потенциальными посетителями, которые узнали о проекте из средств массовой информации.

В попытке достучаться до еще более молодой аудитории и привлечь к изучению искусства школьников, Нью-Йоркский Метрополитен-музей соединил своё реальное выставочное пространство с игровой вселенной Roblox, больше половины пользователей которой младше 16 лет. Музей позволил молодым посетителям взаимодействовать с полотнами известных художников в дополненной реальности, не только «переодевая» их игровых персонажей в том или ином художественном стиле при помощи встроенного искусственного интеллекта, но и собирая в свою виртуальную коллекцию различные культурные артефакты.

Эти примеры наглядно показывают, как бренды музеев, сочетая традиции и текущие экспозиции с безграничными возможностями искусственного интеллекта, развивают свои бренды, придавая им современность и технологичность, тем самым привлекая внимание самой разной аудитории. Обладающие не менее богатым историческим наследием, такой же потребностью в постоянной актуализации своих брендов и привлечении новой аудитории, бренды российских театров должны обратить внимание на российские разработки искусственного интеллекта от компаний Сбер и Яндекс, которые могут помочь в создании нужных информационных поводов или в выборе интерактивных способов взаимодействия с аудиторией на сайтах театров, на их страницах в социальных сетях или в пространстве самих театров.

При этом коммуникация театральных брендов не должна ограничиваться созданием громких информационных поводов, для которых нужны интересные проекты, требующие комплексной и долгой подготовки. Театру необходимы зрители на каждом спектакле, а следовательно, каждый спектакль нуждается в постоянном продвижении во всех доступных для театра каналах коммуникации: от социальных сетей до наружной рекламы. Широкие возможности для этого предоставляют также продукты на основе искусственного интеллекта. Уже упоминавшаяся выше отечественная нейросеть Kandinsky способна генерировать неограниченное количество изображений на основе текстовых запросов, при этом самостоятельно адаптируя их под особенности той или иной целевой аудитории – за долю секунды афиша «Ревизора» из классической может стать афишей приключенческого фильма или обложкой комикса. А при помощи программы Runway или ее аналогов эти статичные афиши могут стать современными и заметными видео для последующего размещения в социальных сетях и привлечения их аудитории к бренду театра.

Заключение

Сложная современная экономическая ситуация и высококонкурентная индустрия досуга не позволяют современным отечественным театрам оставаться в стороне от тех возможностей, которые предоставляет развитие искусственного интеллекта и технологические продукты на его основе.

Успешные практики применения искусственного интеллекта другими культурными институтами как в России, так и за рубежом наглядно демонстрируют самые разные способы вовлечения столь необходимой театрам аудитории в свой репертуар и свое пространство, которые позволили бы актуализировать бренды театров и вплотную соприкоснуться с тем, что реально интересует потенциальных зрителей, а ведь именно это является основой успеха бренда.

Библиография

1. Ведомости. Портал «Грамота.ру» назвал «нейросеть» словом года. URL: <https://www.vedomosti.ru/society/news/2023/12/18/1011585-portal-gramotaru-nazval>
2. Етерскова, А. В. Управление репутацией театра и компоненты её построения / Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. - 2015. - №. 5 (67). - С. 180-184.
3. Канащук, Т. Н. Особенности маркетинга в сфере театральной деятельности / Вестник Омского университета. Серия «Экономика». – 2012. – №. 3. – С. 135-138.
4. Соседко Е. В воронежском музее нейросеть создала картины известных художников. URL: <https://vestivrn.ru/news/2023/11/30/v-voronezhskom-muzee-neiroset-sozdala-kartiny-izvestnykh-khudozhnikov/>
5. Тюменева Т. Русский музей запустил нейросеть, позволяющую получить свой портрет «от Пикассо и Малевича». URL: <https://rg.ru/2023/03/22/reg-szfo/russkij-muzej-zapustil-neiroset-pozvoliaushchuiu-poluchit-svoj-portret-ot-pikasso-i-malevicha.html>
6. Фердман, М. В. Брендинг в театральной сфере / Брендинг как коммуникационная технология XXI века. - 2022. - С. 225-228.
7. Чернова О. В раме текст и QR-код: как нейросеть восстановила утраченные в годы ВОВ полотна. URL: <https://www.ntv.ru/novosti/2805762/>
8. Aaker D. Brand relevance: making competitors irrelevant / David A. Aaker. Published by Jossey-Bass by John Wiley & Sons, 1st ed., 2011. – 381 p.
9. Clement J. Roblox user distribution worldwide, by age group. URL: <https://www.statista.com/statistics/1190869/roblox-games-users-global-distribution-age/#:~:text=As%20of%20December%202023%2C%20gaming,aged%2025%20years%20and%20older>
10. Replica. A Roblox art collection at The Met. URL: <https://www.entrthemetreplica.com/>

Artificial Intelligence in the Context of Theater Brand Promotion Concepts

Aleksandr A. Kuznetsov

Postgraduate Student,
Department of Theory and History of Art and Culture,
State Academic University for the Humanities,
119049, 26 Maronovsky Lane, Moscow, Russian Federation;
Managing Director,
Progression CA Advertising Agency,
050010, 447 Dostyk str., Almaty, Republic of Kazakhstan;
e-mail: a.kuznetsov@progression.kz

Abstract

This study aims to find practical ways to apply technologies and tools based on artificial intelligence (AI) that could help theater brands address current challenges and solve the tasks they face most effectively. Attracting a young audience, creating informational occasions to draw additional attention, optimizing time and budget investments in the creation and distribution of advertising content—these and other marketing and communication tasks are already being solved with the help of artificial intelligence, not only by large consumer brands but also by various cultural institutions that are not usually at the forefront of adopting new technologies. The analysis of their successful practices will help identify the most effective tools and methods for their application in promoting the brands of domestic theaters.

For citation

Kuznetsov A.A. (2024) *Iskusstvennyy intellekt v kontekste kontseptsii prodvizheniya teatralnykh brendov* [Artificial Intelligence in the Context of Theater Brand Promotion Concepts]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 238-244.

Keywords

Marketing, brand, theater, artificial intelligence, AI.

References

1. Vedomosti. (2023, December 18). Portal «Gramota.ru» nazval «neiroset» slovom goda [Portal "Gramota.ru" named "neural network" the word of the year]. Retrieved from <https://www.vedomosti.ru/society/news/2023/12/18/1011585-portal-gramotaru-nazval>
2. Eterskova, A. V. (2015). Upravlenie reputatsiei teatra i komponenty eyo postroeniya [Theater reputation management and its components]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 5(67), 180-184.
3. Kanashchuk, T. N. (2012). Osobennosti marketinga v sfere teatralnoi deyatel'nosti [Features of marketing in the field of theatrical activity]. *Vestnik Omskogo universiteta. Seriya «Ekonomika»*, 3, 135-138.
4. Sosedko, E. (2023, November 30). V voronezhskom muzee neiroset sozdala kartiny izvestnykh khudozhnikov [In the Voronezh Museum, a neural network created paintings by famous artists]. Retrieved from <https://vestivm.ru/news/2023/11/30/v-voronezhskom-muzee-neiroset-sozdala-kartiny-izvestnykh-khudozhnikov/>
5. Tyumenova, T. (2023, March 22). Russkii muzej zapustil neiroset, pozvolyayushchuyu poluchit svoi portret ot Pikasso i Malevicha [The Russian Museum launched a neural network that allows you to get your portrait from Picasso and Malevich]. Retrieved from <https://rg.ru/2023/03/22/reg-szfo/russkij-muzej-zapustil-neiroset-pozvolia-iushchuiu-poluchit-svoj-portret-ot-pikasso-i-malevicha.html>

-
6. Ferdman, M. V. (2022). Brending v teatralnoi sfere [Branding in the theater sphere]. In Brending kak kommunikatsionnaya tekhnologiya XXI veka (pp. 225-228).
 7. Chernova, O. (n.d.). V rame tekst i QR-kod: kak neiroset vosstanovila utrachennye v gody VOV polotna [In the frame text and QR code: how a neural network restored paintings lost during the Great Patriotic War]. Retrieved from <https://www.ntv.ru/novosti/2805762/>
 8. Aaker, D. (2011). Brand relevance: making competitors irrelevant. Jossey-Bass.
 9. Clement, J. (n.d.). Roblox user distribution worldwide, by age group. Retrieved from <https://www.statista.com/statistics/1190869/roblox-games-users-global-distribution-age/#:~:text=As%20of%20December%202023%2C%20gaming,aged%2025%20years%20and%20older>
 10. Replica. (n.d.). A Roblox art collection at The Met. Retrieved from <https://www.entriesthemetreplica.com/>

УДК 008**Продвижение бренда театра: к проблеме использования современных методов исследования аудитории****Кузнецов Александр Александрович**

Аспирант,
кафедра теории и истории искусства и культуры,
Государственный академический университет гуманитарных наук,
119049, Российская Федерация, Москва, Мароховский переулок, 26;
Управляющий директор,
Рекламное агентство Progression SA,
050010, Республика Казахстан, Алматы, Достык, 447;
e-mail: a.kuznetsov@progression.kz

Аннотация

Главное внимание данного исследования обращено на текущий статус в сфере исследований театральной аудитории России. При этом важнейшими в оценке современного положения этой сферы становятся наличие или отсутствие актуальных примеров применения выводов исследований и сравнение театральной индустрии с иными более продвинутыми с точки зрения развития инструментов маркетинга индустриями. Глубокие исследования аудиторных мотиваций и потребностей, их корректная сегментация в совокупности с правильно сделанными практическими выводами открывают для театров доступ не только к новым аудиториям, но также позволяют находить новые способы привлечения текущей аудитории, что особенно важно в условиях ограниченного государственного финансирования и стремительно усиливающейся конкуренции со стороны других видов досуга и развлечений.

