

Журнал по культурологии и искусствоведению

Культура и цивилизация

Том 14, № 2А, 2024.

С. 1-507.



Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС»

Московская область, г. Ногинск

Journal of Cultural and Art Studies

Culture and Civilization

February 2024, Volume 14, Issue 2A.

Pages 1-507.



ANALITIKA RODIS publishing house

Noginsk, Moscow region

«Культура и цивилизация»

Том 14, № 2А, 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 Каталогу периодики «Урал-Пресс»: **42949** «Культура и цивилизация».

Цена договорная. Печ. л. 65,25. Формат 60x90/8.

Дата выхода в свет: 30.12.2024.

Печать офсетная. Бумага офсетная. Периодичность: 12 раз в год. Тираж 1000 экз. Заказ № 7531.

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

"Culture and Civilization"

February 2024, Volume 14, Issue 2A

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. 65.25 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. 7531.

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

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

Редакционный совет

по направлению: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Серов Николай Викторович – доктор культурологии, профессор.

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

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

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

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

Editorial Board

5.10.1. Theory and history of culture, art

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Editorial Board

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

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

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

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

Содержание

Теория и история культуры, искусства

Мокринская Екатерина Алексеевна

Уваров Виктор Дмитриевич

Неоромантическая дихотомия «естественное – искусственное» как явление в новейшей моде 2020-х годов 9

Суслов Роман Андреевич

Деятельность армянского этноконфессионального сообщества в культурном пространстве Санкт-Петербурга 19

Генова Нина Михайловна

Стебляк Виктор Вадимович

Ночвинова Диана Александровна

Проектная деятельность в театральной сфере 29

Орлова Екатерина Марковна

Карнавалы Италии как пространство духовных трансформаций в психоаналитической концепции культуры 38

Дуань Цзэчжун

Майстровская Мария Терентьевна

Использование и развитие деревенской культуры в условиях урбанизации: городские деревни морского побережья Шаньдуна 47

Лу Ваньжу

Возможности междисциплинарных исследований при интерпретации произведений вокального искусства 59

Цю Сяо

Новая эстетика в музыкальном пространстве советской эпохи на примере особенностей камерно-вокального жанра 67

Люй Цзяин

Особенности вокальной техники *bel canto* в исполнительской практике китайских певцов и ее роль в формировании национальной вокальной школы 74

Мельдианова Анна Валерьевна

Богдановский Григорий Владимирович

Национально-культурные и лингвистические особенности новозеландского варианта английского языка (на примере авиационных текстов) 83

Чжоу Хунюй

Мировоззрение в китайском и российском музыкальном образовании: сравнение образовательных целей и методов 90

Чжан Цзинцзин

Эволюция традиционной музыки и ее роль в сохранении национально-культурной идентичности современной музыки Китая и Западной Европы 98

Спиридонова Василина Андреевна

Образ В.И. Ленина в монгольской живописи «монгол-зураг» 106

Ерохина Елена Геннадьевна

Сохранение нематериального этнокультурного достояния Забайкальского края как одна из форм поддержки культурной идентичности этносов 118

Цуй Ян

Ранний перевод и популяризация опер Пуччини в китайской литературе и искусстве 126

Цзи Шаньшань	
Адаптация и внедрение российских методик сольфеджио в музыкальное образование Китая: анализ влияния на развитие музыкального слуха.....	132
Сунь Юйчао	
Технические аспекты и экспрессивные возможности игры на саксофоне в современной музыкальной практике	142
Ду Лихуа	
Изучение архитектурного и декоративного искусства в период Китайской Республики.....	152
Коваленко Дмитрий Александрович	
Тема социальной справедливости и ее отражение в отечественном театре	161
Шепелев Дмитрий Викторович	
Становление и развитие российского кинематографа в свете социально-политических изменений.....	168
Ван Юйлинь	
Будкеев Сергей Михайлович	
Эволюция и художественные особенности живописи птиц и цветов династии Сун.....	178
Чжан Бу	
Система формального языка в современной живописи	185
Чжан Ян	
Ма Чуньхуа	
Цао Илин	
Формирование единой базы источников о войне сопротивления и пропаганда антияпонского национального духа в Китае	193
Сунь Вэнь	
Чжао Даньдань	
Калашников Виктор Евгеньевич	
Особенности пластики и декорирования современной керамической скульптуры в Цзиндэчжэне (1978-2020 гг.).....	200
Чжао Даньдань	
Сунь Вэнь	
Калашников Виктор Евгеньевич	
Искусство Цзиндэчжэньского сине-белого фарфора со времен основания Нового Китая (1949-2000)	208
Набилкина Лариса Николаевна	
Городской текст как феномен культуры	219
Медушевский Николай Андреевич	
Историко-генетический анализ этногенеза народа эве в конце XIX – первой половине XX вв. (Часть 1)	225
Чень Цзе	
Этнокультурные регулятивы как основы хореографического искусства	236
Тимофеева Римма Александровна	
Цзян Сюэ	
Влияние обучения китайских художников в Советском Союзе на их творчество во второй половине XX века	248
Кара-Мурза Георгий Сергеевич	
Искусство повседневности: пейзаж на советской фарфоровой посуде массового производства	256

Карапетрова Юлия Андреевна Традиция итальянских карнавалов: Иврея, Виареджо, Путиньяно	269
Гун Галина Евгеньевна Киселёва Алевтина Ивановна Меньщикова Дарья Сергеевна Креативные пространства как локации новых форматов продвижения искусства (на примере Театр Talk, г. Магнитогорск)	279
Медушевский Николай Андреевич Вишняков Михаил Дмитриевич История и культура народа бушонг как часть культурного наследия Демократической Республики Конго	291
Слуцкая Елена Алексеевна Фадеев Иван Валерьевич Театральные и театрализованные формы творчества менестрелей в Западной Европе XI-XIV веков	299
Мунтян Штефан Борисович К вопросу о возможности валоризации концертов классической музыки в Приднестровье	311
Сун Синь Гу Ли Влияние традиционных китайских декоративных узоров на русскую дизайнерскую культуру XVII-XVIII веков	319
Ван Ювэй Континуум пространственных образов и эмоций: сущность и специфика космической музыки.....	337
Чжан Бу Геометрические абстрактные элементы в современной живописи	344
Чжан Шанжу Историческая ценность и современные открытия в области вокального искусства эпохи древних китайских песен	351
Наумова Елена Владимировна Особенности хронотопа в художественном тексте Е.Д. Лучезарновой	356
Шишкина Татьяна Борисовна Преподавание английского языка политологам в контексте синологической траектории развития международных отношений	366
Шишкина Татьяна Борисовна Преподавание английского языка в контексте воспитания молодого поколения кросскультурных специалистов-политологов	372
Голубев Николай Валерьевич Специфика и организация проектирования визуальной среды в киноиндустрии.....	378
Сысоев Сергей Викторович Егорова Лариса Викторовна Колташова Диана Олеговна Новые ремесла и их отражение в системе фэшн-дизайна	388

Виды искусства (с указанием конкретного искусства)

Груздев Михаил Александрович Влияние системы К.С. Станиславского на формирование эстетического вкуса у подростков	400
--	-----

Гуй Сяолэ	
Иновации и традиции в жанре киномузыки современных композиторов Китая: анализ стилистических особенностей.....	410
Бао Хабуэр	
Интерпретационные аспекты фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в современной исполнительской практике	419
Ян Тун	
Синтез восточных и западных музыкальных традиций в творчестве Тан Дуна как отражение глобализации в современной музыке	427
Го Цяньпин	
Анализ избранных сольных оперных номеров П.И. Чайковского (Ария Иоанны из оперы «Орлеанская дева»; Ариозо Вакулы из оперы «Черевички»; Ария Кумы из оперы «Чародейка»; Ариозо Короля из оперы «Иоланта»)	436
Фу Няньси	
Деревянная архитектура Юго-Западного Китая	443
Фу Няньси	
Художественная композиция и эстетическая концепция традиционных архитектурных деревянных сооружений	452
Ли Лин	
Исследование исполнительского искусства китайских вокалистов в России	462
Ли Сяюй	
Женские образы в китайской цветной ксилографии до XIX века	468
Фань Сюэшань	
Подробный обзор уникальных композиционных принципов Мориса Равеля и их применения в инструментальной музыке	480
Сюй Цзяньпэн	
Развитие китайской фигурной живописи жэнь-у во второй половине двадцатого века на примере Фан Цзэнсянь	489
Чан Жуй	
Исторические отложения и современные техники в китайской снежной живописи	496

Contents

Theory and history of culture, art

Ekaterina A. Mokrinskaya

Viktor D. Uvarov

Neoromantic dichotomy “natural – artificial” as a phenomenon in the latest fashion of the 2020s 9

Roman A. Suslov

Activities of the Armenian ethno-confessional community in the cultural space of St. Petersburg 19

Nina M. Genova

Viktor V. Steblyak

Diana A. Nochvinova

Project activities in the theater field 29

Ekaterina M. Orlova

Italian carnivals as a space of spiritual transformation in the psychoanalytic concept of culture 38

Duan Zezhong

Mariya T. Maistrovskaya

The use and development of village culture in the conditions of urbanization on the example of urban villages of the Shandong seashore 47

Lu Wanru

The possibilities of interdisciplinary research in the interpretation of works of vocal art 59

Qiu Xiao

New aesthetics in the musical space of the soviet era on the example of features of chamber-vocal genre 67

Liu Jiayin

Features of the bel canto vocal technique in the performing practice of Chinese singers and its role in the formation of the national vocal school 74

Anna V. Mel'dianova

Grigorii V. Bogdanovskii

National, cultural and linguistic peculiarities of New Zealand English (on the basis of aviation-related texts) 83

Zhou Hong Yu

Worldview in Chinese and Russian music education: a comparison of educational goals and methods 90

Zhang Jing Jing

The evolution of traditional music and its role in preserving the national and cultural identity of contemporary music in China and Western Europe 98

Vasilina A. Spiridonova

The image of V.I. Lenin in Mongolian painting "Mongol-zurag" 106

Elena G. Erokhina

Preservation of the intangible ethno-cultural heritage of the Trans-Baikal Territory as one of the forms of support for the cultural identity of ethnic groups 118

Cui Yang

Early translation and popularization of Puccini's operas in Chinese literature and art 126

Ji Shanshan	
Adaptation and implementation of Russian solfeggio techniques in Chinese music education: analysis of the impact on the development of musical hearing	132
Sun Yu Chao	
Technical aspects and expressive possibilities of playing the saxophone in modern musical practice	142
Du Lihua	
The study of architectural and decorative art in the period of the Republic of China	152
Dmitrii A. Kovalenko	
The theme of social justice and its reflection in the national theater	161
Dmitrii V. Shepelev	
The formation and development of domestic cinema in the light of socio-political changes in the country	168
Wang Yulin	
Sergei M. Budkeev	
The evolution and artistic features of bird and flower painting of the Song Dynasty	178
Zhang Bu	
The system of formal language in modern painting	185
Zhang Yang	
Ma Chunhua	
Cao Yilin	
Formation of a unified database of sources about the war of resistance and propaganda of the anti-Japanese national spirit in China	193
Sun Wen	
Zhao Dandan	
Viktor E. Kalashnikov	
Features of plastic and decoration of modern ceramic sculpture in Jingdezhen (1978-2020)	200
Zhao Dandan	
Sun Wen	
Viktor E. Kalashnikov	
The art of Jingdezhen blue and white porcelain since the founding of New China (1949-2000)	208
Larisa N. Nabilkina	
City text as a phenomenon of culture	219
Nikolai A. Medushevskii	
Historical and genetic analysis of the ethnogenesis of the Ewe people at the end of the 19th – first half of the 20th centuries (Part 1)	225
Chen Jie	
Ethnocultural regulations as the foundations of choreographic art	236
Rimma A. Timofeeva	
Tszyan Syue	
The influence of the training of Chinese artists in Soviet Union on their creativity in the second half of the XX century	248
Georgii S. Kara-Murza	
The Art of Everyday Life: Landscape on Soviet Mass-Produced Porcelain Tableware.....	256
Yuliya A. Karapetrova	
Tradition of Italian carnivals: Ivrea, Viareggio, Putignano	269

Galina E. Gun	
Alevtina I. Kiseleva	
Dar'ya S. Men'shchikova	
Creative spaces as locations for new formats of art promotion (on the example of the Talk Theater, Magnitogorsk).....	279
Nikolai A. Medushevskii	
Mikhail D. Vishnyakov	
History and culture of the Bushong people as part of the cultural heritage of the Democratic Republic of the Congo	291
Elena A. Slutskaya	
Ivan V. Fadeev	
Theatrical and theatricalized forms of minstrelsy in Western Europe of the XI-XIV centuries	299
Stefan B. Muntean	
On the question of the possibility of valorization of classical music concerts in Pridnestrovia	311
Song Xin	
Gu Li	
The influence of traditional Chinese decorative patterns on Russian design culture of the 17th-18th centuries	319
Wang Youwei	
Continuum of spatial images and emotions: essence and specificity of space music	337
Zhang Bu	
Geometric abstract elements in modern painting	344
Zhang Shanzhu	
Historical value and modern revelations in the field of vocal art of the era of ancient Chinese songs	351
Elena V. Naumova	
Chronotope features in the literary text of E.D. Luchezarnova	356
Tat'yana B. Shishkina	
Teaching English to political scientists in the context of the sinological trajectory of the development of international relations	366
Tat'yana B. Shishkina	
Teaching English in the context of educating the younger generation of cross-cultural political scientists	372
Nikolai V. Golubev	
The specifics and organization of visual environment design in the film industry	378
Sergei V. Sysoev	
Larisa V. Egorova	
Diana O. Koltashova	
New crafts and their reflection in fashion design system	388

Types of art (with the indication of a particular art)

Mikhail A. Gruzdev	
The influence of K.S. Stanislavsky's system on the formation of aesthetic taste in adolescents	400
Gui Xiaole	
Innovations and traditions in the genre of film music by contemporary Chinese composers: an analysis of stylistic features	410

Bao Habuer	
Interpretative aspects of A.G. Rubinstein's piano miniatures in modern performing practice	419
Yang Tong	
Synthesis of Eastern and Western musical traditions in Tang Dong's work as a reflection of globalization in modern music	427
Guo Qianping	
Analysis of selected solo opera numbers by P.I. Tchaikovsky (Aria of Ioanna from the opera “The Maid of Orleans”; Arioso of Vakula from the opera “Cherevichki”; Aria of Kuma from the opera “The Enchantress”; Arioso of the King from the opera “Iolanta”).....	436
Fu Nianxi	
The Wooden Architecture of Southwestern China	443
Fu Nianxi	
Artistic composition and aesthetic concept of traditional architectural wooden structures	452
Li Lin	
Research of the performing art of Chinese vocalists in Russia	462
Li Xiaoyu	
Female images in Chinese colour woodblock prints before the nineteenth century	468
Fan Xueshan	
An in-depth look at Maurice Ravel's unique compositional principles and their application to instrumental music	480
Xu Jiangpeng	
The development of Chinese Zhēn Wǔ figurative painting in the second half of the twentieth century on the example of Fang Zengxian	489
Chang Rui	
Historical deposits and modern techniques in Chinese snow painting	496

УДК 7.05

DOI: 10.34670/AR.2024.38.54.001

**Неоромантическая дихотомия «естественное – искусственное»
как явление в новейшей моде 2020-х годов****Мокринская Екатерина Алексеевна**

Магистрант,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1,
e-mail: kate.mokrinskaya@yandex.ru

Уваров Виктор Дмитриевич

Доктор искусствоведения, профессор,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1,
e-mail: artuwaroff@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена стремлению преодолеть сковывающие силы цифровой культуры, распространившейся в современном обществе. В основу работы положен анализ тенденции обращения к взаимодействию категорий естественного и искусственного. Основные положения статьи помогают понять и продемонстрировать то, как они представлены в современном фэшн-дизайне 2020-х годов в коллекциях известных Домов моды. В статье анализируются основные предпосылки поворота культуры к «новой чувственности», которые можно выделить в качестве главных фокусов при рассмотрении современных художественных тенденций: стремление к уникальности элементов предметного мира, подлинности коммуникации, полноте чувственных переживаний, поиск утраченных истин. Явление неоромантизма эпохи метамодернизма рассматривается как основа формирующихся в начале XXI века художественных тенденций, задающая направление культурных векторов ближайшего будущего. Полученные результаты позволяют сделать вывод, что современная мода активно интегрирует в себя элементы природы, используя при этом передовые технологии. Это открывает новые перспективы для дизайнеров и стилистов, позволяя им создавать уникальные и инновационные коллекции. Через фэшн-дизайн как выразительное средство можно попытаться разобраться в сущности и смысле современных культурных процессов. Дизайн не только отражает, но и формирует культуру, являясь одним из важных источников идей и образов.