Для цитирования в научных исследованиях

Кузнецов А.А. Продвижение бренда театра: к проблеме использования современных методов исследования аудитории // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 245-251.

Ключевые слова

Бренд, театр, исследование, аудитория, маркетинг.

Введение

«... Для театра и для режиссера важно найти пути к всестороннему изучению своего зрителя – что привлекает его именно в мой театр, а не в другой? В чём основные точки нашего соприкосновения? Что ждет зритель от меня?» - эти вопросы звучали еще в далеком 1939 году из уст главного режиссера знаменитого в те годы Ленинградского Нового ТЮЗа Б.В.Зона, так как ключевая роль зрительских предпочтений в разработке репертуарной политики и выборе изобразительных средств при постановке спектаклей уже тогда не подвергалась сомнению [Зон, 1939]. Фундаментальные исследования А.А. Гвоздева, Ю.У. Фохт-Бабушкина и многих других ученых, работы целых исследовательских институтов и лабораторий помогли совершить огромный скачок в развитии отечественной социологии театра, проникнуть глубоко в интересы, мотивации и предпочтения театральной аудитории.

Современные исследователи периодически актуализируют эти данные, определяя новые способы сегментации аудитории и предлагая театрам иначе работать с каждым из них [Иванов, Большаков, 2020]. И если мы допустим, что выводы данных исследований принимаются во внимание при разработке репертуара и определении актерской труппы, что на выходе дает нам широчайшую жанровую палитру и неожиданные актерские составы современных театральных постановок, то глядя на практически полное отсутствие новых ярких брендов и заурядную коммуникацию большинства театров, становится очевидно, что данные исследования либо игнорируются, либо оказываются практически неприменимыми в рамках концепций продвижения. В данной статье мы рассмотрим как проблемы существующих исследований театральной аудитории, так и примеры современных исследовательских подходов в более продвинутых с точки зрения маркетинга индустриях.

Основная часть

Театр не существует изолированно – его суть заключается во взаимодействии со зрителем. Современное состояние театральной сферы требует повышенного внимания к спросу, то есть к взаимодействию с широкой аудиторией, повышению её информированности и вовлечения.

Центральным элементом в деятельности театра является зритель, поскольку он играет ключевую роль в творческом процессе, является объектом коммуникативного воздействия и адресатом транслируемых ценностей и идей. Кроме того, зритель является источником финансовой поддержки для театральной деятельности. Таким образом, театр должен эффективно выполнять ряд задач, направленных на достижение своих основных целей и обеспечение желаемого уровня взаимодействия с публикой.

Таким образом, для того чтобы театр работал эффективно, необходимо учитывать предпочтения и интересы зрителей. Важно разработать маркетинговые стратегии, которые позволят привлечь аудиторию и создать условия для взаимодействия с ней.

Точное понимание особенностей своей целевой аудитории оказывает определяющее влияние не только на то, каким будет сообщение от бренда, но и когда, где, как и к кому оно будет обращено [Got milk?, www...]. Вкупе с пониманием этих особенностей современные технологические возможности позволяют находить самые узкие целевые группы и доносить до них адаптированные рекламные сообщения. Так, например, самая популярная российская социальная сеть VK позволяет занести в настройки рекламной кампании не только стандартные демографические показатели, но также интересы и узкоспециальные характеристики, как то

подписчики определенных тематических сообществ или даже именинники ближайшего месяца. Подобные «специальные» характеристики театральной аудитории были определены в рамках исследования, проведенного Лабораторией будущего театра ГИТИС в 2018-2019 годах и разделившего аудиторию на сегменты по ключевому признаку – мотиву посещения театра [Иванов, Большаков, 2020]. Результаты этого важнейшего для современной социологии театра научного труда в том числе показали, что именно «театралами» является всего 40% аудитории (в сумме сегменты «профессиональные зрители» и «интеллигенты», 23% и 17% соответственно), а остальные 60% выбрали театр по совершенно разным причинам среди прочих способов досуга и развлечений. Если опираться на эти данные при разработке стратегии продвижения бренда театра, то самым очевидным выводом становится разделение всей коммуникации на две практически равные части с целью адресовать «театралам» сообщение, которое смотивирует их выбирать конкретный театр среди прочих театров, а менее вовлеченной в театр аудитории – среди прочих способов провести свободное время. Интересно, что почти половина этой невовлеченной аудитории (сегмент «случайные зрители», 27% от всей исследуемой аудитории) характеризует отсутствие всякого интереса к театру как к таковому; попадая в театр они не ищут там что-то конкретное, собственно спектакль значит для них меньше, чем факт попадания в театр. Несмотря на размер сегмента и его соответствующую потенциальную экономическую значимость для театра, исследование не предоставляет данных, с которыми театры могли бы как-либо конструктивно работать, планируя свою рекламную активность. Традиционно, работая с разными сегментами аудитории, бренды стараются определить путь потребителя и понять барьеры и мотивы на каждом его шаге, которые либо ведут к покупке, либо останавливают потребителя от этого [Lemon, Verhoef, 2016]. В данном же исследовании авторы специально подчеркивают отсутствие ярко выраженных мотивов для посещения театра этим сегментом и, соответственно, невозможность каким-то образом повлиять на поведение, фактически предлагая оставить четверть своей аудитории на долю случая. Безусловно, в текущих экономических обстоятельствах, в которых существуют отечественные театры, оставлять на произвол судьбы такую значительную часть аудитории просто непозволительная роскошь. Из имеющихся данных кажутся интересными для дальнейшей проработки два схожих по смыслу факта из исследования: для принятия решения театр значит больше, чем спектакль, а по итогам посещения они акцентируют факт посещения театра, а не конкретного спектакля. Таким образом, первостепенным для этой части аудитории является сама категория театра, этот тот тип театрального зрителя, который расскажет о нем не в терминах «сходили посмотреть обновленный «Современник», «оценили новую постановку Богомолова» или «наконец-то попали на Хабенского», а просто «сходили в театр». Из этого можно сделать вывод, что в работе с таким потенциальным потребителем театрам важно, чтобы в ключевой момент выбора способа проведения досуга именно театр стал предпочтительной опцией, а дальше уже потребитель примет решение по конкретному театру и спектаклю, исходя из осознанных или случайных мотиваций (реклама на сайте покупки билетов, рекомендации знакомых, знание бренда того или иного театра, и т.д.), которые также нуждаются в отдельном исследовании. В такой ситуации представляется важным объединение усилий большого количества театров для единого продвижения театра как важного (модного, обязательного – какого именно, должно показать отдельное исследование по мотивации посещения театра как такового) способа проведения досуга.

Из аналогий сразу вспоминаются примеры продвижения самых разных категорий без уточнения конкретных брендов, имеющих своей целью формирование знания о целых

индустриях и их имиджевых атрибутах. Так, при поддержке Министерства культуры Российской Федерации уже много лет проходит приуроченная к Международному дню музеев «Ночь музеев», в интересном и увлекательном для разных аудиторий формате продвигающая саму категорию музеев и объединяющая десятки самых разных культурных организаций по всей стране. По-настоящему знаковой для всей зарубежной рекламной индустрии была кампания по продвижению потребления молока «Got Milk?», которая реализовывалась на протяжении многих лет в США, начиная с 1993 года, в ней принимали участие и известные режиссеры и знаменитости из мира поп-культуры и спорта. Таким образом, если дополнительное исследование пользовательского пути этого сегмента аудитории докажет обсуждаемую гипотезу, то у театральной индустрии появится новая возможность коллективного продвижения своих услуг.

Другими заслуживающими внимания аспектами в этом исследовании представляются «поклонники таланта», «охотники за впечатлениями» и «охотники за трендом», в сумме составляющие 25% от общего числа рассмотренной театральной аудитории. В этих «номинациях» закреплены основные мотивации для посещения театров, работа с которыми должна стать неотъемлемой частью разработки концепции продвижения того или иного театрального бренда. Очевидно, что в текущем финансовом состоянии театры не могут себе позволить еще сильнее диверсифицировать свою рекламную активность с целью выстроить отдельную коммуникацию с каждым сегментом, и поэтому должны найти способы объединить работу с разными сегментами аудитории в рамках одного рекламного материала. Подобным образом разрабатываются рекламные активности по продвижению кино и сериалов, так как у данных сегментов первостепенное значение присутствия знаменитости, гарантии ярких эмоций и соответствие актуальным трендам распространяется не только на выбор театра, а гораздо шире – на поведение во многих других сферах жизнедеятельности. В результате такой работы мы можем видеть афишу очередного кино или сериала, где доминирующую часть рекламного макета занимает лицо знаменитости (для «поклонников таланта»), приведены цитаты из рецензий СМИ наподобие «Незабываемые эмоции от просмотра!» (для «охотников за впечатлениями»), а в другой части макета указано «самый ожидаемый сериал года» (для «охотников за трендом»). К сожалению, большинство театров при продвижении своих спектаклей продолжают игнорировать такие простые, но доказавшие свою эффективность рекламные приемы.

Однако надо заметить, что исследования потребителей в области маркетинга ушли далеко за пределы стандартных техник, применяемых в социологии театра. Постоянное увеличение количества рекламных сообщений и, соответственно, снижение количества внимания, уделяемое потенциальным потребителем каждому из них в отдельности, подталкивает маркетологов к поиску способов повышения эффективности их коммуникации. Под вопрос, а, следовательно, и под необходимость глубокого изучения, ставятся и отдельные каналы и форматы коммуникации, - например, наружная реклама – и размещаемые в этих каналах рекламные материалы. Последние годы в сфере маркетинга стала популярная методика eye-tracking [Bialowas, Szyszka, "Managing Economic Innovations – Methods and Instruments, www..."] – технология отслеживания движений глаз и, соответственно, определения фокуса внимания. Считается, что контакт потребителя с макетом наружной рекламы не превышает 3-х секунд, а значит, точное понимание того, в каком месте рекламного макета и какого размера должно быть основное сообщение коммуникации, фактически определяет, будет ли этот макет эффективен и принесет ли такое размещение коммерческую отдачу. Тепловые карты, получаемые по результатам таких исследований, помогают маркетологам лучше понять слабые

и сильные стороны своих рекламных форматов и адаптировать их под реальное движение глаз потенциальных потребителей.

Эффективность же самого канала наружной рекламы, так часто используемого театрами для продвижения своего репертуара, давно является предметом профессиональных обсуждений [Винник, 2021]. особенно в сравнении с продвижением в цифровой среде, где просчитывается каждое движение потребителя, и можно проследить весь его путь от рекламного баннера до покупки билета на сайте театра или сайте партнера. Современные технологии предоставляют разные способы оценки эффективности размещения в наружной рекламе, начиная от размещения уникальных QR-кодов, наличие переходов по которым показывает, насколько рекламный макет заинтересовал потребителя, до применения wi-fi ловушек с целью определения и дальнейшего отслеживания MAC-адреса мобильного телефона потребителя, которое покажет, перешёл ли на сайт театра или искал в поиске рекламируемый спектакль прошедший мимо наружной рекламы потребитель. Все эти технологии могут позволить театрам на практике продемонстрировать соответствие декларируемых в исследованиях мотиваций и реальных действий потребителей при контакте с тем или иным рекламным форматом.

Еще одним потенциально интересным исследовательским методом, который мог бы помочь в привлечении в театр новой аудитории, это поиск новой аудитории, похожей на текущую, - так называемый look-alike [Поров, Yakovleva, 2018] При этом важно отметить, что выводов текущих исследований с поверхностными показателями в виде возраста, дохода, образования и общих интересов, будет явно недостаточно – на примере типичного театрального зрителя (женщина, 35 лет, замужем, высшее образование, пользуется социальными сетями) будет охвачена очень широкая аудитория, что явно не даст требуемого эффекта. Необходимо более глубокое исследование поведенческих характеристик, анализ оставленных театральными зрителями «цифровых следов», поиск закономерностей и составление на их основе более точной модели «театральной аудитории», на которую в дальнейшем можно будет таргетировать коммуникацию.

Заключение

Анализ результатов современных исследований в области социологии театра, безусловно, обнаруживает прогресс в области сегментации аудитории и более глубокого ее понимания, но в сравнении с методами исследования аудитории и эффективности взаимодействия с ней в других сферах маркетинга демонстрирует очевидную отсталость методов и недостаточно убедительные выводы для той работы, которую театры должны проводить в рамках разработки концепций продвижения своих брендов. Игнорирование технологических решений и нежелание всё глубже изучать свою аудиторию приводит к таким результатам, как «случайность» посещения театра четвертью всей аудитории и невозможность как-либо с этим сегментом аудитории работать. Определяя зрителя в качестве центрального элемента своей деятельности, театр обязан использовать все доступные современной социологии средства не только с целью создания максимально близкого для аудитории репертуара, но и с целью привлечения всё большего количества зрителей на спектакли путём разработки заметной и запоминающейся коммуникации своего бренда, учитывающей все особенности своей аудитории.

Библиография

1. «Ночь музеев» на портале Культура.рф. URL: <https://museumnight.culture.ru/>

2. Винник А.Е. Наружная реклама: эффективность и восприятие жителями современного города // Фундаментальные исследования. – 2021. – № 4 – С. 24-29 <https://doi.org/10.17513/fr.42995>
3. Зон Б.В. Режиссер и зритель. // Театр, 1939, №6, с. 15-16.
4. Иванов О.В., Большаков Н.В. Социология театра и сегментация зрительской аудитории. // Зрительская аудитория театра: размышления и исследования, 2020, Третий выпуск, с. 11-42.
5. Котлер Ф., Келлер К.Л. Маркетинг менеджмент; пер. с англ. Кузин В.; общ. Ред. Власова Е. – 15-е издание – СПб.: Питер. 2018. – с. 415-423.
6. Целевая аудитория ВКонтакте: выбор и настройка. URL: https://vk.com/biz/article/vybor-celevoi-auditorii?_ga=2.39934816.339978242.1718298469-1179777645.1718298469
7. Bialowas S., Szyszka A. Eye-tracking in marketing research. Managing Economic Innovations – Methods and Instruments (pp.91-104)
8. Got milk? URL: <https://aef.com/classroom-resources/case-histories/got-milk/>
9. Lemon K.N., Verhoef P.C. Understanding customer experience throughout the customer journey. Journal of Marketing, Vol. 80(6), pp.69-86.
10. Popov A., Yakovleva D. Adaptive look-alike targeting in social networks advertising. Procedia Computer Science, Vol. 136, 2018, pp. 255-265. <https://doi.org/10.1016/j.procs.2018.08.264>

Promoting a Theater Brand: On the Problem of Using Modern Audience Research Methods

Aleksandr A. Kuznetsov

Postgraduate Student,
Department of Theory and History of Art and Culture,
State Academic University for the Humanities,
119049, 26 Maronovsky Lane, Moscow, Russian Federation;
Managing Director,
Progression CA Advertising Agency,
050010, 447 Dostyk str., Almaty, Republic of Kazakhstan;
e-mail: a.kuznetsov@progression.kz

Abstract

The main focus of this research is on the current state of theater audience research in Russia. The assessment of the modern state of this field is based on the presence or absence of relevant examples of the application of research findings and a comparison of the theater industry with other industries that are more advanced in terms of marketing tool development. In-depth studies of audience motivations and needs, their correct segmentation, combined with well-made practical conclusions, provide theaters with access not only to new audiences but also allow them to find new ways to attract their current audience. This is especially important in the context of limited state funding and rapidly increasing competition from other forms of leisure and entertainment.

For citation

Kuznetsov A.A. (2024) Prodvizhenie brenda teatra: k probleme ispolzovaniya sovremennykh metodov issledovaniya auditorii [Promoting a Theater Brand: On the Problem of Using Modern Audience Research Methods]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 245-251.

Keywords

Brand, theater, research, audience, marketing.