Для цитирования в научных исследованиях

Мокринская Е.А., Уваров В.Д. Неоромантическая дихотомия «естественное – искусственное» как явление в новейшей моде 2020-х годов // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 9-18. DOI: 10.34670/AR.2024.38.54.001

Ключевые слова

Романтизм, неоромантизм, цифровая культура, Undercover, Sergey Sysoev, Simone Rocha, Alexander McQueen.

Введение

Предметом настоящего исследования служит творчество мастеров искусства костюма. Статья представляет собой попытку дать комплексный анализ деятельности модельеров, ориентированных на неоромантическую дихотомию естественное-искусственное.

В качестве цели исследования авторы выдвигают анализ путей становления и принципов формирования современной коллекции костюмов, стилистический анализ объектов пластики. Статья демонстрирует широту живописно-пластических поисков в области искусства костюма, обладающей огромным чувственным романтическим потенциалом, в противовес массовой цифровой культуре.

В процессе исследования были использованы следующие методы: литературно-аналитический метод, необходимый для изучения биографий авторов, уточнения отдельных фактов и обобщения информации из литературных источников, предметно-аналитический метод, метод диахронного и синхронного рассмотрения материала, методы дедуктивного и индуктивного анализа и описательно-аналитический метод. Вышеперечисленные методы нужны для структурного разбора визуальных материалов, выявления композиционных и цветовых особенностей коллекций известных Домов моды.

Основная часть

В данной статье исследуется неоромантизм как макротенденция в фэшн-дизайне 2020-х годов. Начавшись как идейно-художественное направление, романтизм конца XVIII – начала XIX веков трансформировался в новые образы, транслирующие смыслы романтиков. Если романтизм можно понимать в упрощенной трактовке как реакцию на тотальный рационализм эпохи Просвещения, то современные романтические тенденции следует расценивать как реакцию на тотальную «оцифровку» культуры. Одной из важных широких тем, которая становится центральной для неоромантизма, является возвращение к природе и поиск гармонии с ней. Кроме того, в неоромантической культуре также акцентируется важность чувственной и эмоциональной составляющей человеческого опыта, что отражается в том, какие ценности, идеалы и мотивации доминируют в искусстве. Таким образом, стремление к уникальности элементов предметного мира, подлинности коммуникации, полноте чувственных переживаний, поиск утраченных истин – это основные предпосылки поворота культуры к «новой чувственности», которые можно выделить в качестве главных фокусов при рассмотрении современных художественных тенденций. Поэтому данная проблема очень важна, что ее актуально исследовать именно сейчас.

В концептуальном содержании нынешнего противодействия искусственности рационального мышления, виртуализации и культурного хаоса можно усмотреть аналогии с идейной ситуацией эпохи романтизма в Европе XIX века. Романтики противостояли всеобъемлющему напору Просвещения и провозглашали силы природы и внутреннего мира человека как свою идейную основу. «Романтизм поднял знамя того, что иногда называют не совсем точно интуицией и фантазией, в пику холодному разуму, абстрактному интеллекту», – замечал Бенедетто Кроче¹ [Айрапетова, 2015].

¹Бенедетто Кроче — итальянский интеллектуал, атеист, критик, философ, политик, историк.

Среди альтернативных концепций современной культуры особого внимания заслуживает так называемый метамодернизм. Этот термин достоин отдельного рассмотрения, так как имеет достаточно объемный теоретический базис, включая программы и манифесты. Термин был введен в обращение в 2010 году голландскими теоретиками культуры Тимотеусом Вермюленом и Робинот ван дер Аккером в их статье «Заметки о метамодернизме» [Вермюлен, Аккер, 2010].

С утверждением цифровой культуры, как реакции на процессы замены одних привычных видов медиа² другими, у современного человека возникает необходимость ощущения своей исконной природы, приобщения к общечеловеческому культурному процессу, что проявляется в особом эстетическом направлении, ориентированном на выражение искренних чувственных переживаний.

Рассматривая стремление современного общества преодолеть сковывающие силы цифровой культуры, можно отметить тенденции обращения к взаимодействию категорий естественного и искусственного, которая обостряет традиционные противоречия и порождает новые конфликты. В терминологическом ряду противопоставлений «культура-натура», «цивилизация-природа», «технологическое-экологическое», «данное судьбой-произведенное человеком» и др. категории естественное и искусственное носят наиболее обобщающий характер.

В случае замещения между искусственным и естественным может складываться конфликтная ситуация. Изобретение промышленных машин для обработки различных материалов заменило человеческий труд и оставило без работы огромное количество людей. В начале XIX века в Англии возникло движение луддитов³, которые разрушали машины в знак протеста по отношению к изменениям, повлекшими за собой промышленный переворот.

Дихотомия⁴ естественное-искусственное характеризует самые разные области человеческой культуры, в индустрии моды может наполнять коллекции особым смыслом. Дизайнер, как правило, наделяет естественное онтологической ценностью, рассматривая его как принцип, дающий жизнь, а искусственное осваивает как метафору разрушения и смерти.

Отражение данной тенденции ярко демонстрируется модным домом Undercover в коллекции весна-лето 2024 (Рис. 1). Технологичность и эмоциональный резонанс отражается с помощью платьев-террариумов. В ходе завершающего этапа шоу, при символическом выключении освещения, три модели в платьях без бретелей и подсвечиваемых изнутри юбках эффектно появились на подиуме из темноты. Платья, в свою очередь, содержали внутри себя яркие живые цветы и живых бабочек, создавая впечатляющий образ. Прозрачность стала лейтмотивом, который пронизывал всю коллекцию. Были использованы прозрачные материалы, между внешним и внутренним слоем ткани были помещены предметы, такие как игральные карты, бритвы и шелковые цветы. В одном из образов внешний слой состоял из пернатых крыльев – саундтрек показа был взят из «Крыльев желаний», фильма Вима Вендерса⁵ об ангелах, высматривающих людей, терпящих бедствие. Дизайнер воплотил в своих работах романтическую идею смертности всего живого, апеллируя прозрачностью и загадочностью, а также обратил внимание на взаимосвязь человека с природой и собственными эмоциями.

²Средства коммуникации индивида с окружающим миром

³Движение, названное так по имени предводителя рабочих Недда Лудда

⁴Дихотомия — раздвоенность, последовательное деление на две части, более связанные внутри, чем между собой.

⁵Вильгельм Эрнст— немецкий кинорежиссер, фотограф, сценарист и продюсер, лауреат многочисленных наград и премий. С 1996 года — президент Европейской киноакадемии.



Рисунок 1 - Undercover весна-лето 2024 г.

Тенденция возвращения к природному через технологическое отчетливо проявляется в коллекции модного дома Sergey Sysoev весна-лето 2021 (Рис. 2). При создании коллекции, представленной на Mercedes-Benz Fashion Week Russia, дизайнер модного дома Сергей Сысоев использовал методы наноокрашивания тканей академика Александра Андриевского. Одним из основных элементов коллекции стали яркие фотографии леса в цифровой обработке, они были использованы и в качестве декораций на показе. Этот выбор символически призывал к воссоединению с природой после периода длительной изоляции, вызванного пандемией. Сергей Сысоев проникается мыслью о постоянных изменениях в мире и о важности вариативности для современного человека. Он осознает, что философия жизненных ценностей продолжает эволюционировать, и мода не остается в стороне от этого процесса. В связи с этим, коллекция Sergey Sysoev весна-лето 2021 апеллирует двойными понятиями и объединяет различные стили и элементы.

Тему пересечения между естественным и искусственным продолжает коллекция модного дома Simone Rocha весна-лето 2024 (Рис. 3), которая выражает эмоциональный подтекст. Жесткие материалы с металлическим блеском, выражающие мотив искусственности, символизируют эмоции беспокойства, которые вызывает взросление как этап жизни женщины.

Одним из ключевых элементов коллекции являются объемные розы, вышитые на спортивных костюмах, и настоящие светло-розовые розы, вставленные в платья через прозрачную ткань. Розы символизируют восхищение, чистоту и новые начинания. В данном контексте новые начинания связаны с переходом к браку и взрослением. Свадебную тематику подтверждают также сумки и платья, напоминающие свадебные торты, а также букеты из ткани и прозрачных бус.



Рисунок 2 - Sergey Sysyoyev весна-лето 2021

Таким образом, коллекция транслирует эмоциональные состояния страха и беспокойства, сопутствующие переходу от девичества к свадьбе. Символика роз, свадебных элементов и использование прозрачной ткани способствуют передаче этих эмоций и обращению к тематике взросления и новых начинаний.



Рисунок 3 - Simone Rocha весна-лето 2024

Эмоциональный подтекст стал одной из характерных черт показа коллекции модного дома Alexander McQueen Осень-Зима 2022 (Рис. 4). На показе, оформленном с использованием упавших деревьев, создавалась особая атмосфера. Дизайнер модного дома Сара Бертон обратилась к растительному миру, поскольку, по ее мнению, растения символизируют связь, сообщество, взаимодействие и поддержку. Осознавая сочетание природы и городской среды, Бертон решила представить женщину в таком контексте. Визуальное впечатление, вызванное коллекцией, передавало ритм жизни мегаполиса. Это было достигнуто острыми контурами и разрезами, а также силуэтами с заостренными плечами. Цветовая палитра была вдохновлена фотографиями грибного мицелия, а яркие оттенки в палитре символизировали ядовитый компонент грибов. Таким образом, коллекция Сары Бертон для Alexander McQueen сезона Осень-Зима 2022 в Нью-Йорке была выразительным проявлением эмоций и новаторских идей, сочетающих в себе элементы природы и урбанистики. Она передавала энергию города и символизировала взаимодействие и поддержку, за что Бертон выразила свою благодарность Нью-Йорку.



Рисунок 4 - Alexander McQueen Осень-Зима 2022/23

Продолжая тему взаимодействия естественного и искусственного, необходимо упомянуть модный дом Siyun Huang, который специализируется на междисциплинарных и инклюзивных работах. Дизайнеры используют нетрадиционные материалы, такие как металл, акрил и цифровые носители, а также цифровые технологии, такие как 3D-моделирование, взаимодействие человека и компьютера, кинетическую моду и механические конструкции. Модные произведения искусства Siyun Huang вдохновлены отношениями между людьми, природой, технологиями и искусством.

Коллекция Siyun Huang осень-зима 2023 г. (Рис. 5) была представлена в пространстве, имитирующем подводное освещение и воду.

Siyun Huang переосмысливают взаимоотношения природы и технологий, философию киборгов, опираясь на неоромантическую константу естественное-искусственное. Коллекция

создана путем наблюдения и понимания экологического кризиса, с которым мы сталкиваемся сегодня. Меняющие форму элементы в одежде передают плавность и красоту подводного мира, напоминающие морскую жизнь и мягкость океанских волн. Одежда оснащена датчиками, которые реагируют на меняющуюся окружающую среду. Короткий наряд из мигающего синего акрила меняет скорость движения по мере увеличения и уменьшения освещенности. Другая накидка, сделанная из органзы, сужается по краю, открывая складки, реагируя на движения человека. Siyun Huang отражает изменчивость океанических форм, сравнимых с течением жизни при помощи инновационных материалов и методов.



Рисунок 5 – Siyun Huang осень-зима 2023 г.

В современных дизайнерских концепциях наблюдается продолжение темы, представленной в творчестве художников XVIII века. В свою очередь, художники Романтизма унаследовали возникшее в эпоху Просвещения противопоставление природы и цивилизации. Естественное сопоставляется с искусственным наравне с такими логически соподчиненными противоположностями, как добро и зло, жизнь и смерть, Божественное и демоническое и др. По мнению Ж.-Ж. Руссо, первобытные люди были счастливы: они непорочны, не мешают друг другу и живут в «естественном равенстве». Позднее романтики маркируют цивилизацию, город, общество как искусственное, внешнее, условное, а проявления природной стихии связывают с искренними проявлениями чувств, богатой внутренней жизнью человека. Противопоставление природа-цивилизация, город-деревня становится настолько важным в эпоху Романтизма, что в истории английской литературы романтических поэтов даже разделяют на городских и сельских.

Яркой иллюстрацией романтического представления о «добром естественном» и «злом искусственном» является роман Мери Уолстонкрафт Шелли «Франкенштейн, или

Современный Прометей» 1818). Взгляд на искусственное и естественное как на этическую антитезу окрашивает произведение в черно-белые тона, но при этом необычайно важен для нравственной оценки этих понятий.

Роман о Франкенштейне – это, прежде всего, история о несовершенстве изобретений человека по сравнению с творениями природы, о природной добродетели человеческого сердца и о порочности человеческого общества.

Цивилизация предстает в романе как мощная, неподвластная человеку опасная сила, которая воздействует на него и через человека оказывается разрушительной для природы. В романтической традиции природа и внутренний мир человека, его душа однородны (природа как естественное маркирует подлинные чувства героя, передает его переживания, пробуждает в нем добрые, благородные стремления). Таким образом, романтики продолжают просветительскую традицию: цивилизация, согласно их представлениям, оказывается разрушительной для внутреннего мира человека, его естественной, природной добродетели.

Таким образом, феномен неоромантизма эпохи метамодернизма является основой для формирования современных художественных тенденций. Это направление определяет культурные векторы ближайшего будущего и имеет важное значение в понимании современных процессов. В условиях четвертой информационной революции и утверждения цифровой культуры эта проблема обостряется и требует более глубокого анализа.

Заключение

В результате проведенного исследования были сделаны следующие выводы:

Установлено, что с утверждением в обществе цифровой культуры в качестве реакции на процессы замены одних привычных видов медиа другими, у современного человека возникает необходимость ощущения своей исконной природы, приобщения к общечеловеческому культурному процессу, что проявляется в особом эстетическом направлении, ориентированном на выражение искренних чувственных переживаний.

Предлагается рассматривать явление неоромантизма эпохи метамодернизма как основу формирующихся в начале XXI века художественных тенденций, задающую направление культурных векторов ближайшего будущего.

Выявлены особенности восприятия категорий естественного и искусственного в фэшн-коллекциях 2020-х годов на основе исследований влияния цифровой культуры на эстетические предпочтения современного человека.

Возможности теоретического применения результатов данной статьи заключаются:

- в раскрытии значения понятия «неоромантизм»;
- в широком освещении особенностей неоромантических факторов как дополнительных и активных компонентов дизайн-проектирования костюма;
- в анализе прагматических особенностей различных тенденций фэшн-дизайна, на примере модных коллекций, ориентированных на неоромантизм.

Заключение

Полученные результаты позволяют сделать вывод, что современная мода активно интегрирует в себя элементы природы, используя при этом передовые технологии. Это открывает новые перспективы для дизайнеров и стилистов, позволяя им создавать уникальные

и инновационные коллекции. Через фэшн-дизайн как выразительное средство можно попытаться разобраться в сущности и смысле современных культурных процессов. Дизайн не только отражает, но и формирует культуру, являясь одним из важных источников идей и образов.

Библиография

1. Айрапетова В.А. Новалис и Гессе: от романтизма к неоромантизму // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. № 2. С. 307-318
2. Бородин Б.Б. Многоликий романтизм // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2019. Вып. 19. С. 12.
3. Васильева И.В. Неоромантизм как культурная парадигма // Фатошечские чтения. М., 2011. Т. 2. С. 239.
4. Гаврилин К.Н., Сысоев С.В., Сысоева О.Ю. Метамода как феномен эпохи метамодернизма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. 2022. № 2. Часть 2. С. 115-137.
5. Казакова И.Б., Полякова О.Л. Романтический пейзаж в живописи и поэзии первой половины XIX века // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4-2. С. 75.
6. Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 7-43.
7. Пахсарьян Н.Т. Неоромантизм // Культурология. Энциклопедия в 2-х томах. М.: РОССПЕН, 2007. Т. 2. С. 38.
8. Тернер Л. Метамодернизм: краткое введение. URL: <https://metamodernizm.ru/briefintroduction/>
9. Толмачев В.М. Неоромантизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 645.
10. Alexander McQueen FW 2022/23. URL: <https://modanews.ru/node/95375>
11. Sergey Sysoev SS21. URL: https://strajin.ru/sergeysysoev_ss21

Neoromantic dichotomy “natural – artificial” as a phenomenon in the latest fashion of the 2020s

Ekaterina A. Mokrinskaya

Master's Student,
Kosygin Russian State University,
115035, 33/1, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: kate.mokrinskaya@yandex.ru

Viktor D. Uvarov

Doctor of Art History, Professor,
Kosygin Russian State University,
115035, 33/1, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: artuwaroff@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the desire to overcome the constraining forces of digital culture that has spread in modern society. The work is based on an analysis of the tendency to turn to the interaction of the categories of natural and artificial. The main provisions of the article help to understand and demonstrate how they are presented in modern fashion design of the 2020s in the collections of famous fashion houses. The article analyzes the main prerequisites for the turn of culture towards a “new sensibility”, which can be identified as the main focuses when considering

modern artistic trends: the desire for the uniqueness of elements of the objective world, the authenticity of communication, the fullness of sensory experiences, the search for lost truths. The phenomenon of neo-romanticism in the era of metamodernism is considered as the basis of artistic trends emerging at the beginning of the 21st century, setting the direction of cultural vectors of the near future. The results obtained allow us to conclude that modern fashion actively integrates elements of nature, using advanced technologies. This opens up new perspectives for designers and stylists, allowing them to create unique and innovative collections. Through fashion design as an expressive means, one can try to understand the essence and meaning of modern cultural processes. Design not only reflects, but also shapes culture, being one of the important sources of ideas and images.