References

1. Białowas, S., & Szyska, A. (n.d.). Eye-tracking in marketing research. In *Managing Economic Innovations – Methods and Instruments* (pp. 91–104).
2. Vinnik, A. E. (2021). Naruzhnaya reklama: effektivnost' i vospriyatie zhitelyami sovremennogo goroda [Outdoor advertising: Effectiveness and perception by residents of a modern city]. *Fundamental'nye issledovaniya [Fundamental Research]*, 4, pp. 24–29. <https://doi.org/10.17513/fr.42995>
3. Got milk? (n.d.). AEF. Retrieved from <https://aef.com/classroom-resources/case-histories/got-milk/>
4. Zon, B. V. (1939). Rezhisser i zritel' [Director and spectator]. *Teatr [Theater]*, 6, pp. 15–16.
5. Ivanov, O. V., & Bolshakov, N. V. (2020). Sotsiologiya teatra i segmentatsiya zritel'skoy auditorii [Sociology of theater and segmentation of the audience]. In *Zritel'skaya auditoriya teatra: razmyshleniya i issledovaniya [Theater Audience: Reflections and Research]* (Vol. 3, pp. 11–42).
6. Kotler, P., & Keller, K. L. (2018). *Marketing menedzhment [Marketing management]* (15th ed., V. Kuzin, Trans.; E. Vlasova, Ed.). Saint Petersburg: Piter.
7. Lemon, K. N., & Verhoef, P. C. (2016). Understanding customer experience throughout the customer journey. *Journal of Marketing*, 80(6), pp. 69–86.
8. «Noch' muzeev» na portale Kul'tura.rf ["Night of Museums" on the portal Culture.ru]. (n.d.). Retrieved from <https://museumnight.culture.ru/>
9. Popov, A., & Yakovleva, D. (2018). Adaptive look-alike targeting in social networks advertising. *Procedia Computer Science*, 136, pp. 255–265. <https://doi.org/10.1016/j.procs.2018.08.264>
10. Tselevaya auditoriya VKontakte: vybor i nastroyka [Target audience on VKontakte: Selection and setup]. (n.d.). VK Business. Retrieved from https://vk.com/biz/article/vybor-celevoy-auditorii?_ga=2.39934816.339978242.1718298469-117977645.1718298469

УДК 008**Современные эстетические тренды в китайской популярной музыке: от традиций к экспериментам****Лю Сяньпэн**

Аспирант,
Институт музыки, театра и хореографии,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена;
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48;
e-mail: 935275681@qq.com

Аннотация

В статье рассматривается феномен китайской популярной музыки как пример синтеза традиционной культуры и современных жанров, технологий и эстетических направлений. Автор анализирует историю становления и развития китайской поп-музыки, выделяет наиболее ярких исполнителей и исследует причины их популярности. Особое внимание уделено современному состоянию китайской популярной музыки и роли технологических инноваций в музыкальной индустрии. В заключении статьи показано, что будущее китайской поп-музыки может быть связано с усилением технологической составляющей, включая виртуальную реальность и визуальные эффекты. Кроме того, с ростом экологической сознательности некоторые музыканты начинают уделять внимание социальной ответственности, продвигая идеи устойчивого развития через свои произведения. Популярная музыка рассматривается как глобальный культурный феномен, который не только обеспечивает развлечение, но и отражает социальные и культурные изменения в обществе. Автор делает вывод, что китайская популярная музыка продолжит играть важную роль в культурной жизни, представляя аудитории разнообразные формы, тесно связанные с социальной реальностью и культурными ценностями.

Для цитирования в научных исследованиях

Лю Сяньпэн. Современные эстетические тренды в китайской популярной музыке: от традиций к экспериментам // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 252-259.

Ключевые слова

Современное музыкальное искусство, популярная музыка, китайская традиционная музыка, эстетические тренды, направления.

Введение

За последние несколько десятилетий китайская популярная музыка пережила стремительное развитие и стала все больше распространяться по всему миру. В китайской популярной музыке сочетаются элементы традиционной культуры и современных музыкальных направлений. Отличительной чертой являются региональные особенности и традиции, такие как использование местных диалектов и народных песен. По мере роста международного влияния Китая отечественная и зарубежная аудитория все больше интересуется традиционной китайской культурой, а китайские музыканты стремятся к инновациям в творческом процессе. В данной статье будут рассмотрены современные эстетические тренды в китайской популярной музыке, проанализированы ее традиционные и экспериментальные составляющие.

Традиционная музыка – это культурное наследие, которое может передаваться из поколения в поколение как духовное достояние. Конфликт и интеграция традиционной музыки и эстетики являются актуальными вопросами в современном обществе. Традиционная китайская музыка обладает способностью устранять тревогу, оказывает долгосрочное влияние на развитие мыслительных способностей. Существует положительная корреляция между развитием логики мышления людей и прослушиванием китайской народной музыки. Взаимодействие между китайской традиционной музыкой и эстетической мыслью заложило прочный культурный фундамент для наследования и развития китайской традиционной музыки.

Китайская традиционная музыка имеет долгую историю, которая содержит богатые эстетические концепции. Традиционная китайская культура прослеживается с древнейших времен: в течение долгого времени дополняющие друг друга эстетические взгляды конфуцианства и даосизма оказывали на нее глубокое влияние. Конфуцианская эстетическая теория высоко оценивает ценность и функции музыки, рассматривая ее как важный инструмент просвещения, образования и сплочения общества. Эта точка зрения продолжает оказывать влияние на традиционную культуру Китая, благодаря чему музыка играет важную роль в общественной жизни страны. Эстетические идеи музыки также являются источником развития традиционной китайской музыки. В китайском традиционном искусстве природа рассматривается как высшее существование, она является источником вдохновения художников и главной темой творчества. Через выражение природы китайское традиционное искусство передает мысли людей о жизни и отношениях между человеком и природой [Ji, 2023, с. 203].

Основное содержание

В последние годы некоторые музыканты соединяют в своем творчестве традиционную музыку с современной, формируя таким образом музыкальные направления, которые способствуют сохранению традиционной музыки и ее популяризации среди населения. Феномен китайской поп-музыки не только обогатил внутренний музыкальный рынок, но и способствовал наследованию и развитию китайской культуры за пределами государства [Cheng, 2018, с. 14]. Благодаря своему уникальному колориту и глубокому культурному подтексту, этот стиль музыки полюбился большинству слушателей. В китайской поп-музыке часто можно услышать древние мелодии, использование этнических инструментов, отсылки к народному

творчеству. В современном обществе все больше слушателей выбирают традиционную культуру и музыку с культурным подтекстом. Появление и популяризация китайской поп-музыки также сыграли важную роль в развитии музыкальной индустрии Китая. С ростом популярности этого стиля музыки все больше музыкантов и музыкальных организаций стали объединять традиционную китайскую культуру и современную музыку, а также продолжать исследовать и внедрять инновации, выпуская все больше музыкальных произведений с ярко выраженной национальной спецификой.

Современная китайская поп-музыка зародилась в 1980-х годах, когда западные музыкальные элементы начали проникать в Китай вместе с политикой реформ и открытости [Jiang, 2022, с. 77]. В этот период музыкальная культура была диверсифицирована, и постепенно появилось множество новых музыкальных стилей и жанров, поп-музыка из Европы, Америки, Гонконга и Тайваня начала импортироваться на материк. В 1986 году Центральным телевидением Китая был организован масштабный музыкальный конкурс «Гран-при молодых певцов телевидения», который способствовал развитию поп-музыки в государстве и открыл публике множество выдающихся исполнителей и композиций. Одними из самых популярных коллективов стали группы Cui Jian, Black Panther и Tang Dynasty [Jiang, 2022, с. 78].

С течением времени поп-музыка продолжала развиваться и эволюционировать, постепенно вбирая в себя различные культурные элементы и музыкальные стили, такие как рок, электроника, R&B и рэп. Эти музыкальные стили отражали прогресс общества в сторону свободы самовыражения после реформы открытости. Например, рок-музыка отражала стремление к выражению индивидуальности, поп-музыка делала акцент на массовости и эмоциональной экспрессии [Ван, 2020, с. 36]. В 1990-е годы, с укреплением международных связей китайская поп-музыка постепенно интегрировалась в международный рынок. На сцене доминировали исполнители Джей Чоу, Ван Лихом, Тао Чже и Джолин Цай. В частности, поп-певец Джей Чоу владеет различными стилями пения, включая национальный стиль, европейский классический стиль и хип-хоп, а также добавляет традиционную поп-музыку к рэпу. Он новаторски использует западную классическую музыку в своих песнях, начиная с первоначальной интеграции классического китайского стиля и заканчивая европейской средневековой музыкой барокко.

В начале XXI века китайская поп-музыка получила беспрецедентное развитие, став популярной не только в Китае, но и на мировой арене. В этот период музыкальные стили и формы стали диверсифицироваться, а музыканты начали исследовать и экспериментировать с различными новыми музыкальными элементами. В то же время, в эпоху распространения и развития Интернета, многие влиятельные певцы выпустили большое количество альбомов, таких как Sun Nan «Blowing Wind to the North», «Saving», Na Ying «Sad Romance», Sha Baoliang «Dark Fragrance» и Yang Kun «Doesn't Matter» [Zhou, 2024, с. 11]. Между тем, развитие технологий звукозаписи также создало все условия для производства и распространения китайской поп-музыки. С непрерывным развитием китайской поп-музыки постепенно выявилась ее ценность для роста музыкальной индустрии и экономики. Кроме того, китайская поп-музыка предоставляла людям платформу для общения и способствовала социальному и культурному обмену. Среди современных китайских музыкантов можно выделить Ван Фэн и Ли Юйчунь, а также тайваньские группы F.I.R и Xin Orchestra [Zhou, 2024, с. 12].

После того как в 2000-х годах был разработан смешанный стиль поп-музыки, объединяющий китайские традиции и западный стиль исполнения, многие поп-певцы широко

использовали этот стиль в своем творчестве. Например, в песне Ван Лихома «By the Plum Blossom» одновременно используется рэп и множество мелодий и текстов с китайскими национальными особенностями; в песне «Heroes of the Earth», используя рэп, певец также добавил арию китайской Пекинской оперы. В песне Линь Цзюньцзе «Сао Сао» брутальное звучание хэви-металл соединено с народным китайским текстом, который в подобной обработке звучит по-новому. В песне Wu Kequn «General's Military Order» не только используются различные этнические инструменты в оркестровке, но и тексты в фольклорном китайском стиле.

Художественные характеристики поп-музыки в основном включают мелодию, ритм и композицию. Мелодия обычно проста и понятна, ее легко подпевать; ритм яркий и четкий, полный динамики; композиция песни относительно фиксированная, с трехчастной и циклической структурой в качестве основной структуры. Кроме того, разные виды поп-музыки имеют разное художественное выражение. Например, рок-музыка подчеркивает эффект искажения гитары и сильные барабанные ритмы, в то время как R&B фокусируется на ритме и импровизации. Поп-музыка имеет множество символических значений в культуре. В разных странах и регионах популярная музыка отражает местную культуру, ценности и дух времени. Например, в Японии поп-музыка что отражает увлечения японской молодежи различными субкультурами; в Европе и США рок-музыка стала культурным символом бунтарства и стремлением к индивидуальности.

Лирика китайской поп-музыки в современную эпоху сосредоточена на выражении эмоций и внутреннего мира. Что касается исполнения песен, то певцы больше не ограничиваются традиционными американскими и национальными стилями пения, а демонстрируют уникальные авторские стили, применяя традиции народного исполнения. История развития китайской современной популярной музыки – это процесс непрерывного исследования и инноваций. Начиная с гонконгской и тайваньской музыки и заканчивая современными разнообразными стилями, поп-музыка впитывает в себя различные музыкальные элементы и продвигает новые идеи. Поп-музыка демонстрирует большое разнообразие в плане культурного подтекста. Она не только отражает социальную реальность, но и поддерживает эмоции и идеалы людей. Наконец, популярная музыка тесно связана с социальной культурой. Кроме того, поп-музыка представляет собой глобальный способ культурного обмена, который преодолевает национальные границы и культурные различия.

Безусловно, цифровые технологии открыли новые возможности для создания музыки. Появление цифровых музыкальных платформ сделало распространение музыки более эффективным, но в то же время привело к возникновению проблем, связанных с нарушением авторских прав на музыку. Сетевые медиа – двусторонняя интерактивная, децентрализованная открытая система. Такие каналы коммуникации растворяют границы между искусством и жизнью. Децентрализация основной массы делает каждого потребителем искусства и одновременно его производителем. Цифровые технологии и сетевые медиа усугубили тенденцию интеграции искусства и жизни, устранив дистанцию с жизнью обычных людей, они позволяют каждому снять видео со своим исполнением, загрузить его в интернет и обрести популярность. Интернет-технологии создают удобные условия для распространения популярной музыки.

Для современной китайской музыки характерны некоторые отличительные особенности, такие как использование вариаций, но с сохранением ритма и тональности исходной темы, а также разнообразных гармонических обертонов, которые приносят в музыку ощущение импровизации [Ma, 2023, с. 118]. Для усиления слуховой стимуляции используется

полифоническая фактура, акцент делается на ритме. Суть ритмического движения отражается в разделении и реорганизации ритма ударений, применении синкоп и полиритмии. Электронные информационные технологии широко используются в сфере производства поп-музыки. Технология аранжировки усилила использование разнообразных музыкальных элементов, благодаря интерпретации тембра различных музыкальных инструментов существующие тексты и вокальные мелодии могут быть преобразованы в новые обработки. В целом, это преодоление традиционных техник создания музыки и способов исполнения не препятствует использованию народных музыкальных мелодий или фольклорных китайских инструментов – наоборот, современные технологии значительно упрощают создание и распространение музыкального материала.

Исполнение оказывает большое влияние на визуальную коммуникацию музыки. Современные технические средства позволяют создать уникальный дизайн сценического пространства. В живых выступлениях современные поп-исполнители используют различные мультимедийные технологии: освещение, анимацию, трехмерные изображения, технологии дополненной реальности и пр. Например, в 2018 году на гастрольном концерте «More than, is Li Jian» популярного певца Ли Цзяня было использовано передовое мультимедийное оборудование – на сцене проецировалось изображение традиционной китайской живописи, которое постепенно заполняло всю площадку и создавало иммерсивный эффект «присутствия» зрителей в живописных полотнах.

Постепенно изучение современной китайской музыки вошло в программы многих учебных заведений по всей стране: благодаря этому удалось добиться развитию музыкальной грамотности и творческих способностей учащихся, а также способствовать их физическому и психическому здоровью и общему развитию. Культурный подтекст китайской современной поп-музыки очень богат, что в основном отражается в следующих аспектах. Во-первых, с точки зрения музыкальной формы, поп-музыка в основном использует простые и легко исполняемые мелодии, которые очень запоминаются. Во-вторых, в текстах песен поп-музыка затрагивает общество, любовь, жизнь и другие аспекты, отражая эмоции и мысли людей в разное время. Наконец, с точки зрения культурной аллегории, поп-музыка имеет ярко выраженный эпохальный характер, который отражает развитие и изменение общества. В процессе воспитания эстетического сознания китайской популярной музыки следует уделять внимание объяснению культурной коннотации. Преподаватели должны помочь учащимся понять исторический и культурный контекст китайской поп-музыки, понять художественные методы и формы выражения, чтобы улучшить способности к восприятию музыки и повысить общекультурный уровень [Цю, 2022, с. 173]. Преподавателям важно уметь сочетать различные методы обучения. Например, мультимедийные технологии, сетевые платформы и другие современные методы могут быть использованы для интеграции китайской популярной музыки в образовательный процесс.

Развитие популярной музыки должно основываться на глубоком традиционном культурном наследии Китая. Стремительное развитие популярной музыки оказало огромное влияние на национальную музыку, но оно также обеспечивает богатую творческую почву для популярной музыки. Создание популярной музыки имеет широкий диапазон и богатые формы. Музыканты начали исследовать возможности создания музыки в сочетании с традиционной китайской культурой, открывая новый путь для создания поп-музыки. Эта форма популярной музыки в сочетании с элементами традиционной китайской культуры может не только способствовать продвижению современной молодежи. Традиционная культура Китая в большей степени

углубляет коннотацию популярной музыки, тем самым привлекая публику и обеспечивая поддержку развитию музыкальной индустрии. Интеграция этнической музыки в популярную музыку возвращает китайскую музыкальную культуру в поле зрения публики, а также подтверждает нерушимую связь поколений и бережное отношение китайцев к народной культуре.

В настоящее время, в условиях экономической глобализации, мир постепенно развивается в сторону диверсификации, и как экономика, так и культура имеют тенденцию к глобальной интеграции. Музыка также должна соответствовать изменениям времени и тенденциям развития современной культуры. С постепенным развитием современного общества требования людей к музыке постепенно растут. Несомненно, сочетание китайской и западной музыки стало мейнстримом современного поп-музыкального стиля. Поэтому исполнители поп-музыки должны внимательно следить за развитием общества, внедрять в свое творчество новые популярные элементы, уделять внимание совершенствованию певческих навыков, выбирать подходящие стили исполнения в соответствии с собственными преимуществами.

Заключение

Будущее китайской поп-музыки может в большей степени ориентироваться на технологический смысл и визуальные эффекты, такие как выступления в виртуальной реальности. Кроме того, с ростом экологической сознательности некоторые музыканты начали уделять внимание социальной ответственности, выступая за то, чтобы музыка способствовала устойчивому развитию общества. Популярная музыка как глобальный культурный феномен имеет глубокое историческое происхождение и богатый культурный подтекст. Она не только обеспечивает людям развлечение и отдых, но и отражает социальные и культурные изменения в обществе. В будущем китайская популярная музыка продолжит играть важную роль, представая перед аудиторией в более разнообразной форме, тесно связанной с социальной реальностью и культурными ценностями.