For citation

Mokrinskaya E.A., Uvarov V.D. (2024) Neoromanticheskaya dikhotomiya «estestvennoe – iskusstvennoe» kak yavlenie v noveishei mode 2020-kh godov [Neoromantic dichotomy “natural – artificial” as a phenomenon in the latest fashion of the 2020s]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 9-18. DOI: 10.34670/AR.2024.38.54.001

Keywords

Romanticism, neo-romanticism, digital culture, Undercover, Sergey Sysoev, Simone Rocha, Alexander McQueen.

References

1. Airapetova V.A. (2015) Novalis i Gesse: ot romantizma k neoromantizmu [Novalis and Hesse: from romanticism to neo-romanticism]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina* [Bulletin of the Leningrad State University], 2, pp. 307-318
2. *Alexander McQueen FW 2022/23*. Available at: <https://modanews.ru/node/95375> [Accessed 02/02/2024]
3. Borodin B.B. (2019) Mnogolikii romantizm [Many-faced romanticism]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyi vestnik Ural'skoi konservatorii* [Music in the cultural system: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory], 19, p. 12.
4. Gavrilin K.N., Sysoev S.V., Sysoeva O.Yu. (2022) Metamoda kak fenomen epokhi metamodernizma [Metafashion as a phenomenon of the era of metamodernism]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda* [Decorative art and object-spatial environment], 2, 2, pp. 115-137.
5. Kazakova I.B., Polyakova O.L. (2010) Romanticheskii peizazh v zhivopisi i poezii pervoi poloviny XIX veka [Romantic landscape in painting and poetry of the first half of the 19th century]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [Bulletin of the Nizhny Novgorod University], 4-2, p. 75.
6. Mikhailov A.V. (1987) Esteticheskie idei nemetskogo romantizma [Aesthetic ideas of German romanticism]. In: *Estetika nemetskikh romantikov* [Aesthetics of German romantics]. Moscow: Iskusstvo Publ.
7. Pakhsaryan N.T. (2007) Neoromantizm [Neo-romanticism]. In: *Kul'turologiya. Entsiklopediya v 2-kh tomakh* [Culturology. Encyclopedia in 2 volumes]. Moscow: ROSSPEN Publ. Vol. 2.
8. *Sergey Sysoev SS21*. Available at: https://strajin.ru/sergeysysoev_ss21 [Accessed 02/02/2024]
9. Tolmachev V.M. (2001) Neoromantizm [Neo-romanticism]. In: *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii* [Literary encyclopedia of terms and concepts]. Moscow.
10. Turner L. *Metamodernizm: kratkoe vvedenie* [Metamodernism: a brief introduction]. Available at: <https://metamodernizm.ru/briefintroduction/> [Accessed 02/02/2024]
11. Vasil'eva I.V. (2011) Neoromantizm kak kul'turnaya paradigma [Neo-romanticism as a cultural paradigm]. In: *Fatyushchenskie chteniya* [Fatyushchenskie readings]. Moscow. Vol. 2.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.85.34.002

Деятельность армянского этноконфессионального сообщества в культурном пространстве Санкт-Петербурга

Суслов Роман Андреевич

Соискатель,

Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2;
e-mail: gt500r@mail.ru

Аннотация

Рассматривается история появления и дальнейшего становления армянского этноконфессионального сообщества в качестве неотъемлемого составного элемента культурного пространства Санкт-Петербурга. Многокультурное и поликонфессиональное пространство Северной столицы формировалось в значительной степени и как международная торговая зона. Представители разных культур и вероисповеданий, прибывая в новую столицу, нередко оставались, создавая свои сообщества и группируясь по принципу культурной, этнической и религиозной общности. Часто у таких этносоциальных образований появлялись собственные культовые сооружения, выступавшие духовно-культурными центрами сообществ. Не стало исключением и армянское этноконфессиональное сообщество. Первые его представители, будучи талантливыми торговцами, разделяли стремление Петра I основать город на Неве, видя в этом значительные финансовые преференции. Их потомки отметились и во многих других областях бурлящей жизни новой столицы – политической, культурной, экономической, научной и мн. др. Сложное культурное пространство Петербурга с момента создания города было открыто для представителей самых разных культур и вероисповеданий. Укрепляя культурное разнообразие и активно вкладываясь в развитие русской и петербургской культуры, представители различных этносов заняли значимое место во многих сферах общественной и культурной жизни города. При этом множественные этноконфессиональные сообщества сохраняли, развивали и культивировали обычаи, ценности и нормы своей родной культуры, поддерживали собственную идентичность.

Для цитирования в научных исследованиях

Суслов Р.А. Деятельность армянского этноконфессионального сообщества в культурном пространстве Санкт-Петербурга // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 19-28. DOI: 10.34670/AR.2024.85.34.002

Ключевые слова

Культурное пространство, этноконфессиональное сообщество, армянская диаспора, культовые сооружения, религиозная община.

Введение

С момента своего основания Санкт-Петербург является сложным культурным пространством с множеством этноконфессиональных сообществ, каждое из которых имеет свою уникальную историю появления и дальнейшего становления в качестве неотъемлемого элемента культурной панорамы города. Изначально Петр I задумывал новую столицу в том числе и как многокультурное и поликонфессиональное торговое пространство, на базе которого можно было строить новую русскую культуру. Гармоничное и плодотворное взаимодействие между представителями традиционной культуры и членами этноконфессиональных сообществ, культурное единство в многообразии позволяют нам говорить о феномене петербургской культуры как об особом периоде русской культуры XVIII – нач. XX в.

В архитектурную панораму Северной столицы как особые визуальные символические доминанты вошли культовые сооружения этнических конфессиональных групп и образований. Необходимость удовлетворения духовных потребностей, отправления религиозных обрядов обусловила потребность в возведении соответствующих строений. Такие духовные центры этноконфессиональных сообществ выступали сосредоточением культурной жизни. На их базе накапливался и транслировался особый позитивный духовный опыт человеческих сообществ – отмечались праздники, проводились обряды и богослужения, открывались новые социальные институты [Большаков, 2016, 12]. Одной из таких групп, о которой пойдет речь в приведенном исследовании, является армянское этноконфессиональное сообщество.

Основная часть

В контексте обсуждения темы появления и дальнейшего существования представителей армянского народа в культурном пространстве Санкт-Петербурга, прежде всего стоит отметить, что армяне бывали на берегах Невы еще до основания Северной столицы. Занимаясь развитием и расширением своих торговых связей, представители этого народа налаживали деловые контакты с Республикой Соединенных провинций (современные Нидерланды) и другими европейскими странами, проходя на торговых судах в том числе и через территорию, на которой впоследствии был построен Санкт-Петербург. Поэтому в отличие от других диаспор, представители армянской общины Санкт-Петербурга имели четкий и во многом финансовый интерес в создании в столице собственного этноконфессионального сообщества.

Торговля была приоритетным занятием для армян во все времена. Об этом пишет Ф. Бродель в книге «Игры обмена», упоминая о популярности, узнаваемости и успешности армянских купцов по всему миру в XVII в., в частности в Венеции – центре мировой торговли того времени [Бродель, 2006, 141-146].

Именно поэтому царь Алексей Михайлович содействовал крупным армянским домам в их торговой деятельности и налаживании торговых связей с Востоком. Позже и сам Петр в своем послании, адресованном персидскому шаху, упоминал о том, что армян, торгующих шелком, необходимо пропускать без всяческих задержек и с необходимой помощью [Архимандрит Августин (Никитин), www]. Позднее, при основании новой столицы будущей империи, значительную идейную поддержку Петр I получил именно от армян, которые указывали на то, что Петербург должен будет стать центром всей российской торговли, причем не только с Европой. Можно сказать, что планы Петра I и экономические стремления армян совпадали.

Сами армяне при этом, ввиду необходимости выведения их родной страны из-под турецко-

персидского владычества, хотели всенепременно и как можно быстрее войти под протекторат Российской империи. В свою очередь для Петра I такое объединение было весьма выгодно: молодой царь планировал вытеснить османов и персов с территории Кавказа и берегов Черного моря, затем наладив торговые связи с Индией. Именно для развития торговых отношений с таким стратегически выгодным партнером будущему императору и нужны были представители армянского народа, с присущим им умением грамотно и доверительно вести деловые переговоры с последующей покупкой или продажей чего-либо. Необходимо сказать и о том, что окончательно Армения была присоединена к Российской империи лишь в 1828 г. (только восточная ее часть), но процесс интеграции, равно как и налаживание дружественных отношений между странами и их народами, получил сильный импульс именно в эпоху Петра I.

В начале XVIII в., уже после основания Санкт-Петербурга, заметный армянский купец Сафар Васильев обратился к царю с прошением, в котором писал о своем желании торговать с народами Священной Римской империи из Северной столицы и просил разрешение на это, поскольку теперь именно такой путь был наиболее рентабельным ввиду меньших временных затрат на дорогу. Петр I приветствовал подобные предложения, поскольку сам город изначально задумывался в том числе и как центр торговли страны. Таким образом к 1710 г. в городе на Неве сформировалась небольшая по численности армянская община, количество членов которой не превышало полусотни человек. Однако при этом состояла она из весьма обеспеченных людей.

Новая этноконфессиональная группа, формирующаяся этническая диаспора, стала одним из звеньев сложного культурного пространства Санкт-Петербурга, который с момента своего возникновения развивался именно в таком ключе. Лишний раз подчеркивая исключительный талант представителей армянского народа в области торговли, важно отметить и значительные успехи в налаживании торговых связей и расширении товарооборота в самой столице.

Безусловно, основной целью была торговля с Европой. Также вектором развития торговых контактов армян был как Восток, так и Юг. Со своей стороны, Петр I продолжал издавать указы, целью которых было привлечение армян в Северную столицу и своего рода помощь в экономическом плане. Здесь приведем в пример указ от 2 марта 1711 г. [там же]. На данном этапе в Санкт-Петербург начинают прибывать видные армянские торговцы, первым из которых был Лука Ширванов. Будучи владельцем нескольких крупных фабрик по производству тканей, в 1708 г. он основывает свой торговый дом.

Молодой царь, изначально основывая город как многокультурное и поликонфессиональное пространство, руководствовался тем, что у представителей каждого этноса, так или иначе прибывающих в Санкт-Петербург, есть своя определенная область или род деятельности, в которой данный народ преуспел, достиг своего рода совершенства. Например, среди итальянцев, прибывающих в город, довольно часто встречались весьма заметные фигуры: великие зодчие и мастера архитектуры. Татары, формирующие свою общину в городе, были весьма известны своей деятельностью в сфере услужения. Стоит отметить, что прислуга в императорском Зимнем дворце в начале XX века состояла полностью из татар, так же, как и в лучших ресторанах столицы [Гибадуллин, 2000, 31-39]. Еврейская община города на Неве содержала в себе множество специалистов в области медицины, адвокатуры, муниципального управления, преподавания [Оксман, 1996, 31-46]. Одним словом, новая столица империи впитывала лучшее от населяющих ее народов, а новые этнические группы прибывали в город с определенной целью и с отточенными умениями. Именно это позволяло совершенствовать Санкт-Петербург с разных точек зрения, а также строить новую культуру, зеркалом которой стала новая столица.

К концу 20-х гг. XVIII в. почти весь торговый оборот между Россией и Европой приходился на Санкт-Петербург. В начале 30-х гг. этого же столетия в городе на Васильевском острове появляется Армянская улица, владельцем территорий вдоль которой являлся упомянутый выше Лука Ширванов [Меружанян, 2023, 32-34]. Располагалась эта улица в непосредственной близости от пристани, что было весьма удобно для армян, учитывая характер их деятельности. Далее, уже при владении собственностью этой улицы Артемием Шериманом – главой армянской общины в 40-50 гг. XVIII в., крупным купцом и домовладельцем – появляется первая армянская церковь, которая была деревянной и в скором времени сгорела. Уже в те годы adeptам Армянской апостольской церкви требовался свой собственный храм.

Именно поэтому представители общины, а именно вардапет Минас, заблаговременно в 1714 г. подал прошение П.П. Шафирову, в котором священнослужитель говорил о необходимости постройки армянской церкви в Северной столице и просил на это разрешение [Архимандрит Августин (Никитин), www]. Такое высшее согласие было дано уже при Анне Иоанновне в самом начале 40-х гг. XVIII в., но строительство началось не сразу.

В годы правления императрицы Екатерины II было построено главное культовое сооружение армянской общины города – Армянская церковь Святой Екатерины. Строительство храма, выполненного в стиле классицизм, шло с 1771 по 1776 гг. После этого на протяжении четырех лет осуществлялась внутренняя отделка. Архитектором был Ю.М. Фельтен, создавший в архитектурной панораме города ряд культовых сооружений разных религий. В ответ на прошение одного из влиятельнейших людей столицы и империи И.Л. Лазарева о повторном разрешении на строительство Екатерина II ответила положительно, упомянув при этом благосклонное отношение Петра I. Участок для строительства был куплен на Невском проспекте напротив Большого Гостиного двора. На постройку самого здания было потрачено около 35 тысяч рублей [Жигало, 2011, 255-259]. Зимой 1780 года храм был освещен в честь небесного покровителя императрицы – Святой Екатерины. На освящении, помимо паствы, численность которой в те времена была около 160 человек, присутствовали князь Потемкин и Иосиф Аргутинский – архиепископ армянской церкви. Здание располагается в углублении между двух домов авторства Ю.М. Фельтена [Кириков, 2013, 192-199].

Для представителей религиозной общины и архитектора было важно подчеркнуть как духовное и идейное единство армянского и русского народов, так и культурную и религиозную самобытность, и уникальность представителей этноконфессионального сообщества. Этого удалось достичь визуально, добавив в русский классицизм вкрапления традиционной армянской культовой архитектуры.

Практически сразу же после освящения храма в столице появляется первая армянская типография. Просуществовала она не столь продолжительное время, но в начале 20-х гг. XIX в. была открыта вновь, уже на постоянной основе [Меружанян, 2023, 126-148].

С начала XIX в. при освященном храме начала работать школа. Такое «расширение» является весьма важным фактором для подобного рода духовно-культурных центров, поскольку у этноконфессионального сообщества появляются новые механизмы сохранения идентичности, передачи и развития своей культуры. Обрастая различного рода социальными институтами, религиозная община расширяет спектр своей культурной деятельности.

Говоря об армянской общине того времени, останавливаясь подробнее на аспекте социального статуса наполняющих ее людей, стоит отметить, что армяне того периода были весьма влиятельными и состоятельными людьми в том числе из-за ставшего традиционным рода деятельности – торгового дела. К примеру, И.Л. Лазарев, владея крупными заводами по

производству тканей, имея совместные проекты с именитыми людьми того времени (А.А. Безбородко, А.А. Вяземский, Г.А. Потемкин) и купив у представителей рода Строгановых несколько соляных копей и заводов, приумножил свое состояние, приобрел необходимые связи и стал заметной фигурой при дворе [Базиянц, 1982, 18-25]. Непрерывно расширяя свое производство, занимаясь построением заводов на Урале, он также не забывал и про меценатскую деятельность. Имел дружеские связи со всеми известными деятелями поэзии своего времени. По указу императрицы Екатерины II занимался внешней политикой на Востоке, после чего занимал должность советника в Государственном банке империи. Его важной заслугой было де-факто полное финансовое обеспечение процесса строительства Армянской церкви. Помимо этого, Лазарев совместно с упомянутым выше Иосифом Аргутинским занимался созданием проекта, целью которого было возрождение армянского государства под протекцией Российской империи. Безусловно, помимо рода Лазаревых существовала еще масса знатных армянских родов, таких как Абамеликовы, Деляновы, Арапетовы.