Библиография

1. Ван, Т. У истоков китайской популярной музыки // Музыкаведение в XXI веке: теория, история, исполнительство: Сборник статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2020. – С. 32-38.
2. Ма, К. Проблема освоения студентами опыта китайской массовой культуры: исторические аспекты развития китайской поп-музыки // Традиции и инновации в культурно-образовательном пространстве Европы и Азии: Международный сборник научных трудов / Ответственный редактор Л.В. Матвеева. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2023. – С. 112-120.
3. Цю, Н. Неоклассические народные песни: к вопросу о феномене слияния элементов китайской оперы с традиционной и популярной музыкой // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов XVII Международной научно-практической конференции / Ред.-сост. Н.И. Верба, научн. редактор Р.Г. Шитикова. – Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий "Астерион", 2022. – С. 171-174.
4. Cheng, J. Analysis of the Influence of Traditional Folk Music on Modern Pop Music // Northern Music. – 2018. – No. 38 (17). – P. 11-18.
5. Ji, H. Integration of traditional folk music and contemporary pop music of China // Voprosy Istorii. – 2023. – No. 3-2. – P. 200-207.
6. Jiang, N. Limitations and Approaches of the Development of Chinese Pop Music since the New Century // Highlights in Art and Design. – 2022. Vol. 1. – No. 3. – P. 77-79.
7. Zhou, Yi. Integration of traditional Chinese music: an evaluation of the interactive influence between traditional music and aesthetic thought // Unesp journal of philosophy. – 2024. – No. 5. – P. 1-16.

Modern Aesthetic Trends in Chinese Popular Music: From Tradition to Experimentation

Liu Xianpeng

Postgraduate Student,
Institute of Music, Theater, and Choreography,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48 Moika River Embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 935275681@qq.com

Abstract

The article examines the phenomenon of Chinese popular music as an example of the synthesis of traditional culture and modern genres, technologies, and aesthetic trends. The author analyzes the history of the formation and development of Chinese pop music, highlights the most prominent performers, and explores the reasons for their popularity. Special attention is paid to the current state of Chinese popular music and the role of technological innovations in the music industry. In conclusion, the article shows that the future of Chinese pop music may be associated with the strengthening of the technological component, including virtual reality and visual effects. Additionally, with the growth of environmental awareness, some musicians are beginning to pay attention to social responsibility, promoting ideas of sustainable development through their works. Popular music is considered a global cultural phenomenon that not only provides entertainment but also reflects social and cultural changes in society. The author concludes that Chinese popular music will continue to play an important role in cultural life, presenting the audience with diverse forms closely linked to social reality and cultural values.

For citation

Liu Xianpeng (2024) *Sovremennye esteticheskie trendy v kitayskoy populyarnoy muzyke: ot traditsiy k eksperimentam* [Modern Aesthetic Trends in Chinese Popular Music: From Tradition to Experimentation]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 252-259.

Keywords

Contemporary musical art, popular music, Chinese traditional music, aesthetic trends, directions.

References

1. Cheng, J. (2018). Analysis of the Influence of Traditional Folk Music on Modern Pop Music. *Northern Music*, 38(17), 11-18.
2. Ji, H. (2023). Integration of traditional folk music and contemporary pop music of China. *Voprosy Istorii*, 3-2, 200-207.
3. Jiang, N. (2022). Limitations and Approaches of the Development of Chinese Pop Music since the New Century. *Highlights in Art and Design*, 1(3), 77-79.
4. Ma, K. (2023). Problema osvoeniya studentami opyta kitaiskoi massovoi kultury: istoricheskie aspekty razvitiya kitaiskoi pop-muzyki [The problem of students mastering the experience of Chinese mass culture: historical aspects of the development of Chinese pop music]. In *Traditsii i innovatsii v kulturno-obrazovatel'nom prostranstve Evropy i Azii* (pp. 112-120). Yekaterinburg: Ural State Pedagogical University.
5. Qiu, N. (2022). Neoklassicheskie narodnye pesni: k voprosu o fenomene sliyaniya elementov kitaiskoi opery s traditsionnoi i populyarnoi muzykoi [Neoclassical folk songs: on the phenomenon of merging elements of Chinese opera

Liu Xianpeng

-
- with traditional and popular music]. In Muzykalnaya kultura glazami molodykh uchenykh (pp. 171-174). Saint Petersburg: Tsentr nauchno-informatsionnykh tekhnologii "Asterion".
6. Wang, T. (2020). U istokov kitaiskoi populyarnoi muzyki [At the origins of Chinese popular music]. In Muzykovedenie v XXI veke: teoriya, istoriya, ispolnitelstvo (pp. 32-38). Krasnodar: Krasnodarskii gosudarstvennyi institut kultury.
7. Zhou, Yi. (2024). Integration of traditional Chinese music: an evaluation of the interactive influence between traditional music and aesthetic thought. Unesp Journal of Philosophy, 5, 1-16.

УДК 008**Структурные и эмоциональные аспекты Сонаты № 3 фа минор, Ор. 5 И. Брамса: влияние романтизма на музыкальную форму****Сюй Лан**

Ассистент-стажер,
Чунцинский педагогический колледж дошкольного образования,
401120, Китай, Чунцин, ул. Сюэфу, 1;
e-mail: 2206791691@qq.com

Аннотация

Статья посвящена исследованию фортепианного творчества И. Брамса, с особым акцентом на музыкальный язык Сонаты № 3 фа минор, оп. 108. Цель работы заключается в выявлении ключевых особенностей данного произведения, что позволяет глубже понять творческий подход композитора. В рамках исследования охарактеризован фортепианный стиль композитора, включая его уникальные элементы и техники; проведен детальный анализ музыкального языка Сонаты № 3, выявлены специфические черты, отличающие данное произведение в рамках романтической музыки. Результаты работы могут быть использованы в курсах «Истории исполнительского искусства» и специальном классе на кафедре специального фортепиано, способствуя углубленному изучению наследия одного из величайших композиторов XIX века. В заключении показано, что Соната f-moll написана под влиянием Бетховена и Шумана, и если черты стиля последнего выражены в лирических разделах, то у «последнего классика» Брамс берёт в качестве вдохновения всем известный мотив судьбы. В качестве лейттемы он проводится в разных частях сонаты, контрастируя и конфликтуя с лирическими темами. В Сонате f-moll выражены характерные для фортепианного стиля Брамса черты – обилие аккордов, симфонизация фортепиано, задействование всего диапазона инструмента, тембровые и динамические контрасты, движение мелодии в средних голосах многопластовой фактуры, синкопы и гемиолы. Эти особенности музыкального языка были характерны для многих произведений композитора и брали начало в его исполнительском стиле. Изучая их, современные пианисты могут не только лучше понять произведение, но и узнать больше об исполнительском стиле Брамса.

Для цитирования в научных исследованиях

Сюй Лан. Структурные и эмоциональные аспекты Сонаты № 3 фа минор, Ор. 5 И. Брамса: влияние романтизма на музыкальную форму // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 11А. С. 260-267.

Ключевые слова

Брамс; фортепианная соната; романтизм; фортепиано.

Введение

Иоганнес Брамс обогатил мировую музыкальную литературу рядом выдающихся инструментальных сочинений. Они охватывают большой и разнообразный круг образов, выражают волнующие романтические чувства. Всесторонне используя возможности сольной, камерной, симфонической музыки, композитор не порывал с заветами классического искусства, далее развивал и углублял реалистические средства выразительности. Особенно значителен его вклад в область фортепианной музыки.

История создания и общая характеристика сонаты № 3 f-moll

Соната f-moll была написана Брамсом в 1953 году в Дюссельдорфе. Это его третья и последняя фортепианная соната, хотя на протяжении всей жизни он продолжал писать произведения для фортепиано и сонаты для других инструментов. Все три сонаты были написаны Брамсом в один период, возможно поэтому исследователи находят в них общие черты. Так, О. Г. Муzychук пишет, что «... в них Брамс обогатил и развил свой же фортепианный стиль. Сюда относится целый ряд характерных технических приемов тематического и фактурного оформления, таких как, параллельное движение интервалами (в “сексту”, в “терцию”), дублирование мелодии в октаву, вуалирование основной темой в средних голосах, что сообщает ее звучанию несколько затухеванный характер, мерцающий колорит, насыщение тематизма почти всех компонентов фактуры, использование полнозвучной аккордовой техники, придающей оркестральный колорит, энергичные пунктирные и синкопированные ритмы, а также полифонизация всех компонентов фактуры» [Муzychук, 1997].

В 1953 году двадцатилетний Брамс не только дописал свои сонаты, но и познакомился с Кларой и Робертом Шуманами, с которыми его связывали впоследствии тесные дружеские отношения. Именно своему старшему коллеге он продемонстрировал эти произведения. Друскин и Царева отмечают, что поскольку Брамс во время написания сонат был поглощен музыкой Шумана, в них отразились черты его стиля [Друскин, 1988, с. 69; Царева, 1986, с. 46].