В целом XVIII век для истории образования и дальнейшего становления армянского этноконфессионального сообщества в культурном пространстве Санкт-Петербурга можно назвать периодом плодотворного развития, поступательного и прогрессивного движения. Сама внешняя политика Российской империи была выгодна для Армении и подразумевала еще более прогрессивное сотрудничество между странами. Члены армянской диаспоры активно проявляли себя и служили России, считая ее своей второй родиной. Историческая родина армянского этноконфессионального сообщества Петербурга в этот период была сильно подвержена персидскому и османскому влиянию.

Первая четверть XIX в. была отмечена началом крупных военных действий, в которых участвовали и представители армянской диаспоры. В Отечественной войне 1812 года принимали участие множество генералов, офицеров и рядовых военнослужащих армянского происхождения, отличившихся своей доблестью и храбростью в ходе сражений. В этом контексте следует отметить некоторых наиболее выделяющихся личностей. Д.И. Ахшарумов – первый, кто с точки зрения исторической науки описал события Отечественной войны; Л.Е. Лазарев – один из инициаторов миграции части армянского народа из Персии в Восточную Армению; прославленный генерал В.Г. Мадатов и многие другие. Стоит отметить и других известных военных деятелей этой эпохи, действующих уже после окончания Отечественной войны: М.З. Аргутинский-Долгоруков – выдающийся командующий и прославленный военный генерал, командовал войсками в Русско-турецкой, Русско-персидской и Кавказской войне, генерал-майор А.В. Хастатов и пр. [Меружанян, 2023, 227-244].

В эпоху Николая I влиятельные и богатые члены этноконфессионального сообщества, переехав в Северную столицу, пытались способствовать сохранению целостности своей страны, активно содействовали внешней политике императора в решении «восточного вопроса», понимая тот спектр различного рода выгод, которые могут получить оба государства. Именно поэтому Туркманчайский мирный договор, заключенный в 1828 г., был знаковым событием как для столичной общины, так и для армянского народа. Примирение между Российской империей и Персией положило конец Русско-персидской войне. Принято считать, что именно с этого времени Восточная Армения вошла под покровительство Российской империи [там же, 253-256]. Нельзя не отметить, что в решении «восточного вопроса» императору оказывал поддержку Н.А. Ахвердов – сенатор и генерал армянского происхождения.

К тому моменту присутствие армянского этноконфессионального сообщества в Санкт-Петербурге преодолело столетнюю отметку, а численность его уверенно возрастала. К середине

XIX в. в общине преобладали представители интеллигенции, а именно преподаватели и студенты высших учебных заведений. В тот временной период в столицу прибывало много молодых представителей армянского народа, целью которых было получение достойного образования в Петербурге или же повышение собственной квалификации в различных науках, среди которых часто встречались филология и медицина. На тот момент армянская диаспора насчитывала около четырехсот человек. Как было упомянуто выше, в столичной общине превалировала интеллигенция, что в процентном соотношении было равно примерно 80% от общего числа членов сообщества. Оставшиеся 20% делили между собой практически в равном соотношении крупные торговцы и ремесленники.

В эпоху правления Александра II положительное отношение к армянской общине в столице лишь утверждалось. Влиятельные армянские роды своими многочисленными заслугами перед отечеством даровали себе более чем благосклонное отношение императора. Здесь отметим князя В.О. Бебутова, получившего чуть ли не все известные военные ордена своего времени, генерала И.Д. Лазарева, которому лично сдался Шамиль и одно лишь присутствие которого прекращало народные восстания, генерала и героя Русско-турецкой войны А.А. Тергукасова. Заслуживает внимания и личность М.Т. Лорис-Меликова, известного государственного и военного деятеля, который был градоначальником в ряде городов на Кавказе, зная специфику данного региона пытался в культурном и экономическом плане его развивать, а также являлся главой Министерства внутренних дел и всеми силами способствовал воссозданию государственности Армении.

Члены петербургского армянского этноконфессионального сообщества, как и другие жители города, переживали и испытывали народовольческие и революционные настроения. Во главе таких движений внутри армянской общины стоял писатель и революционный активист М.Л. Налбандян. Помимо высочайшего уровня гуманитарного образования, он обладал весьма ценным для своего времени качеством – властью над умами молодого поколения. Налбандян общался с Н.П. Огаревым и А.И. Герценом в Великобритании, параллельно стремясь создать национальное государство для армян.

На волне либеральных настроений в столице была создана организация «Маро», состоявшая из представителей интеллигенции. Ее основатели в последующем сформировали небезызвестную партию «Гнчак» социал-демократического толка. К концу XIX-нач. XX в. армянское население города (по данным переписи 1897 года) составляло 753 человека. После Революции 1905 года в Санкт-Петербурге образовалось немало армянских кружков и организаций, таких как «Армянское общество изящных искусств», «Общество попечительства об армянах», «Армянский кружок» [там же, 444-470].

В Санкт-Петербурге было множество деятелей искусства армянского происхождения, обучающихся своему ремеслу в Академии художеств и других учебных заведениях столицы. И.К. Айвазовский, А.М. Овнатянян, Г.З. Башинджагян, С.А. Нерсисян – все эти известные и весьма талантливые художники армянского происхождения обучались в северной столице. В городе жил и творил В.А. Суренянц – армянский театральный художник, график и декоратор. В Санкт-Петербургской консерватории у самого Римского-Корсакова обучались М.Г. Екмальян и А.А. Спендиаров – в будущем известные дирижеры и композиторы. Оперный певец Б.Б. Амирджанянц, также выпускник Санкт-Петербургской консерватории, был одним из сильнейших баритонов в Российской империи XIX в. Мастерская игра П.И. Адамяна, актера и поэта, поражала многих современников. Известный архитектор А.О. Таманян – выпускник Высшего художественного училища – занимался реконструкцией Армянской церкви Санкт-

Петербурга и был одним из авторов проекта особняка Кочубея в Царском селе [там же, 340-356].

Во время геноцида армян 1915 года, осуществляемого Османской империей, Санкт-петербургская община оказывала всяческую помощь беженцам и своей стране. Сама Армения стала республикой лишь весной 1918 г.

Со сменой власти в стране многое для членов иноэтнических конфессиональных сообществ изменилось как в повседневном укладе, так и в привычных механизмах коммуникации с властью и членами религиозной общины. На это повлиял перенос столицы из Санкт-Петербурга в Москву в марте 1918 г. Перемещение управляющего центра значительно усложнило взаимодействие иноэтнических образований с представителями власти.

Зимой 1922 г. Армения в составе ЗСФСР вошла в СССР, после чего членам армянской диаспоры Санкт-Петербурга стало значительно проще и удобнее взаимодействовать с исторической родиной, расширяться и развиваться. В период индустриализации Советского Союза представители этноконфессионального сообщества принимали активное участие в наращивании промышленного и экономического потенциала страны [там же, 508-526]. Ученые армянского происхождения отметились своими достижениями в целом спектре гуманитарных и технических наук, развивавшихся в то время в Ленинграде. Нельзя обойти стороной конкретных персоналий, таких как О.А. Адамян – инженер и изобретатель, открывший для широкой общественности цветное телевидение. Весьма заметны были достижения К.К. Арцеулова – первопроходца и разработчика в области планеризма, который создал и осуществил одну из сложнейших фигур высшего пилотажа – шготор. Известность в то время набирали ученые Иосиф, Рубен и Леон Орбели. Также стоит отметить В.А. Амбарцумяна – выдающегося советского астрофизика армянского происхождения, основавшего кафедру астрофизики в ЛГУ. Оттачивали свои навыки и становились профессионалами в области нейрофизиологии Э.А. Асратян и А.И. Карамян. Другой выдающийся советский ученый Б.Б. Пиотровский занимался исследованием древнего государства Урарту, располагавшегося по большей части на территории современной Армении. Его подробнейшие исследования истории и культуры данного региона не только дали весьма внушительную базу для последующих научных работ, но и определили дальнейшую судьбу исследователя [Архимандрит Августин (Никитин), www].

В период становления Советской власти и ее дальнейшего развития в довоенный период армянская диаспора Ленинграда не только подарила городу множество талантливых персоналий, но и в целом не встречала существенных трудностей, которые новая власть так умело создавала для представителей других этноконфессиональных сообществ и их культовых сооружений.

Начавшаяся Великая Отечественная война перевернула и исковеркала судьбы многих народов и отдельных людей. Среди представителей армянского народа, находившихся в дни блокады в Ленинграде, были Герои Социалистического Труда и Герои Советского Союза. В здании церкви в те годы располагался центр сил противовоздушной обороны. Город выживал, не теряя мужества, а представители этноконфессиональных сообществ, сплотившись, обороняли его. Труженики тыла и бойцы на фронте отчаянно сражались и погибали, пытаясь сохранить мир для последующих поколений.

В такие тяжелейшие времена было важно сохранять хоть что-то человеческое в людях, беречь культурное и природное наследие. В таком контексте стоит упомянуть директора Эрмитажа И.А. Орбели, который в годы войны в осажденном Ленинграде всеми силами пытался

сохранить многие объекты культуры. Под его главенством велась научная и просветительская деятельность сотрудниками музея. Во время главного судебного процесса XX века (военный трибунал в Нюрнберге) академик выступал среди обвинителей, поскольку война унесла не только миллионы жизней, но и огромное количество предметов искусства, культуры и архитектуры.

В послевоенные годы представители армянской диаспоры активно и всесторонне участвовали в восстановлении страны в различных сферах ее жизни. Академики и профессора, такие как Ю.А. Петросян и А.А. Саркисов, развивали отечественную конструкторскую мысль и востоковедение. Один из авторов сложного проекта лунохода – профессор А.Л. Кемурджян – смог навсегда войти в историю космонавтики. Р.С. Агамирзян – главный режиссер театра им. В.Ф. Комиссаржевской – был знаменит на весь СССР своими постановками. Деятели медицины, культуры и искусства, технических наук и многих других областей внесли весомый вклад в культуру и экономику Санкт-Петербурга.

В 1992 г. в духовной и культурной жизни общины произошло знаковое событие: представителям армянской диаспоры было возвращено их культовое сооружение – Армянская церковь Святой Екатерины. До этого в здании храма долгие годы хранили различные театральные предметы и декорации. После долгожданного возвращения начался процесс реставрации.

Новая эпоха в истории России, Санкт-Петербурга и армянской диаспоры отличается своими богатыми культурными и финансовыми взаимодействиями. Культурная и духовная жизнь общины становится все интереснее и плодотворнее. Представители армянской диаспоры есть в каждой из множественных сфер общественной жизни города. Межэтническая гармония, присущая Санкт-Петербургу, не обошла стороной и это этноконфессиональное сообщество [там же].

Заключение

Сложное культурное пространство Петербурга с момента создания города было открыто для представителей самых разных культур и вероисповеданий. Укрепляя культурное разнообразие и активно вкладываясь в развитие русской и петербургской культуры, представители различных этносов заняли значимое место во многих сферах общественной и культурной жизни города. При этом множественные этноконфессиональные сообщества сохраняли, развивали и культивировали обычаи, ценности и нормы своей родной культуры, поддерживали собственную идентичность.

Армянские купцы, широко известные уже в XVII в. на весь цивилизованный мир того времени, не могли обойти своим вниманием новое формирующееся торговое пространство. Финансовый интерес мастеровитых торговцев положил начало существованию одного из самых влиятельных и богатых этноконфессиональных сообществ Российской империи. Представители армянского народа отметились в общественной, экономической, культурной и научной сферах жизни Северной столицы, а их культовое сооружение – Армянская Церковь Святой Екатерины – навсегда вошла в архитектурную панораму Петербурга, стала ее важной компонентой. С течением времени члены армянской диаспоры стали неотъемлемой частью многоуровневого культурного кода Санкт-Петербурга, что позволяет сегодняшним членам этноконфессионального сообщества органично сочетать в повседневной культуре элементы армянской, петербургской и российской культур.

Библиография

1. Архимандрит Августин (Никитин). Армянская христианская община в Петербурге. URL: <https://spbda.ru/publications/arhimandrit-avgustin-nikitin-armyanskaya-hristianskaya-obschina-v-peterburge/>
2. Базиянц А.П. Над архивом Лазаревых: очерки. М.: Наука, 1982. 160 с.
3. Большаков В.П. История культуры повседневности. М.: Проспект, 2016. 496 с.
4. Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. Т. 2. Игры обмена. М.: Весь Мир, 2006. 672 с.
5. Буренина М.С. Прогулки по Невскому проспекту. СПб.: Литера, 2003. 272 с.
6. Гибадуллин А.А. Культурная деятельность татарской общины в Санкт-Петербурге в XVIII – нач. XX веков: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2000. 148 с.
7. Жигало М.В. Самые известные храмы Санкт-Петербурга. М.: Астрель, 2011. 285 с.
8. Кириков Б.М. Невский проспект. Дом за домом. М.: Центрполиграф, 2013. 413 с.
9. Меружанян А.Л. Армянская община Санкт-Петербурга в картинах и лицах (От основания города до 30-х годов XX века). СПб.: Виктория плюс, 2023. 608 с.
10. Оганесян А.Ж. Россия и армяне: Уроки истории и реалии. Ереван, 2015. 300 с.
11. Оксман А. История евреев в Российской империи и Советском союзе. М.: Иерусалим, 1996. 155 с.
12. Хотинец В.Ю. Этническое самосознание. СПб.: Алетейя, 2000. 240 с.

Activities of the Armenian ethno-confessional community in the cultural space of St. Petersburg

Roman A. Suslov

Applicant,
Saint Petersburg State Institute of Culture,
191186, 2, Dvortsovaya emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: gt500r@mail.ru

Abstract

The history of the emergence and further formation of the Armenian ethno-confessional community as an integral element of the cultural space of St. Petersburg is considered. The multicultural and multi-religious space of the Northern capital was formed to a significant extent as an international trade zone. Representatives of different cultures and religions, arriving in the new capital, often stayed, creating their own communities and grouping along the lines of cultural, ethnic and religious community. Often such ethnosocial formations had their own places of worship, which served as spiritual and cultural centers of communities. The Armenian ethnic and religious community was no exception. Its first representatives, being talented traders, shared the desire of Peter I to found a city on the Neva, seeing significant financial preferences in this. Their descendants were noted in many other areas of the bustling life of the new capital – political, cultural, economic, scientific and many others. Since the creation of the city, the complex cultural space of St. Petersburg has been open to representatives of a wide variety of cultures and religions. Strengthening cultural diversity and actively investing in the development of Russian and St. Petersburg culture, representatives of various ethnic groups have taken a significant place in many spheres of the city's social and cultural life. At the same time, multiple ethno-confessional communities preserved, developed and cultivated the customs, values and norms of their native culture, and supported their own identity.

For citation

Suslov R.A. (2024) Deyatel'nost' armyanskogo etnokonfessional'nogo soobshchestva v kul'turnom prostranstve Sankt-Peterburga [Activities of the Armenian ethno-confessional community in the cultural space of St. Petersburg]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 19-28. DOI: 10.34670/AR.2024.85.34.002

Keywords

Cultural space, ethno-confessional community, Armenian diaspora, places of worship, religious community.

References

1. Archimandrite Augustine (Nikitin). *Armyanskaya khristianskaya obshchina v Peterburge* [Armenian Christian community in St. Petersburg]. Available at: <https://spbda.ru/publications/arhimandrit-avgustin-nikitin-armyanskaya-khristianskaya-obschina-v-peterburge/> [Accessed 02/02/2024]
2. Baziyants A.P. (1982) *Nad arkhivom Lazarevykh: ocherki* [Above the Lazarev archive: essays]. Moscow: Nauka Publ.
3. Bol'shakov V.P. (2016) *Istoriya kul'tury povsednevnosti* [History of everyday culture]. Moscow: Prospekt Publ.
4. Braudel F. (2006) *Material'naya tsivilizatsiya, ekonomika i kapitalizm, KhV–KhVIII vv. T. 2. Igry obmena* [Civilization and Capitalism, 15th-18th Century, Vol. I: The Structure of Everyday Life]. Moscow: Ves' Mir Publ.
5. Burenina M.S. (2003) *Progulki po Nevskomu prospektu* [Walking along Nevsky Prospekt]. St. Petersburg: Litera Publ.
6. Gibadullin A.A. (2000) *Kul'turnaya deyatel'nost' tatarskoi obshchiny v Sankt-Peterburge v XVIII – nach. XX vekov. Doct. Dis.* [Cultural activities of the Tatar community in St. Petersburg in the 18th – early years of the XX century. Doct. Dis.]. St. Petersburg.
7. Khotinets V.Yu. (2000) *Etnicheskoe samosoznanie* [Ethnic identity]. St. Petersburg: Aleteiya Publ.
8. Kirikov B.M. (2013) *Nevskii prospekt. Dom za domom* [Nevsky Prospekt. House by house]. Moscow: Tsentrpoligraf Publ.
9. Meruzhanyan A.L. (2023) *Armyanskaya obshchina Sankt-Peterburga v kartinakh i litsakh (Ot osnovaniya goroda do 30-kh godov XX veka)* [The Armenian community of St. Petersburg in pictures and faces (From the foundation of the city to the 30s of the twentieth century)]. St. Petersburg: Viktoriya plyus Publ.
10. Oganessian A.Zh. (2015) *Rossiya i armyane: Uroki istorii i realii* [Russia and the Armenians: Lessons from history and realities]. Yerevan.
11. Oksman A. (1996) *Istoriya evreev v Rossiiskoi imperii i Sovetskom soyuze* [History of Jews in the Russian Empire and the Soviet Union]. Moscow: Ierusalim Publ.
12. Zhigalo M.V. (2011) *Samye izvestnye khramy Sankt-Peterburga* [The most famous churches of St. Petersburg]. Moscow: Astrel' Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.68.14.003

Проектная деятельность в театральной сфере

Генова Нина Михайловна

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

Стебляк Виктор Вадимович

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

Ночвинова Диана Александровна

Специалист департамента культуры Администрации города Омска,
преподаватель,
Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского,
644077, Российская Федерация, Омск, проспект Мира, 55-А;
e-mail: diana.nochvinova_99@mail.ru

Аннотация

Проектирование, будучи одной из форм выработки и принятия решения, выступает как важный элемент цикла управления, обеспечивающий реализацию других его функций. Владение проектной деятельностью позволяет специалистам более эффективно осуществлять аналитические, организационно-управленческие и консультационно-методические функции в социально-культурной сфере. Проектные технологии обеспечивают конкурентоспособность специалиста на рынке труда – умение разработать социально значимый проект и оформить заявку на его финансирование. Это реальная возможность создать себе рабочее место как в рамках существующих учреждений и организаций, так и вне их. В современных условиях возрастающей потребностью становится проектирование театров, которое в принципе сводится к определению будущего состояния конкретного театра в пределах определенной программы и плана. Социально-культурное проектирование исследовали в своих трудах многие ученые, равно как и управление проектами и принципы проектного менеджмента в своих научных работах исследовали. Для уяснения механизма функционирования проектной деятельности в сфере культуры очевидна важность анализа тенденций развития менеджмента в театральной и фестивальной деятельности.

Для цитирования в научных исследованиях

Генова Н.М., Стебляк В.В., Ночвинова Д.А. Проектная деятельность в театральной сфере // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 29-37. DOI: 10.34670/AR.2024.68.14.003

Ключевые слова

Социокультурное проектирование, театральная деятельность, управление, фестивали, сибирский театральный марафон.

Введение

В ситуации глобальных цивилизационных изменений культура должна осуществлять постоянный поиск новых нестандартных решений. Творческий, креативный подход в любой сфере деятельности дает возможность найти новые, уникальные, выигрышные решения и стратегии, чтобы одержать победу в конкурентной борьбе.

Анализируя ситуацию, которая существует в культурной жизни российского общества, можно увидеть ее многосложность и противоречивость. С одной стороны, различные творческие инициативы получают адресную поддержку в виде целевых программ федерального и локального характера. В то же время существует проблема не освоенности имеющихся в культуре инноваций, расхождение между запросами и потребностями общества и возможностями их удовлетворения.

На данном этапе развития социокультурной сферы возникает необходимость разработать механизмы, направленные на оптимизацию культурного процесса, на улучшение условий существования и функционирования учреждений культуры, на раскрытие культурного потенциала личности [Генова, Стебляк, 2020; Стебляк, 2018].

Основная часть

В середине 90-х годов прошлого века, после распада СССР, в Российском обществе произошли масштабные перемены, как с точки зрения полного политического и социально-экономического реформирования, так и с точки зрения изменения всей культурной парадигмы. Становление рыночных отношений, зарождение коммерческих, частных учреждений, как новых субъектов сферы культуры привели к необходимости переосмыслить деятельность государственных учреждений и искать пути развития, дабы «выжить» в условиях рынка и составить достойную конкуренцию внутри нестабильной, изменившейся сферы культуры. За рубежом практика применения проектирования для управления сферой культуры уже имела разнообразный опыт, сразу возникая в условиях рынка и минуя этапы адаптации к нему, однако в России интерес к проектам в сфере культуры, как к форме организации культурной деятельности возрос именно в 90-х гг., и соответственно, область социально-культурного проектирования все еще продолжает развиваться [Генова, Хилько, 2021; Генова, Стебляк, Ночвинова, 2021a].

Проектная деятельность, как специфическая форма организации культурной деятельности способствует внедрению инноваций и децентрализации управленческих действий, помогает лучше взаимодействовать с другими субъектами сферы культуры, а также позволяет экономить

собственные ресурсы и привлекать альтернативные.

Мы считаем, что наличие и реализация социокультурных проектов всеми учреждениями культуры способно обогатить и расширить рынок культурных благ и услуг и наилучшим образом удовлетворить потребности и запросы общества. С помощью проектного подхода возможно реализовать очень актуальную задачу в культуре - достичь необходимого сочетания традиционных и инновационных начал в отечественной культуре, повысить рост культурного многообразия [Генова, Стебляк, Ночвинова, 2021б; Дмитриевский, 2015, 2018].

Театральное проектирование – это комплексная деятельность, которая может выступать и как творческая организация, и как социально-культурный институт. Театр осуществляет свою деятельность в системе тесных связей с социумом, культурной политикой, экономикой, педагогикой и другими сферами жизни.

Театр, как общественный институт, вобрал в себя и культурные, и социальные функции. Он направлен на воспитание, развитие, социализацию, дает новый уровень восприятия и сознания тех, кто с ним соприкасается. Этот институт транслирует духовные ценности, является одним из регуляторов общественной нравственности и культурного развития [Генова, Хилько, 2021; Стебляк, 2018].

В современном обществе, в силу ряда причин, наблюдается снижение интереса населения к театру, к живому виду искусства (особенно у молодежи). Согласно опросам Фонда общественного мнения, культурные виды досуга - театр, музеи, выставки, концерты – заняли очень небольшую долю в ответах россиян, их отметили всего 8% респондентов. Такой низкий уровень посещения театров достаточно стабилен на протяжении многих лет. Данные опроса общественного мнения доказывают этот факт – поход в театр набрал всего лишь 6% среди других видов культурного отдыха. Постепенно театральное искусство перестает быть востребованным способом проведения досуга [Генова, Хилько, 2021; Генова Н. М., Стебляк В.В., Ночвинова, 2021б; Дмитриевский, 2015].

Несмотря на то, что проектная деятельность активно развивается в России и стимулируется со стороны государства, это развитие со стороны исполнителей нуждается в дополнительной рефлексии. Ключевым фактором, встающим на пути развития проектной деятельности, выступает, в первую очередь, недостаточность методических и научно-методологических разработок и рекомендаций по данному виду деятельности, отсутствие единой научной базы и алгоритмов применения технологий управления проектами непосредственно на практике, что препятствует пониманию эффективности применения данных технологий и разумности их интеграции в существующие, на первый взгляд налаженные процессы. Проблемы исследования состоят в том, что применение технологий проектного управления при реализации социально-культурных проектов в театральных учреждениях порою сталкивается с несоответствием предложенных услуг с предпочтениями современных потребителей, что приводит к снижению зрительского интереса. Внутри театральной организации организаторы театрального проектирования не всегда учитывают потенциал коллектива, управленческих традиций и сложившейся корпоративной культуры учреждения; не осуществляют целенаправленное мотивирование сотрудников учреждения к участию в проектах и не всегда использует в полной мере технологии проектирования.

Омские театры органично вписались в российскую театральную жизнь, получив признание на одном из самых ярких театральных фестивалей - «Золотой маске». Исторически сложилось так, что Омск воспринимается не как культурный центр, а как промышленный, в силу чего фестивальные проекты, организованные в Омске, имеют региональный характер. Исключение

составляют проекты, реализуемые театром кукол «Арлекин» и Омским государственным театром драмы. Еще одной особенностью культурной жизни Омска является широкое распространение культурных индустрий, преувеличивающих развлекательные и досуговые аспекты. В принципе определенные аналогии эта ситуация находит и в сравнении с «Золотой маской». Прежде всего, имеется в виду «Академия театра», функционирующая сейчас как полноценный бизнес-проект [Генова, Хилько, 2021].

Именно поэтому, как нам кажется, в Омске более востребованным будет фестиваль театральный проект, направленный именно на популяризаторскую составляющую, делающий доступным театральное искусство доступным широким массам населения.

Обоснование необходимости проекта. Организация уличного *театрального фестиваля «Сибирский театральный марафон»* будет отражать наиболее актуальные тенденции развития театрального искусства в России.

Состав участников и партнеров. Организация данного мероприятия позволит объединить омские театральные коллективы, работающие в различных направлениях: от классического театра драмы до «Маленького театра» Омского центра терапии искусством «Арт-сатори».

В рамках фестиваля свои работы могли бы показать муниципальные, клубные и культурно-досуговые учреждения. Подобная структура участников отражает особенности культурно-досуговой сферы города. Так, в Омске до сих пор функционируют муниципальные Дворцы культуры, Дома творчества, ряд государственных учреждений дополнительного образования, на базе которых и существуют любительские уличные площадные театры, появившиеся и как самостоятельные творческие единицы, и как перепрофилированные коллективы на базах драматических самодеятельных театров [там же; Генова, Стебляк, 2020].

Ценность подобного фестиваля состоит еще и в том, что позволяет привлечь большое число участников, работающих в разных направлениях. В числе основных направлений выделяются такие, как

- «Огненные театры», специализирующиеся на создании огненного шоу, или фаер-шоу, т.е. постановок с использованием открытого огня. Сама специфика театра предполагает проведение спектаклей на открытом пространстве – на улице, площади, в парке и т. п.
- «Синтетические театры», объединяющие пластику, пантомиму, буффонаду и традиционный игровой театр.
- Цирковые и около цирковые коллективы, сочетающие зрелищно-спортивные представления с театральными постановками.
- Театры, работающие с куклами.
- Национальные и региональные творческие коллективы, презентующие этническую и историческую специфику. Привлечение такого рода коллективов будет способствовать формированию позитивных межкультурных взаимоотношений между различными группами населения, а кроме того, основная их цель – репрезентация всего многообразия культурных традиций.

Отметим также, что форма фестивалей уличных театров востребована в мире, т.к. за счет своей зрелищности и интерактивности она позволяет привлечь к участию широкую зрительскую аудиторию, позволяя и актерам, и зрителям проявить свой творческий потенциал. Кроме того, подобный фестиваль будет способствовать развитию молодежных и инновационных театральных коллективов.

Помимо театральных коллективов к участию в фестивале можно было бы привлечь омские творческие мастерские и коллективы, использовав их опыт проведения ярмарок ремесел и т.п.

В рамках фестиваля планируется привлечение педагогов и студентов факультета культуры и искусств Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского. Также большой вклад в расширение возможностей фестиваля могли бы внести и омские музеи, подготовив экспозиции по истории театра в целом или истории искусств вообще. Это позволит дополнить пространство фестиваля творческими мастерскими, и по аналогии с «Золотой маской» может способствовать перерастанию фестиваля в формат полноценного творческого и lifestyle-проекта.

Время проведения и маршрут. Традиционно фестивали уличных театров приурочены к дню города или связаны с какой-либо другой праздничной датой. Как нам кажется, оптимальным временем проведения фестиваля в Омске мог бы также стать день города, либо время проведения международного Сибирского марафона. Второй вариант кажется нам даже более рациональным, т.к. марафон – событие очень известное, привлекающее большое внимание прессы и гостей.

Что касается маршрута, то традиционно фестивали уличных театров организуются на нескольких площадках, объединяясь лишь для заключительного карнавального шествия по центральным улицам.

Таковыми площадками могли бы стать площадь возле театра «Арлекин», Иртышская набережная и улица Чокана Валиханова, улица Ленина, площадь возле Городского дворца творчества, площадь возле Арены-Омск, а также парки и скверы г. Омска. Театрализованное заключительное шествие можно было бы провести по улице Ленина, завершив его церемонией вручения наград и подведения итогов на Соборной площади и в Омском академическом театре драмы.

Основная миссия фестиваля – это повышение социально-культурной значимости роли театра в формировании современного культурного пространства, пропаганда театрального искусства, выработка высоких профессиональных требований к результату актерского, режиссерского творчества, а также повышение роли интерактивного взаимодействия зрительской аудитории и театра.

Цели фестиваля: Основными целями данного фестиваля являются: утверждение и поддержка традиционных и новых направлений театрального искусства, особенно в рамках сближения театра и зрительской аудитории, установление обратной связи между ними, открытие новых имен и расширение сферы влияния театрального искусства. Кроме того, фестиваль преследует цель развития традиции карнавальных шествий в Сибири, участие в разработке единой концепции фестивалей уличных театров России и трансляция достижений омского региона. Практической целью является также повышение престижа региона в сфере городской культуры и регионального развития.

Исходя из обозначенных целей, предполагается решение следующих *задач*:

- выявление и содействие развитию творческого потенциала театральных коллективов;
- развитие коммуникационных навыков участников фестиваля в рамках взаимодействия между собой и со зрителями;
- выстраивание организационно-методической сети обеспечения социокультурной среды фестиваля, способной к дальнейшему развитию и по окончании события Фестиваля;
- создание информационного пространства вокруг театральной жизни региона.

Организационные моменты фестиваля. В состав организаторов фестиваля могли бы войти Министерство культуры Омской области, Омский государственный университет им. Ф.М.

Достоевского, а также заинтересованные театральные и культурные организации Омска и области. В число обязанностей Оргкомитета планируется включить такие виды деятельности, как:

- выработка единой концепции Фестиваля и подготовка сценических площадок для проведения мероприятия;
- отбор участников,
- формирование афиши и репертуара Фестиваля,
- издание печатной и рекламной продукции,
- изготовление сувенирной продукции,
- приглашение и аккредитация средств массовой информации,
- встреча, размещение и организация условий проживания участников и гостей Фестиваля,
- организация работы экспертного совета Фестиваля.

В рамках проведения фестиваля планируется два тура: заочный и очный с тем, чтобы распределить участников по сценическим площадкам, исходя из специфики их работы, предоставив им наиболее комфортные места для работы. Для участия в предварительном туре потенциальным участникам будет предложено предоставить в Оргкомитет Фестиваля заявку, в которой необходимо будет указать следующие сведения:

- количество и возраст участников группы
- Ф.И.О. руководителя организации, его контакты
- Ф.И.О. ответственного группы в Карнавальном шествии, его контакты;
- название или краткое описание костюмов (образов);
- перечень карнавальных предметов, их количество (мыльные пузыри, шары, серпантин, конфетти, флаги, флажки, ходули, ленты, обручи и т. п.);
- краткий анонс о коллективе, организации;

В рамках Фестиваля планируется проведение следующих мероприятий:

- показ спектаклей;
- открытые обсуждения с участием зрителей и экспертов;
- участие заинтересованных коллективов в конкурсе проектов;
- серия мастер-классов, проведенных как участниками театральных коллективов, так и приглашенными хенд-мейд мастерами, фотохудожниками, преподавателями факультета культуры и искусств ОмГУ им. Ф. М. Достоевского и др.;
- презентация омского региона и выставка-продажа работ «Из Омска с любовью»;
- информационная поддержка фестиваля в местных и центральных СМИ
- подведение итогов и заключительное карнавальное шествие;
- церемония награждения.

В зависимости от состава участников планируется присуждение премий в следующих номинациях:

- «Самый креативный спектакль»;
- «За интерактивность»;
- «Люди улиц» (наиболее талантливым коллективам и отдельным актерам).

Основными оценочными критериями, по нашему мнению, могли бы стать такие параметры, как:

- оригинальность идеи спектакля и ее воплощение;

- смелость эксперимента в рамках спектакля;
- отклик и заинтересованность зрителей;
- кроме того, каждый спектакль оценивается по законам жанра и номинации, в которой коллектив представляет на конкурс свою работу.