Соната f-moll представляет собой масштабный пятичастный цикл. Это монументальное произведение Друскин характеризует следующим образом: «Третья соната f-moll, ор. 5 – самое зрелое сочинение в этой триаде [триада сонат – прим. С.Л.]; оно прочно сохранилось в репертуаре пианистов нашего времени. По кругу образов эта соната сродни Сонате fis-moll, но ее композиция более целенаправленна: отчетливее проявляется позже столь свойственное зрелому мастеру стремление сковать необузданную фантазию романтика обручем классической формы. Все музыкальное развитие словно устремлено к медленной второй части – Andante, которая снабжена стихотворным эпиграфом:

Наступает вечер, встает луна, Две души соединились в любви, пребывают в блаженстве.

Это – чудесный ноктюрн; музыка его, преисполненная тонких, поэтичных деталей, выражает полноту восторженных чувств. Первая часть, драматически сконцентрированная, вновь использующая резкие динамические контрасты (господствует главная партия), звучит как расширенное вступление к Andante. Ритмически острое танцевальное скерцо с элегически-мечтательным средним разделом сменяется интермеццо – четвертой частью, в которой сжато излагается содержание Andante, но в сумрачных тонах, в духе траурного марша. Интермеццо непосредственно примыкает к драматически неустойчивому, мятущемуся финалу. Так скрытая программа отчетливее выявляет замысел этого значительного произведения» [Друскин, 1988, с.

70-71].

Первая часть, *Allegro maestoso*, написана в сонатной форме. Здесь видно соблюдение классической трактовки части сонатного цикла. Главная партия, она же тема-эпиграф, в тональности *f-moll* в аккордовой фактуре, звучит с симфоническим размахом (см. пример 1). После нее звучит эпизод в *c-moll*, напоминающий мотив судьбы из Симфонии № 5 Бетховена (см. пример 2), что подчеркивает влияние композитора на творчество Брамса. Его пульсация в басу контрастирует основной теме. После мотива судьбы Главная партия возвращается в *f-moll*.



Рисунок 1 - Пример 1.



Рисунок 2 - Пример 2.

Побочная партия в *As-dur* модулирует в *Des-dur*. Аккордовая фактура меняется на арпеджио в аккомпанементе, но тема по-прежнему излагается в октавном удвоении.

Разработка волновая, состоит из трех разделов, в которых последовательно мотивно, тонально и вариационно развиваются Главная партия и эпизод с мотивом судьбы. После репризы звучит грандиозная кода, в которой Главная партия предстает в монументальном варианте и к концу части модулирует в одноименный *F-dur*.

Вторая часть, *Andante*, сложная трехчастная форма, является лирическим центром сонаты. Она написана в жанре ноктюрна. Ей предпослан эпиграф из стихотворения поэта Штернау (см. выше), подчеркивающее любовное содержание части.

Основная тема мягкая, поэтическая, в ее фактуре отражена идея дуэта «двух любящих сердец», поскольку в партиях правой и левой руки звучит мелодизированная фигурация, наделяющая каждый из голосов некоторой самостоятельностью (см. пример 3). При подходе к кульминации фактура меняется, мелодия в правой руке излагается в октавном аккордовом удвоении. Новая тема в среднем разделе лишь дополняет образ. Её мелодия в верхнем регистре звучит нежно на фоне остиной фигуры в басу.



Рисунок 3 - Пример 3.

Каждое новое проведение основной темы представляет собой её вариант. В коде звучит тема среднего раздела восторженно гимнически.

Третья часть, *Allegro energico*, сложная трехчастная форма. Это блестящее скерцо со спокойным уравновешенным трио. В начале части звучит цитата из Фортепианного трио № 2 op. 66 Ф. Мендельсона [Стогний, 2006]. Основная тема в тональности f-молл концертно-виртуозная в быстром темпе чем-то напоминает по стилю музыку Шумана. Трио, сдержанное, в аккордовой фактуре контрастирует с основной темой и написано в тональности D-dur. Брамс намеренно написал его в чуть более медленном темпе. Это позволяет исполнителю и публике получить короткое облегчение и отдохнуть от быстрого темпа и напряжения этой части. Этот творческий прием очень популярен в творчестве классического периода, распространен и чаще всего используется при создании симфоний.

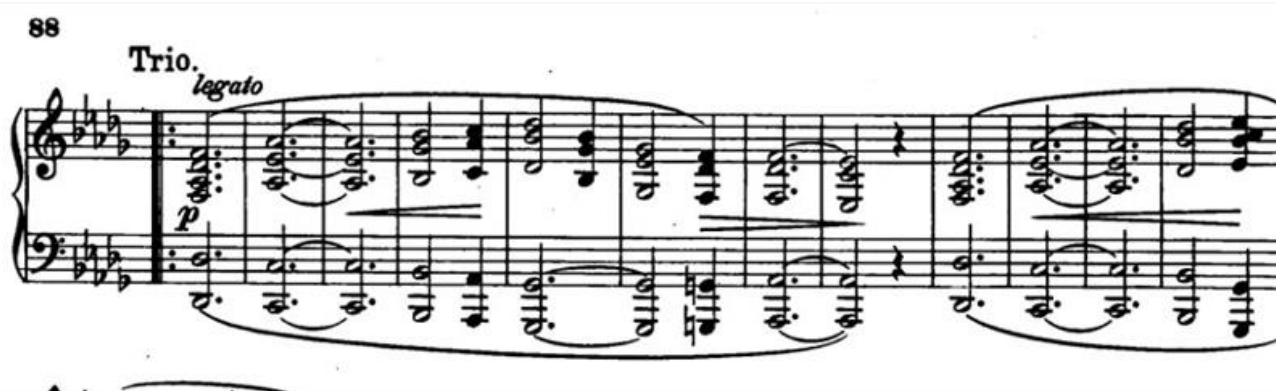


Рисунок 4 - Пример 4.

Четвертая часть, *Andante molto*, сложная трехчастная форма. Это интермеццо, которое имеет подзаголовок «Воспоминание». Если отринуть лишь поэтический смысл названия, то можно трактовать его как отсылку к воспоминанию о первой части. Но здесь мы не встречаем цитат главной или побочной партий, зато настойчиво в басу напоминает о себе мотив судьбы

Бетховена, который так же звучал в первой части анализируемой сонаты. Мелодия основной темы (b-moll) близка теме второй части, но остиная ритмическая фигура в басу привносит элемент угрозы (см. пример 5).



Рисунок 5 - Пример 5

Средний раздел носит мечтательный меланхолический характер, как попытка отрешиться от проблем. Но мотив судьбы вновь возвращается в репризе, после которой звучит кода. В ней «тема любви» из второй части, появляется в последний раз, постепенно от двухголосного изложения переходит к одноголосному и исчезает, уступая место мотиву судьбы. Таким образом, любовь оказывается окончательно уничтоженной судьбой.

Пятая часть, Финал, написана в форме рондо. Основная тема звучит в тональности f-moll. Она изложена аккордами стаккато и звучит очень динамично. С каждым новым проведением рефрен варьируется. В первом эпизоде Брамс использует девиз своего друга Й. Иоахима «Frei aber einsam», что означает «свободный, но одинокий». Фраза зашифрована в нотах F – A – E. Второй эпизод в тональности Des-dur основан на четырех звуках – F, Es, Des и A. Именно из них складывается большинство мотивов раздела. Финал завершается в параллельной тональности As-dur.

Таким образом, соната представляет собой сложный пятичастный цикл с лирическим центром в третьей части и отвлекающим интермеццо перед монументальной пятой частью. Обращает на себя внимание так же прием интонационных связей, реализованный благодаря теме мотива судьбы.

Особенности музыкального языка

Первое, что больше всего заметно в Сонате № 3 Брамса, – это симфонизация фортепиано, которая была так же характерна для творчества его старших коллег Листа и Шумана. Этому способствовал широкий диапазон фортепиано и нюансировка звука, которая позволяла в некоторой степени передать тембровое разнообразие различных инструментов оркестра [Грасбергер, 1980].

Брамс в своей сонате задействует практически весь диапазон фортепиано. Сразу можно выделить три пласта – мелодия, изложенная аккордами в партии правой руки, аккордовый же средний голос и бас в низком регистре в партии левой руки, напоминающий звучание литавр. Уже в течение первых четырех тактов диапазон достигает семи с половиной октав

(см. пример 1). Подобная мощная аккордовая фактура требует от пианиста определенного уровня технического мастерства, а также выносливости.