Призеров Фестиваля определяет Жюри, состоящее из деятелей театрального искусства различных направлений и педагогов, связанных с театральной и зрелищной сферой в целом. Чтобы избежать конфликта интересов, руководители и участники коллективов-участников конкурса в состав Жюри не включаются.

Заключение

Данный проект фестиваля будет способствовать продвижению театрального искусства в омской городской среде и ее популяризации.

Библиография

1. Генова Н.М., Стебляк В.В. Проектирование в социокультурном пространстве Омского региона. Омск: Амфора, 2020. 91 с.
2. Генова Н.М., Стебляк В.В., Ночвинова Д.А. Информационные технологии как фактор формирования социокультурной среды: на примере города Омска // Социология. 2021. № 5. С. 206-210.
3. Генова Н.М., Стебляк В.В., Ночвинова Д.А. Формирование эндогенной модели городской среды: на примере проекта филиала Омского академического театра драмы // Медицина. Социология. Философия. Прикладные исследования. 2021. № 6. С. 55-58.
4. Генова Н.М., Хилько Н.Ф. Этнокультурное, театральное и кинофестивальное движение в культурной среде Омского Прииртышья. Омск, 2021. 188 с.
5. Дмитриевский В.Н. Основы социологии театра: История, теория, практика. СПб., 2015. 224 с.
6. Дмитриевский В.Н. Проблемы включенности театра в социокультурный аспект города и региона (начало XXI в.) // Ярославский педагогический вестник. 2018. № 6 (105). С. 400-405.
7. Стебляк В.В. Специфика социокультурного проектирования в современной России // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 6А. С. 119-126.
8. Kazmirchuk N. et al. Methodological aspects of teacher training for theatrical activities with pupils // SOCIETY. INTEGRATION. EDUCATION. Proceedings of the International Scientific Conference. – 2021. – Т. 1. – С. 235-246.
9. Yanti P., Mulyono H. Incorporating a smartphone video in a theatrical activity to promote an authentic language learning environment in a lower secondary school classroom. – 2020.
10. Portnova T. Art technologization in the context of theatrical science development // Astra Salvensis-revista de istorie si cultura. – 2020. – Т. 8. – №. Supplement. – С. 701-729.

Project activities in the theater field

Nina M. Genova

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

Viktor V. Steblyak

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

Diana A. Nochvinova

Specialist of the Department of Culture of the Omsk City Administration
Lecturer,
Omsk State University,
644077, 55-A, Mira ave., Omsk, Russian Federation;
e-mail: diana.nochvinova_99@mail.ru

Abstract

In modern conditions, the design of theaters is becoming an increasing need, which in principle comes down to determining the future state of a particular theater within a certain program and plan. Socio-cultural design was studied in their works by such scientists as: N. M. Genova, E. L. Ignatieva, T. G. Kiseleva, Yu. D. Krasilnikov, G. M. Kuzitsin, A. P. Markov, G. M. Birzhenyuk, V. A. Lukov. Project management and the principles of project management were studied in their scientific works by: A. V. Averin, N. A. Kobiashvili, V. B. Agranovich, A. P. Moiseeva, O. N. Ilyina, G. Knofel, O. Yu. Kosenko, V. V. Steblyak, I. I. Mazur, V. D. Shapiro. To understand the mechanism of functioning of project activities in the field of culture, the importance of analyzing trends in the development of management in theater and festival activities, presented in the works of I.K. Dzherelievskaya, A.V. Lebedeva, T. L. Manilova, N. A. Nikishina, T. Heinze. Design, being one of the forms of development and decision-making, acts as an important element of the management cycle, ensuring the implementation of its other functions. Mastery allows specialists to more effectively carry out analytical, organizational, managerial, consulting and methodological functions in the socio-cultural sphere. Project technologies ensure the competitiveness of a specialist in the labor market, the ability to develop a socially significant project and apply for its financing. This is a real opportunity to create a job for yourself both within existing institutions and organizations and outside them.

For citation

Genova N.M., Steblyak V.V., Nochvinova D.A. (2024) Proektnaya deyatel'nost' v teatral'noi sfere [Project activities in the theater field]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 29-37. DOI: 10.34670/AR.2024.68.14.003

Keywords

Cultural design, theatrical activity, management, festivals, Siberian theater marathon.

References

1. Dmitrievskii V.N. (2015) *Osnovy sotsiologii teatra: Istoriya, teoriya, praktika* [Fundamentals of the sociology of theater: History, theory, practice]. St. Petersburg.
2. Dmitrievskii V.N. (2018) Problemy vklyuchennosti teatra v sotsiokulturnyi aspekt goroda i regiona (nachalo XXI v.)

-
- [Problems of the theater's inclusion in the sociocultural aspect of the city and region (beginning of the 21st century)]. *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin], 6 (105), pp. 400-405.
3. Genova N.M., Khil'ko N.F. (2021) *Etnokul'turnoe, teatral'noe i kinofestival'noe dvizhenie v kul'turnoi srede Omskogo Priirtysh'ya* [Ethnocultural, theater and film festival movements in the cultural environment of the Omsk Irtysh region]. Omsk.
 4. Genova N.M., Steblyak V.V. (2020) *Proektirovanie v sotsiokul'turnom prostranstve Omskogo regiona* [Design in the sociocultural space of the Omsk region]. Omsk: Amfora Publ.
 5. Genova N.M., Steblyak V.V., Nochvinova D.A. (2021) Formirovanie endogennoi modeli gorodskoi sredy: na primere proekta filiala Omskogo akademicheskogo teatra dramy [Formation of an endogenous model of the urban environment: on the example of the project of the branch of the Omsk Academic Drama Theater]. *Meditcina. Sotsiologiya. Filosofiya. Prikladnye issledovaniya* [Medicine. Sociology. Philosophy. Applied Research], 6, pp. 55-58.
 6. Genova N.M., Steblyak V.V., Nochvinova D.A. (2021) Informatsionnye tekhnologii kak faktor formirovaniya sotsiokul'turnoi sredy: na primere goroda Omska [Information technologies as a factor in the formation of the sociocultural environment: the example of the city of Omsk]. *Sotsiologiya* [Sociology], 5, pp. 206-210.
 7. Steblyak V.V. (2018) Spetsifika sotsiokul'turnogo proektirovaniya v sovremennoi Rossii [The specific features of socio-cultural design in modern Russia]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (6A), pp. 119-126.
 8. Kazmirchuk N. et al. Methodological aspects of teacher training for theatrical activities with pupils //SOCIETY. INTEGRATION. EDUCATION. Proceedings of the International Scientific Conference. – 2021. – T. 1. – C. 235-246.
 9. Yanti, P., & Mulyono, H. (2020). Incorporating a smartphone video in a theatrical activity to promote an authentic language learning environment in a lower secondary school classroom.
 10. Portnova, T. (2020). Art technologization in the context of theatrical science development. *Astra Salvensis-revista de istorie si cultura*, 8(Supplement), 701-729.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.73.47.004

Карнавалы Италии как пространство духовных трансформаций в психоаналитической концепции культуры

Орлова Екатерина Марковна

Кандидат психологических наук,
доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства,
Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке,
123060, Российская Федерация, Москва,
ул. Маршала Соколовского, 10;
e-mail: katrinorlova@inbox.ru

Аннотация

В статье рассматриваются некоторые особенности итальянских карнавальных традиций в ракурсе психоаналитической концепции культуры. Карнавальные традиции существуют в Италии с древних времен и являются особой формой народного творчества, искусства и культуры, представляя интерес для изучения в различных ракурсах искусствоведения и культурологии. В контексте психоанализа карнавал предстает как пространство, в котором происходит особая форма выражения психических процессов и потребностей, раскрывающихся в символике, архетипах, катарсисе и сублимации, благодаря уникальному взаимодействию и синтезу различных видов искусств и форм творчества. Обращение к глубинным пластам итальянских карнавальных праздников способствует пониманию роли бессознательного в формировании культурных традиций и их влияния на ментальную сферу человека и общества. Анализ символики карнавальных образов направляет к расшифровке их скрытых архетипических основ и смысловых конструкций, которые могут оказывать влияние на национальный культурный код. Показывается, что итальянские карнавальные традиции являются не только неотъемлемым элементом национальной праздничной культуры, но и представляют собой богатейший материал для исследования ментальных и социокультурных особенностей итальянского общества, символического языка культуры и искусства.

Для цитирования в научных исследованиях

Орлова Е.М. Карнавалы Италии как пространство духовных трансформаций в психоаналитической концепции культуры // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 38-46. DOI: 10.34670/AR.2024.73.47.004

Ключевые слова

Карнавал, Италия, психоаналитическая концепция культуры, язык культуры, карнавальные традиции.

Введение

В Италии существует множество исторических и фольклорных традиций. Свое особое место в итальянской праздничной культуре занимает карнавал, который проходит перед периодом воздержания во время Великого поста. Согласно наиболее принятой интерпретации, слово «карнавал» происходит от латинского *carnem levare* – «ликвидация плоти», «укрошение плоти», «исключение мяса». Карнавальное празднество, распространенные в странах с христианской католической традицией, как правило, проходят в форме театрализованных костюмированных массовых шествий и имеют некоторую общность с масленичными и мясопустными гуляниями у восточных славян. Использование масок является характерным элементом карнавала. В Италии исторически сложилась богатая традиция региональных карнавальных масок, которых по некоторым данным насчитывается более пятисот [Valeriano, 2004]. В данной статье мы рассматриваем некоторые элементы итальянских карнавальных традиций в ракурсе взглядов таких виднейших представителей психоанализа, как З. Фрейд, К. Юнг, А. Адлер, К. Хорни, Э. Фромм, внесших фундаментальный вклад в развитие психоаналитической концепции культуры.

Основная часть

Психоанализ, как метод и теория, был разработан З. Фрейдом в конце XIX – начале XX века для исследования человеческой психики, ее влияния на различные аспекты жизни человека, включая культуру и искусство. Психоаналитическая концепция культуры сформировалась на основе психоанализа, и ее идеи имеют значительное влияние на понимание социальных и культурных явлений, взаимодействия между индивидуальным и коллективным бессознательным. В своих трудах З. Фрейд обращается к актуальным вопросам устройства психического мира человека, внутренним конфликтам и последствиям неудовлетворенных влечений, формулирует теорию о психической детерминации культуры и искусства [Фрейд, 2014, 2013, 1995 и др.]. Его идея о том, что культура является проекцией и реализацией индивидуального бессознательного, а бессознательное играет важную роль в формировании символического языка, норм и ценностей в культуре, заслужила большое признание, и, не утрачивая своей актуальности, остается востребованной и в настоящее время. Он утверждал, что в культуре существуют неприемлемые, запрещенные или отрицаемые проявления человеческой природы, которые находят свое выражение через различные, в том числе символические формы. З. Фрейд исследовал остроумие, юмор и природу комического как особые виды интеллектуальной деятельности, доставляющие удовольствие людям [Фрейд, 1995]. Психоаналитические идеи З. Фрейда о культуре в контексте исследования карнавала с его «инверсией двоичных противопоставлений», комическим отображением «материально-телесного низа» (М.М. Бахтин [Бахтин, 1990]), подчеркивают важность принятия во внимание бессознательных психических процессов, механизмов психологических защит, проявляющихся в различных художественных формах, и создания условий для выражения и удовлетворения скрытых, подавленных потребностей в том числе, в различных формах творчества.

К. Юнг расширил понимание бессознательного до коллективного, считая его ключевым элементом культуры. Концепция К. Юнга связывает символику культуры и мифологии с архетипами и бессознательными образами, которые универсальны и находятся в каждом человеке [Юнг, 1991, 1997, 1996, 1997]. Он описал архетипы как «первичные образы», которые

используются для выражения коллективного опыта, мифологии и религии народа, что находит свое воплощение и в самобытных карнавальных традициях разных регионов Италии. К. Юнг утверждал, что искусство является особой формой выражения коллективного бессознательного, способом обращения к архетипам и глубинному общечеловеческому опыту. В русле идей К. Юнга карнавальные традиции, таким образом, представляют собой одну из форм проявления коллективного бессознательного. Во время карнавала общественные нормы и правила временно снимаются, что позволяет архаическим силам и символам выйти на поверхность. Важной идеей К. Юнга, относящейся к культуре, является концепция индивидуации – процесса саморазвития и самопознания, который ведет к осознанию и реализации человеком своего уникального потенциала. Карнавал, как временное освобождение от общественных ограничений, может способствовать индивидуации, позволяя участникам исследовать и выражать свои непроявленные стороны личности, находя необходимые психические ресурсы для обретения собственной самости.

Обращаясь к индивидуальной психологии, теории личности А. Адлера, основанной, в частности, на положении о стремлении личности к превосходству над другими, отметим, что согласно его теории, люди стремятся к преуспеванию, стремятся быть лучше всех [Адлер, 2015, 2011]. В итальянских карнавальных традициях можно заметить эти стремления в игровом начале данного праздника, пронизывающем всю его драматургию, в соперничестве и состязании разных костюмированных групп и персонажей, где каждый старается показать свою лучшую, сильную, наиболее яркую сторону и привлечь внимание публики, задействуя силы своего творческого Я. Таким образом в пространстве карнавала открывается возможность преодоления комплекса неполноценности (например, через маскирование), лежащего в основе индивидуальной психологии А. Адлера. Он утверждал, что главная цель человека в жизни – преодолеть этот комплекс, достигнув чувства единства и социальной принадлежности.

В своих работах К. Хорни акцентировала внимание на «коренном чувстве тревоги», конфликтах между индивидуальными потребностями и ожиданиями общества. По ее мнению, личность формируется в процессе взаимодействия с окружающей средой, и основой этого взаимодействия является способность к эмпатии и пониманию других людей [Хорни, 2020]. В контексте карнавала эта идея может быть проиллюстрирована через возможность погружения в культурные традиции, обряды и маскарады, что позволяет участникам выражать свою индивидуальность, лучше понимать и взаимодействовать друг с другом. Во время карнавалов становится возможным временно освободиться от общественных ожиданий, преодолеть «психологическую тревогу» и исследовать «образ Я» (одно из важнейших открытий К. Хорни).

По мнению Э. Фромма человек стремится к свободе и самоопределению. Э. Фромм развивал идею о том, что общество и его нормы могут ограничивать индивидуальность и неповторимость личности [Фромм, 2002, 2009]. В контексте карнавальной реальности, карнавальной свободы участники имеют возможность экспериментировать в континууме «свобода от» и «свобода для», в двух способах существования – «быть» или «иметь», и проявлять свою индивидуальность, самостоятельно выбрав свои действия и роли в пределах карнавальных правил.

Остановимся в контексте нашего исследования на некоторых понятиях психоанализа подробнее. Одним из главных моментов, связывающих психоанализ и культуру, является понимание глубинного символического языка и смысла в культуре и искусстве, уходящего своими корнями в бессознательное. Л.С. Выготский писал: «до тех пор, пока мы будем

ограничиваться анализом процессов, происходящих в сознании, мы едва ли найдем ответ на самые основные вопросы психологии искусства» [Выготский, 1986, 91]. Как отмечает Е.В. Улыбина: «Оппозиция официальной серьезной и народной смеховой культуры аналогична оппозиции сознания и бессознательного, а процесс карнавала сопоставим с процессом психоанализа» [Улыбина, 2008, 110]. Различные проявления бессознательного, сновидения, фантазии, шутки, ошибочные действия становятся предметом изучения психоаналитически ориентированных исследователей в том числе для понимания эмоционального воздействия искусства на психическую сферу зрителя, его скрытых потребностей, что особенно актуально для исследования реальности карнавала, связанной с маскированием, смехом и инверсией. Так маска символизирует скрытую личность, освобожденную от обычных социальных ограничений. Приведем в пример маску Бауту, которая стала символом Венеции. Баута была предназначена как для мужчин, так и для женщин. В сочетании с шелковой кружевной шалью – дзендале, черным плащом табарро и треуголкой Баута обрела у венецианцев особую популярность [Колпашникова, 2020]. Отметим, что плащ табарро носили представители разных профессий и социального статуса. Смех может служить способом освобождения от напряжения и выражения запретных желаний и фантазий. Перевертыш, в свою очередь, может представлять переход от установленного порядка к хаосу, в котором нормы и роли временно упраздняются. Символика играет важную роль в карнавале, где каждый его элемент имеет свое особое значение и смысл.

Освобождение (катарсис) – это основной аспект карнавала, который позволяет участникам временно выйти за пределы социальных ограничений и норм, выразить себя в безопасной среде через доведение до сознания подавленных идей и переживаний средствами маскирования, вербализации, эмоциональной и телесной экспрессии, связанной с новой ролью. Освобождение от привычных ролей и ограничений может помочь участникам почувствовать себя более аутентичными, снять напряжение и получить эмоциональную разрядку, способствующую уменьшению тревоги, конфликта и фрустрации.

Сублимация в психоаналитическом понимании – это психологический механизм, при котором энергия, связанная с базовыми инстинктами, перенаправляется в социально приемлемые формы выражения, это перенос энергии от одного объекта или действия на другое, социально допустимое. На карнавале этот процесс происходит через участие в различных коллективных формах активности, таких как костюмированные шествия, театральные представления, игры, сопровождаемые музыкой, песнями и танцами. Участники карнавала могут выразить свои эмоции и желания в более структурированной и «контролируемой» форме. Через различные виды творчества в процессе сублимации происходит преобразование негативных или запрещенных форм выражения в позитивные и социально одобряемые, что уменьшает эмоциональное напряжение и способствует жизненной адаптации.

Многообразие персонажей и костюмов в итальянских карнавальных традициях представляет собой материал для своего исследования в русле концепции архетипов К. Юнга. Концепция архетипов К. Юнга является универсальной и применимой к различным культурам и областям жизни, включая итальянские карнавальные традиции, которые могут быть связаны с проявлением различных архетипических образов.

Так Анима представляет женскую архетипическую сторону мужчины, его эмоции и интуицию, что находит свое отражение в особенностях карнавальных костюмов участников-мужчин. Анима – это женский принцип, воплощающий истинную женственность. На карнавале

можно увидеть мужчин и женщин, одетых в разнообразные наряды и маски, которые выражают этот архетип. Образы женщин-сирен, прекрасных дам или гламурных див есть проявление данного архетипа. Приведем в пример богато украшенную маску Венецианской дамы (*Dama di Venezia*), которая олицетворяет собой образ прекрасной представительницы высшего общества. Маска прикрепляется к голове лентами или прикладывается к лицу, представляя собой символ роскоши и изысканности женского наряда.

Архетип Матери или богини может быть представлен на итальянском карнавале в виде изображений Мадонны или Марии. Этот архетип превозносит женское начало и мать-землю, и его можно увидеть в религиозных праздниках и процессиях, посвященных Святой Марии. Архетип Матери символизирует материнскую любовь, заботу и покровительство. На карнавале можно встретить персонажей, которые выступают в роли матерей или символизируют материнскую любовь, это добрые феи, богини или другие женские образы, которые заботятся о других. Так в венецианской маске Нягя (на венецианском диалекте слово «*gnaga*» обозначает кошку) играли роли молодых девушек или нянек, которые держали на руках ребенка или были сопровождаемы детьми, а иногда и мужчинами, переодетыми в маленьких мальчиков.

Архетип Ребенка представляет собой символ начала жизни, чистоты, беспечности и бескорыстия. На карнавале этот архетип может быть проявлен в образах детей или младенцев, имитации детского поведения, идентичности ребенка, которому присущи спонтанность, эгоцентризм и творчество. На карнавальных праздниках можно встретить персонажей, изображающих детей или новорожденных, символизирующих возрождение и плодородие.

Анимус, наоборот, представляет мужскую архетипическую сторону женщины, ее активное и рациональное начало, что также находит свое отражение в особенностях карнавальных костюмов участниц праздника. Анимус – это мужской принцип, представляющий мужественность и силу. В пространстве карнавала этот архетип может проявляться через образы мужчин-героев, воинов или мудрых богов. Так на карнавале можно встретить мужчин и женщин, одетых в военную форму, выражающих этот архетип. Такие маски, как Капитан Спавента (Лигурия) – благородный, романтичный солдат, обладающий рассудительностью и благоразумием, или известная римская маска Мео Патакка – бравый солдат и римский хулиган, говорящий на римском диалекте, являются отражением данного архетипа. Здесь так же отметим архетип Героя, символизирующий достижения, победу над трудностями и испытаниями, который на итальянском карнавале можно увидеть в образах рыцарей или великих лидеров. На карнавале могут быть представлены сказочные персонажи или герои историй, которые являются отражениями различных черт мужского характера.

Отметим также архетип Отца, который представляет собой авторитетного мужчину, выполняющего функции защитника, добытчика или наставника. На карнавале этот архетип может быть отражен в образах королей или других высокопоставленных фигур с властным поведением.

Неотъемлемой частью карнавалов являются персонажи, которые представляют собой мудрость, духовное прозрение или являются символами божественных сил в образах Мудреца и Бога. Архетип Мудреца – это архетип, связанный с богатым жизненным опытом и глубокими знаниями. В итальянском карнавале его проявление можно увидеть в образах волшебников, магов или священников. Бог – архетип, символизирующий наивысшую силу и власть. На карнавале могут быть представлены различные боги, такие как Геракл, Зевс, Венера, Юпитер, Дионис.

Архетипом Творца может стать фигура архитектора или мастера-строителя, которая символизирует создание и построение нового мира или обновление общества. На карнавальных празднествах можно встретить демонстрации костюмов и декораций, связанных с темой созидания и обновления, архитектуры или строительства.

Во время карнавала происходит высвобождение психической и физической энергии, включая сексуальную, что может вызывать особые проявления мужского и женского начала в поведении, служить пространством для отображения и исследования гендерной идентичности и ролей в обществе. В этом отношении неотъемлемым архетипом карнавала является Любовник. Это архетип, символизирующий страсть и сексуальность. На карнавале он предстает в образах купидонов, эротических героинь или маскарадных флиртующих пар, в костюмах, которые подчеркивают сексуальность и чувственность.

Архетип Персона – это образ, который человек проявляет во внешнем мире как своеобразное маскировочное обличье. Этот архетип представляет маску, которую мы предьявляем миру, чтобы соответствовать определенным социальным ожиданиям. На карнавале люди нередко используют маски и костюмы, чтобы скрыть свою истинную личность и играть роли, которые отличаются от их обычных ролей, что непосредственным образом связано с проявлением архетипа Персоны. Так маска Комедии изображает улыбку и радость в то время, как маска Трагедии является выражением грусти и печали. Эти маски являются символами вечного конфликта между радостью и горем, жизнью и смертью.

Один из ключевых архетипов, связанных с карнавалом – это архетип Тени. Тень – это часть нашего бессознательного, содержащая все то, что мы не желаем видеть или принимать в себе. На карнавале часто используются костюмы и маски, которые позволяют людям скрыть свою истинную личность и погрузиться в теневой образ. Это может быть связано с желанием выразить запретные желания, фантазии или аспекты личности, которые обычно подавляются. Архетипы «темного героя» или «теневого фигуры» находят свое отражение в костюмах и масках злых, уродливых или тревожных персонажей, которые могут символизировать неприятные и опасные стороны человеческой натуры. Так архетип Преступника представляет собой теневой аспект личности, связанный с нарушением закона и аморальным поведением. На карнавале этот архетип может быть отражен в образах маскарадных грабителей или злодеев, демонстрирующего соответствующее поведение, высказывания или костюмы. Как противоположность «темного героя» предстает архетип «блаженного героя», который может быть изображен в виде образов святых или ангелов, которые олицетворяют собой доброту, милосердие и благие дела.

Карнавальная свобода представляет возможность для проявления архетипа Бунтаря или Шута. Карнавал становится тем временем, где его участники могут разрешать запретные желания, искать экстаз и провозглашать перемену. Архетип Бунтаря – это архетип, отражающий непослушание, желание нарушить правила и нормы. На карнавале этот архетип может проявляться через образы анархистов, клоунов или пиратов. Архетип Шута (комика, глупца) олицетворяет принцип игры, юмор и свободу. Это символ смеха и освобождения от тревог и страхов. Шут может исполнять роль разрушителя, который, разрушая существующие порядки, обновляет и преображает мир. Вспомним здесь такие образы, как Фаринелла, Арлекино и др.

Еще один архетип, связанный с карнавалом – это архетип Центра (Самости). Этот архетип представляет собой внутренний центр, внутреннюю силу и порядок, защиту и поддержку, чувство единства и гармонии. На карнавале можно наблюдать образы персонажей, которые

представляют собой центральный авторитет, олицетворяют порядок или символизируют принадлежность к группе. Стремления к объединению и упорядоченности, преодолению разделений и одновременно выражению собственной индивидуальности – характерные особенности данного архетипа.

Заключение

Подводя итоги, отметим, что идеи психоанализа оказали значительное влияние на мировую культуру и искусство в вопросах исследования взаимодействия между индивидуальным и коллективным бессознательным, способствовали более глубокому пониманию механизмов формирования культурных символов, идей и ценностей. Психоанализ способствовал появлению новых форм и направлений в искусстве, которые стремились отобразить и исследовать бессознательные аспекты человеческой психики.

Взгляды З. Фрейда, К. Юнга, А. Адлера, К. Хорни, Э. Фромма находят свое отражение в итальянских карнавальных традициях в возможности временного освобождения от социальных ограничений для самовыражения и удовлетворения скрытых желаний в пределах карнавальных правил, в преодолении комплекса неполноценности, тревожности и обретении своего «Я». Несмотря на то, что эти идеи не всегда осознаются участниками карнавалов, они, несомненно, влияют на структуру, символику и средства художественной выразительности этих традиций.

Итальянский карнавал в психоаналитической концепции культуры может рассматриваться как многогранный символический ритуал, который позволяет своим участникам сублимировать и высвобождать психическую энергию в социально приемлемой форме, взаимодействовать с ресурсами архетипов и исследовать новые грани собственной личности в общении друг с другом. Он предлагает возможность погрузиться в мир фантазии и творчества, испытать свободу самореализации.

Психоаналитический подход к исследованию карнавала как феномена культуры и искусства, позволяет понять его символическое значение и влияние на индивидуальное и коллективное бессознательное.

Библиография

1. Адлер А. Наука о характерах: понять природу человека. М.: Академический проект, 2015. 242 с.
2. Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии. М.: Академический Проект, 2011. 232 с.
3. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.
5. Кляйн М. Психоаналитические труды. Ижевск: ERGO, 2007. Т. 1-6.
6. Колпашникова Д.Д. (ред.) Под маской Венеции. М.: Арт Волхонка, 2020. 608 с.
7. Улыбина Е.В. Карнавал и психоанализ в построении пространства культуры и индивидуального сознания // Человек смеющийся. М., 2008. С. 106-123.
8. Фрейд З. Болезнь культуры. М.: АСТ, 2014. 447 с.
9. Фрейд З. Неудобства культуры. СПб.: Азбука-классика, 2013. 192 с.
10. Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. 396 с.
11. Фромм Э. Гуманистический психоанализ. СПб.: Питер, 2002. 543 с.
12. Фромм Э. Забытый язык: введение в науку понимания снов, сказок, мифов. М.: АСТ, 2009. 251 с.
13. Хорни К. Невроз и рост личности: борьба за самореализацию. СПб.: Питер, 2020. 398 с.
14. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 240 с.
15. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. М., 1997. 544 с.
16. Юнг К.Г. Психоанализ и искусство. М.: REFL-book: Ваклер, 1996. 302 с.

17. Юнг К.Г. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1997. 368 с.

18. Valeriano L. La tradizione dell maschere. Roma, Rai-Eri, 2004. 388 p.

Italian carnivals as a space of spiritual transformation in the psychoanalytic concept of culture

Ekaterina M. Orlova

PhD in Psychology,
Associate Professor of the Department of Philosophy,
History, Theory of Culture and Art,
Moscow State Institute of Music,
123060, 10, Marshala Sokolovskogo str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: katrinorlova@inbox.ru

Abstract

The article deals with some features of Italian carnival traditions in the perspective of psychoanalytical concept of culture. Carnival traditions have existed in Italy since ancient times and are a special form of folk art, art and culture, which is of interest for studying in various aspects of art history and cultural studies. In the context of psychoanalysis, carnival appears as a space in which a special form of expression of psychic processes and needs takes place, which are revealed in symbolism, archetypes, catharsis and sublimation, thanks to the unique interaction and synthesis of various arts and forms of creativity. Appeal to the deep layers of Italian carnival festivals contributes to understanding the role of the unconscious in the formation of cultural traditions and their influence on the mental sphere of man and society. The analysis of the symbolism of carnival images directs to the deciphering of their hidden archetypal bases and semantic constructions, which can influence the national cultural code. It is shown that Italian carnival traditions are not only an integral element of the national holiday culture, but also represent the richest material for the study of mental and socio-cultural features of Italian society, symbolic language of culture and art.

For citation

Orlova E.M. (2024) Karnavaly Italii kak prostranstvo dukhovnykh transformatsii v psikhoanaliticheskoi kontseptsii kultury [Italian carnivals as a space of spiritual transformation in the psychoanalytic concept of culture]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 38-46. DOI: 10.34670/AR.2024.73.47.004

Keywords

Carnival, Italy, psychoanalytic concept of culture, language of culture, carnival traditions.

References

1. Adler A. (2015) *Nauka o kharakterakh: ponyat' prirodu cheloveka* [Understanding Human Nature]. Moscow: Akademicheskii proekt Publ.
2. Adler A. (2011) *Praktika i teoriya individual'noi psikhologii* [The Practice and Theory of Individual Psychology]. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ.
3. Bakhtin M.M. (1990) *Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [Francois Rabelais and the folk

-
- culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ.
4. Freud S. (2014) *Bolezn' kul'tury* [Disease of culture]. Moscow: AST Publ.
 5. Freud S. (1995) *Khudozhnik i fantazirovanie* [Artist and Fantasying]. Moscow: Respublika Publ.
 6. Freud S. (2013) *Neudobstva kul'tury* [Inconveniences of culture]. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ.
 7. Fromm E. (2002) *Gumanisticheskii psikhoanaliz* [Humanistic Psychoanalysis]. St. Peterburg: Piter Publ.
 8. Fromm E. (2009) *Zabytyi yazyk: vvedenie v nauku ponimaniya snov, skazok, mifov* [The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales, and Myths]. Moscow: AST Publ.
 9. Horney K. (2020) *Nevroz i rost lichnosti: bor'ba za samorealizatsiyu* [Neurosis and Human Growth: The Struggle Towards Self-Realization]. St. Peterburg: Piter Publ.
 10. Jung K.G. (1991) *Arkhetip i simvol* [Archetype and symbol]. Moscow: Renessans Publ.
 11. Jung K.G. (1997) *Chelovek i ego simvol* [Man and His Symbols]. Moscow: Serebryanye niti Publ.
 12. Jung K.G. (1997) *Dusha i mif: shest' arkhetipov* [Soul and myth: six archetypes]. Moscow.
 13. Jung K.G. (1996) *Psikhoanaliz i iskusstvo* [Psychoanalysis and Art]. Moscow: REFL-book: Vakler Publ.
 14. Klein M. (2007) *Psikhoanaliticheskie trudy* [Psychoanalytic works]. Izhevsk: ERGO Publ. Vols. 1-6.
 15. Kolpashnikova D.D. (ed.) (2020) *Pod maskoi Venetsii* [Under the Mask of Venice]. Moscow: Art Volkhonka Publ.
 16. Ulybina E.V. (2008) Karnaval i psikhoanaliz v postroenii prostranstva kul'tury i individual'nogo soznaniya [Carnival and psychoanalysis in the construction of the space of culture and individual consciousness]. In: *Chelovek smeyushchiysya* [Laughing Man]. Moscow.
 17. Valeriano L. (2004) *La tradizione dell maschere*. Roma, Rai-Eri.
 18. Vygotskii L.S. (1986) *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Iskusstvo Publ.
-

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.93.94.005

Использование и развитие деревенской культуры в условиях урбанизации: городские деревни морского побережья Шаньдуна

Дуань Цзэчжун

Аспирант,
Российский государственный художественно-промышленный
университет им С.Г. Строганова,
125080, Российская Федерация, Москва, Волоколамское ш., 9;
e-mail: 1149259276@qq.com

Майстровская Мария Терентьевна

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

Аннотация

Урбанизация является важной целью модернизации современной жизни, к которой стремятся сегодня все страны мира. Вопрос о том, как защитить историческое и культурное наследие научным, рациональным и эффективным способом, стал общим и очень актуальным. Рассмотрим некоторые вопросы и принципы сохранения культурного наследия на примере прибрежных деревенских поселений полуострова Шаньдун. Жилые поселения или же деревня – это ранняя форма города и важный носитель городской культуры. Традиционные жилища являются наиболее представительным носителем традиционной культуры города, так как обладают выдающимися региональными характеристиками и наилучшим образом отражают культурные особенности города и региона. По словам Энгельса, «нужны лишь траншея и оборонительная стена – и деревня станет городом». Американский урбанист Льюис Мамфорд также говорил, «что город – это толпа, окруженная стеной». В этом смысле города и деревни имеют естественную связь. На данном этапе, с ускорением темпов урбанизации, противоречие между городским культурным наследием и городским строительством становится все более заметным, а проблема защиты культурного наследия – все острее.