Помимо того, что Брамс аккордами создает контраст между регистрами, Соната № 3 изобилует динамическими контрастами. Так, в самом начале первой части динамика от *ff* резко переходит к *pp* в тот момент, когда вступает тема судьбы (см. примеры 1, 2). Другой пример представлен в конце второй части (т. 145-192), где начиная с самого слабого *ppp*, левая рука непрерывно повторяет бас, мелодия медленно доходит до кульминации, аккомпанемент постепенно меняется с восьмых на триоли, эмоции постепенно достигают апогея, а динамика – сильнейшего *fff*.

С точки зрения ритма Брамс обращается к разнообразным ритмоформулам – триоли, пунктирный ритм, синкопы, гемиола. Первая часть написана в размере $\frac{3}{4}$. Начиная с седьмого такта мелодия правой руки всегда выдерживает ритм трех долей 123, 123, 123. Тема «судьбы» левой руке может насчитываться до двух ударов. Восьмая триоль – это первая доля, четвертная – вторая доля, 121, 212, 12 и так далее (см. пример 6). Таким образом, при условии, что три доли в каждом такте остаются неизменными, правая рука 123 и левая рука 121 искусственно изменяют ритм, усложняя его темп. Это яркий пример гемиолы.



Рисунок 6 - Пример 6.

Друскин, подчеркивая особенности исполнительского стиля Брамса, отмечает, что они не могли не оказать влияния на его композиторский стиль, что нашло отражение в фортепианных произведениях в общем, и в Сонате № 3 в частности. Приводя примеры из различных сочинений, он пишет: «К числу характерных приемов относятся движение параллельными интервалами в терцию, сексту или октаву; ведение мелодии в среднем голосе... Характерен также мерцающий колорит струящихся фигураций. В создании камерной звучности значительна также роль зыбких, сложных ритмов, которые так свойственны музыке Брамса, – синкопированных или сочетающих четные размеры с нечетными... К ним принадлежат: сочная аккордовая техника, придающая фортепианной звучности оркестральный колорит, энергичные пунктированные ритмы, смелые скачки в мелодии, непреклонные унисоны и т. д.» [Друскин, 1988, с. 67-68].

Заключение

Брамс написал три свои фортепианные сонаты в ранний период творчества. Тем не менее, в них выражаются черты его стиля, такие как сложная многопластовая фактура, параллельное движение аккордами, сложные синкопированные ритмы. Каждая из сонат имеет отклонения от

классического трёхчастного цикла (первая и вторая – четыре части, третья – пять).

Соната f-moll написана под влиянием Бетховена и Шумана, и если черты стиля последнего выражены в лирических разделах, то у «последнего классика» Брамс берёт в качестве вдохновения всем известный мотив судьбы. В качестве лейттемы он проводится в разных частях сонаты, контрастируя и конфликтуя с лирическими темами. В Сонате f-moll выражены характерные для фортепианного стиля Брамса черты – обилие аккордов, симфонизация фортепиано, задействование всего диапазона инструмента, тембровые и динамические контрасты, движение мелодии в средних голосах многопластовой фактуры, синкопы и гемиолы. Эти особенности музыкального языка были характерны для многих произведений композитора и брали начало в его исполнительском стиле. Изучая их, современные пианисты могут не только лучше понять произведение, но и узнать больше об исполнительском стиле Брамса.

Библиография

1. Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1980. 71 с.
2. Друскин М. С. Иоганнес Брамс. Ленинград: Музыка, 1988. 96 с.
3. Муzychuk O. G. Три сонаты И. Брамса. К вопросу о формировании некоторых черт стиля композитора // ГВУЗ «Приазовский государственный технический университет». 1997. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/trisonaty-i-bramsa-k-voprosu-o-formirovanii-nekotoryh-chert-stilya-kompozitora> (дата обращения: 26.04.2023).
4. Стогний И. Семантика вариационного процесса в фортепианных сонатах И. Брамса // Семантика музыкального языка: материалы научной конференции 29-31 марта 2005 года. Вып. 3 / Отв. ред. И. Стогний; РАМ им. Гнесиных. М., 2006. С. 118-127.
5. Царева Е. М. Иоганнес Брамс. Ленинград: Музыка, 1986. 384 с. 15.
6. Царева Е. М. Эстетические проблемы творчества Брамса // Памяти Н. С. Николаевой: науч. труды Московской консерватории. Сб. 14. М., 1996. С. 25-33.

Structural and Emotional Aspects of Johannes Brahms' Piano Sonata No. 3 in F Minor, Op. 5: The Influence of Romanticism on Musical Form

Xu Lang

Assistant Trainee,
Chongqing Preschool Education College,
401120, 1 Xuefu Road, Yubei District, Chongqing, China;
e-mail: 2206791691@qq.com

Abstract

The article is devoted to the study of Johannes Brahms' piano works, with a special focus on the musical language of Sonata No. 3 in F Minor, Op. 5. The aim of the work is to identify the key features of this composition, which allows for a deeper understanding of the composer's creative approach. The study characterizes Brahms' piano style, including his unique elements and techniques, and provides a detailed analysis of the musical language of Sonata No. 3, revealing specific features that distinguish this work within the framework of Romantic music. The results of the study can be used in courses such as "History of Performing Arts" and in the special piano class at the department of piano performance, contributing to an in-depth study of the legacy of one of the greatest composers of the 19th century. The conclusion shows that the F Minor Sonata was written

Xu Lang

under the influence of Beethoven and Schumann. While the lyrical sections reflect Schumann's style, Brahms, as the "last classicist," draws inspiration from the well-known "fate motif" associated with Beethoven. This leitmotif is carried through different movements of the sonata, contrasting and conflicting with the lyrical themes. The F Minor Sonata exhibits characteristic features of Brahms' piano style: an abundance of chords, symphonic treatment of the piano, utilization of the full range of the instrument, timbral and dynamic contrasts, melodic movement in the middle voices of the multilayered texture, syncopations, and hemiolas. These features of the musical language were typical of many of the composer's works and originated from his performance style. By studying them, modern pianists can not only better understand the composition but also gain insight into Brahms' performance style.

For citation

Xu Lang (2024) Strukturnye i emotsionalnye aspekty Sonaty № 3 fa minor, Op. 5 I. Brahmsa: vliyanie romantizma na muzykalnuyu formu [Structural and Emotional Aspects of Johannes Brahms' Piano Sonata No. 3 in F Minor, Op. 5: The Influence of Romanticism on Musical Form]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (11A), pp. 260-267.

Keywords

Brahms, piano sonata, Romanticism, piano.

References

1. Grasberger F. (1980). Iogannes Brahms [Johannes Brahms]. M.: Muzyka, 71 p.
2. Druskin M.S. (1988). Iogannes Brahms [Johannes Brahms]. Leningrad: Muzyka, 96 p.
3. Muzychuk O.G. (1997). Tri sonaty I. Bramsa. K voprosu o formirovanii nekotorykh chert stilya kompozitora [Three sonatas of J. Brahms. On the formation of certain features of the composer's style]. GVUZ "Priazovskii gosudarstvennyi tekhnicheskii universitet", 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/trisonaty-i-bramsa-k-voprosu-o-formirovanii-nekotorykh-chert-stilya-kompozitora> (accessed: 26.04.2023).
4. Stognii I. (2006). Semantika variatsionnogo protsessa v fortepiannykh sonatakh I. Bramsa [The semantics of the variation process in the piano sonatas of J. Brahms]. In I. Stognii (Ed.), Semantika muzykal'nogo yazyka: materialy nauchnoi konferentsii 29-31 marta 2005 goda [Semantics of the musical language: materials of the scientific conference March 29-31, 2005] (Vol. 3, pp. 118-127). M.: RAM im. Gnesinykh.
5. Tsareva E.M. (1986). Iogannes Brahms [Johannes Brahms]. Leningrad: Muzyka, 384 p.
6. Tsareva E.M. (1996). Esteticheskie problemy tvorchestva Bramsa [Aesthetic problems of Brahms's creativity]. In N.S. Nikolaeva (Ed.), Pamyati N.S. Nikolaevoy: nauch. trudy Moskovskoi konservatorii [In memory of N.S. Nikolaeva: scientific works of the Moscow Conservatory] (Vol. 14, pp. 25-33). M.

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.

Our services

In addition to the scientific journals publishing the "ANALITIKA RODIS" publishing house provides a wide range of services.

The "ANALITIKA RODIS" publishing house provides services for publishing scientific articles, monographs, author's theses and books. Manuscripts coming to us subject to proof-reading and editing by publisher's specialists, provided that authors

are able to evaluate the results and make corrections, add comments and suggest additions at any stage before publishing.

Technical design of the "ANALITIKA RODIS" publishing house includes makeup, design layout, design of covers and illustrations.

Our specialists provide assistance in the design of scientific works – from articles to dissertations according to GOST standards, Higher Attestation Commission or precise scientific organizations, as well literary and scientific editing and proofreading.

The "ANALITIKA RODIS" publishing house has extensive scientific relations with national and foreign scientists and organizations.