Для цитирования в научных исследованиях

Дуань Цзэчжун, Майстровская М.Т. Использование и развитие деревенской культуры в условиях урбанизации: городские деревни морского побережья Шаньдуна // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 47-58. DOI: 10.34670/AR.2024.93.94.005

Ключевые слова

Процесс урбанизации; Город, поселение с характеристиками городских поселков; Защита, возрождение; Циндао; Принцип аутентичности жизни.

Введение

Сегодня во всем мире происходит трансформационное развитие городов, целью которого является адаптация к потребностям современного общества. Для все большего количества городов критерием городского развития становится модернизация. Традиционные жилищные здания постоянно сносятся, на их месте вырастают жилые районы нового типа, офисные здания, деловые центры и коммерческие высотные здания. На фоне модернизационного перехода города традиционное культурное наследие сталкивается с большими трудностями и даже оказывается под угрозой исчезновения [Росси, 2006, 107]. Города зачастую теряют индивидуальность и становятся однообразными. В то же время, однако, мы видим, что есть много городов, которые перед лицом модернизации уделяют больше внимания сохранению своего традиционного культурного ландшафта и различными способами бережно охраняют свое культурное наследие, в том числе и традиционную архитектуру и старые районы.

Очарование города заключается не в том, насколько он современен, а в его самобытном характере, наделенном уникальным культурным темпераментом. Париж во Франции, Рим в Италии, Лондон в Великобритании, Кельн в Германии, Вена в Австрии, а также Пекин, Шанхай, Гуанчжоу, Сучжоу, Ханчжоу и Сиань в Китае привлекают внимание всего мира своей неповторимой культурой. Американский урбанист Паркер говорит: «Город – это не просто собрание множества людей, не просто совокупность различных социальных объектов, таких как улицы и здания, не просто структура из различных служб и органов управления. Город – это совокупность народных обрядов и традиций, система единых идей и чувств, которые содержатся в этих обрядах и традициях и передаются вместе с ними» [Паркер, Берджесс, Маккензи, 1987, 97]. В этом смысле сохранение присущих городу культурных особенностей и традиций очень важно для его развития.

Германия – это страна, которая проделала большую работу по сохранению своего городского культурного наследия и имеет успешный опыт, который мы можем перенять. Например, в таких старых городах, как Дрезден, который известен как «культурная столица» Германии, почти не видно современных высотных зданий. Город полон истории, в нем много старинных зданий, кварталов и церквей. Во Франкфурте, который является крупным европейским финансовым центром, в связи с потребностями развития города в последние годы построено много современных зданий, и многие из этих зданий располагаются в традиционном историческом и культурном районе, наряду со старыми церквями, монастырями, оперными театрами, площадями и другими историческими зданиями [Бэкон, 2003, 137]. Многие города отделили старый город от нового, при этом старый город сосредоточен на сохранении исторического наследия, запечатленного в его уникальной архитектуре зданий, скверов и площадей, а новый сосредоточен на современном строительстве.

Общие проблемы городского развития в современном мире

Париж во Франции также является городом с большим культурным наследием и большим количеством традиционных зданий и старых кварталов. При масштабном градостроительстве в Париже было бы сложно избежать ущерба культурному наследию. Однако, будучи космополитичным городом, Париж явно не довольствуется только своим историческим и культурным наследием, что наложило бы существенные ограничения на его развитие. Он принял вариант строительства новых зданий за пределами историко-культурной охраняемой

зоны, где было возведено несколько современных высотных зданий для формирования субцентра и делового центра Парижа. Таким образом было разрешено противоречие между сохранением традиционной культуры и современным городским развитием. Например, Ла-Дефанс на северо-западе Парижа – главный деловой район (CBD) Парижа, расположенный на границе города и пригорода, где, помимо высоких зданий, была построена новая достопримечательность Парижа – Большая арка Дефанс [Ван Цзиньго, 2011, 209]. Эта новая Триумфальная арка обращена к старой Триумфальной арке, олицетворяя соединение традиций и современности, ее дизайн можно считать очень оригинальным и выразительным.

В процессе городского развития Пекина в районах Дунчэн, Сичэн и Чунвэнь, где сконцентрирован традиционный культурный ландшафт, для того чтобы сохранить целостность традиционного культурного оазиса и отразить культурные особенности древнего Пекина, строительство новых современных высотных зданий было сведено к минимуму, то время как в восточном районе Чаоян, вокруг Гомао, сформировался престижный центр и главный деловой район Пекина, символизирующий новый Пекин.

Если посмотреть на городское развитие, то города формировались путем непрерывного объединения деревень, которые были ранней формой городов. В старых деревнях провинций Чжэцзян и Цзянсу – Учжэне, Ситане, Тунли, Наньсюне, Цзиньси, Цяньдэне, Муду – сохранилось множество элементов культуры Цзяннани (область правобережья нижнего течения р. Янцзы). Конечно, эти деревни стали чрезвычайно популярны среди современных людей, желающих окунуться в атмосферу старой деревни. Культурное наследие провинции Аньхой, – традиционные жилища, сохранившиеся в Сиди, Хунцуне и Шэяне, – является незаменимым материальным источником для исследований так называемой «аньхойской архитектуры». В юньнаньских деревнях – Юньнань, Шаси, Хэшунь, Шуанлан и Шухэ также осталось множество исторических и культурных реликвий, связанных с древними деревнями, таких как магазины, конюшни, чайные и конные станции, древние театры, дунцзинская музыка, жилая архитектура, этнические обычаи и религиозные традиции. Культура этих древних деревень несет в себе множество древних культурных традиций, обычаев и практик. Однако с развитием процессов урбанизации в последние годы современное общество сталкивается с вызовом – проблемой сохранения этой традиционной деревенской культуры и ее интеграции в современную городскую цивилизацию.

Городские деревни морского побережья Шаньдуна

Территория провинции Шаньдун примыкает к р. Хуанхэ и Бохайскому заливу. Из 17 городов окружного значения в Шаньдуне 7 расположены на морском побережье, а еще несколько – находятся на побережье частично. Поэтому Шаньдун является типичной прибрежной провинцией с ярко выраженной морской культурой. Элемент культуры княжеств Ци и Лу, культура Ци, она же культура Хайдай, представленная в Циндао, Яньтае, Вэйхае, Вэйфане, Биньчжоу, Жичжао и Дуньине – морская по своей природе [Костоф, 2005, 296]. Культура Лу – сухопутная, она представлена в юго-западной и южной частях Шаньдуна, а также Линь, Цинине, Хэцзэ и Лаоу в северных районах провинции. Двойственная культура Ци и Лу, характеризующаяся сосуществованием морской и сухопутной культур, оказывает потенциальное влияние на традиционную духовную культуру и характер жителей Шаньдуна. С одной стороны, в шаньдунской культуре нашли отражение типичные качества жителей приморских регионов – открытость, предприимчивость, склонность к ведению коммерции,

ориентация на прибыль [Чжан Шэнбин, Ма Шухуа, 2007, 4]. С другой стороны, в ней присутствуют простота, искренность, радушие, трудолюбие и консерватизм, происходящие из культуры Лу.

Шаньдун тесно связан с сельскохозяйственной цивилизацией, как в плане материального, так и духовного образа жизни, и многие города Шаньдуна все еще сохраняют более сельский культурный колорит и образ жизни. Это, в основном, проявляется в ступенчатом расположении относительно друг друга городских и сельских районов, при этом деревни занимают большую площадь, а городские агломерации – относительно небольшую. Причиной такой ситуации является замедление урбанизации в последнее время. Кроме того, влияние оказывает и сильная в Шаньдуне с древнейших времен земледельческая традиционная культура, и меньшая развитость коммерческой и индустриальной сферы (по сравнению с Цзянсу, Чжэцзяном, Фуцзянем и Гуандуном). Как следствие, деревенская культура больше выделяется, и даже город несет на себе отпечатки деревенской культуры.

На Шаньдунском полуострове сохранились старинные прибрежные деревни с богатой культурой, и хотя они в разной степени подверглись влиянию современного общества в ходе урбанизации, здесь по-прежнему много старых зданий, сохранившихся в относительно нетронутом виде. В прошлом веке Шаньдунский полуостров испытал сильное влияние немецкой культуры. В 1897 году Германия захватила залив Цзяочжоу, затем Циндао, а затем распространила свое влияние на весь полуостров Шаньдун. В результате, во многих городах полуострова осталось большое количество немецких построек, а также один из самых ранних сортов пива в Китае, известный в то время как «германское пиво». Легко понять, почему традиционные деревни полуострова Шаньдун имеют особенности, отличные от остального северного Китая, своеобразное слияние колониальной и коренной культур. Традиционная немецкая архитектура также имеет красную черепицу со скатной крышей, которая эстетически привлекательна и функциональна. Поскольку Шаньдун граничит с морем и морской ветер относительно сильный, этот тип конструкции дома хорошо адаптирован к изменениям природной среды. Конечно, помимо влияния иностранных культур, коренные китайские культурные концепции также проникли и проникают в традиционную деревенскую архитектуру, а те деревни, которые находятся вблизи городов, вдобавок испытывают влияние городского образа жизни. Например, типичный внутренний двор в Циндао: традиционный двор жилого дома в Циндао, который был сформирован во время немецкой оккупации и спроектирован немецкими строителями (рис. 1) продолжает социальные и эстетические традиции китайской дворовой архитектуры, но отличается от обычного двора на севере. Это своеобразный сыхэюань, обладающий особенностями полуострова Шаньдун, несущий черты традиционной деревенской культуры, отражающий потребности городской жизни и в то же время несущий влияние иностранной культуры.

Если смотреть с точки зрения пространства, то деревни посреди городов, типичные для Шаньдуна, визуально выделяются. Переплетение современных городов с традиционными деревнями на единой территории образует сельско-городской шаньдунский колорит. Такая распространенная в Шаньдуне архитектурная форма как *лиюань* (里院 досл. – «внутренний двор») (рис. 2) изначально сформировалась на базе деревень, и потому их особенно много в местах, где город соприкасается с деревней, что является наглядным отражением процесса перехода от сельских жилищ к городской застройке. Появление *лиюаней* связано с периодом немецкой колонизации Циндао. После оккупации Циндао немцы для упрощения

администрации разделили территорию города на зоны, где жили иностранцы, и районы проживания китайцев. В иностранных районах преобладала немецкая архитектура, в китайских – *лиюани*. *Лиюань* представляет из себя эклектичную архитектурную форму, которая обладает некоторыми особенностями малой европейской архитектуры (красная черепица, покатые крыши, этажность), а также китайской традиционной архитектуры с ее типичными внутренними дворами. *Лиюани* появились как ответ на увеличение плотности населения, в одном *лиюане* могло проживать по меньшей мере несколько семейств, число которых в отдельных случаях могло доходить до сотни. В 1899 г. в китайском квартале Циндао Дабаодао появился архитектурный ансамбль типа *лиюань*, ставший первым из многих. *Лиюани*, как правило, представляют из себя двухэтажные строения типа *сыхэюань*, более городские по своему характеру, нежели обычные *сыхэюани* северных регионов Китая.



Источник: Сделано самим автором

Рисунок 1 - Традиционный двор жилого дома в Циндао, который был сформирован во время немецкой оккупации и спроектирован немецкими строителями



Источник: Сделано самим автором

Рисунок 2 - Лиюань

Прибрежные города Шаньдуна становятся все более современными: городские деревни реконструируются, многие деревни демонтируются, а на их месте строятся высотные здания. Города Циндао, Яньтай и Вэйхай, где урбанизация идет быстрыми темпами, в прошлом сохранили большое количество прибрежных городских деревень. Цзимо, город уездного уровня в Циндао, также является типичным примером приморской деревни, эволюционировавшей в город, и исторически, многие местные жители являются переселенцами из внутренних территорий Китая. Согласно «Описанию уезда Цзимо», до постройки оборонных сооружений вокруг Аошаня, на 24 году правления династии Мин под девизом правления Хуньу (1391 г.) население Цзимо составляло 126 800 человек, что на 70 тыс. человек больше, чем за 600 лет до этого. Новое население прибывало, в основном, из Юньнани. Даже сегодня в родословных жителей Цзимо, Цзяочжоу, Лаошаня и Лайси можно найти такие записи, как «предки переехали из Юньнани в период Юнлэ» [Бао Юньчан, Ли Гоцэн, 1997]. Поэтому в приморском районе Шаньдуна исторически было очень мало жителей, и только когда люди из разных внутренних регионов Китая постепенно поселились там, плотность населения повысилась. Как следствие, культуре этого пояса сложно развить глубоко укорененные традиции, как во внутренних регионах, напротив, это морская культура, которая тесно связана с местной природной средой.

Новые пути охраны и развития городских деревень морского побережья провинции Шаньдун

В расположенном на северном берегу залива Цзяочжоу районе Хундао и в наши дни сохраняются рыбацкие деревни, так как он находится далеко от центра города и относительно мало затронут урбанизацией. Тем не менее, Хундао чрезвычайно важен с точки зрения планировки Циндао, являясь составной частью «трех заливов и трех городов» («три залива» – это Цзяочжоу, Линшань и Аошань; «три города» – Циндао, Хуандао и Хундао). Поскольку Циндао находится в зоне высокотехнологичного промышленного развития, снос и реконструкция традиционных рыбацких деревень неизбежны по мере расширения центра города в северном направлении. Стоит отметить, впрочем, что реновация не всегда означает снос зданий и новую застройку, и тем более это не превращение чего-то традиционного в современное. Такая реновация – это примитивный и грубый способ осовременивания города ценой уничтожения традиционной культуры. В нашем примере реновация, когда традиционные деревни сносятся и застраиваются высотными зданиями, ускоряет урбанизацию и исчезновение традиционных культурных ресурсов. Напротив, реновация должна осуществляться на основе эффективной защиты традиционного культурного наследия, сохранения его ценностей и содействия его воспроизводству. Сохранение и регенеративное развитие, таким образом, должны стать идейной основой реновации.

При помощи вышеобозначенного подхода многие из существующих прибрежных городских деревень Шаньдуна можно попытаться превратить в небольшие города деревенского типа, обладающие своей индивидуальностью и подходящие для жизни. Изначальный облик деревни исчезает, но сохраняется имеющее историческую ценность культурное наследие деревни, проводится его реставрация и реновация, что придает деревенской культуре новую жизненную силу и обеспечивает ее способность выжить в современную эпоху. В этом и состоит суть регенеративного развития. В этой области есть много историй успеха. Так, район

Тайэрчжуан в шаньдунском Цзаочжуане – древний город, чья история насчитывает более 400 лет. Несмотря на то, что многие здания района были сильно повреждены во время битвы за Тайэрчжуан, 53 военных объекта, 6 миль древних каналов, 3 мили древних барж и 95% городской планировки были сохранены и стали базой для реконструкции старого города. Реконструкция старого города Тайэрчжуана проводилась на основе подлинных исторических объектов, т.е. он не является искусственно созданным. Затем городская администрация Цзаочжуана отменила проект строительства здесь недвижимости стоимостью 500 млн юаней и потратила 3 млрд юаней на масштабную реконструкцию старого города Тайэрчжуан, восстанавливая первоначальный исторический облик в соответствии с принципами реставрации, сохранения и использования прошлого. Дизайн соответствует оригинальному пространству, масштабу и стилю; при строительстве использовалось местное сырье, ремесла и техники, а также местные мастера. <...> Насколько это возможно, были воссозданы исторический облик и былая слава Тайэрчжуана [Чэнь Вэй, 2012, 247]. Аналогичным примером является знаменитый варшавский Дворец в столице Польши, который был построен в XIII веке и имеет долгую историю разрушений в результате войн, а во время Второй мировой войны он и вовсе был разбомблен немецкой артиллерией до состояния руин. В послевоенный период на его реставрацию ушло более чем 30 лет, но он был чудесным образом возвращен к своему былому состоянию и теперь является объектом Всемирного наследия ЮНЕСКО. ЮНЕСКО обычно не принимают искусственно восстановленные проекты реконструкции, но варшавский Королевский дворец стал исключением.

Строительство «музеев» является эффективным способом сохранения культурного наследия деревень, а воспроизводимое развитие на основе подлинного культурного наследия может быть осуществлено путем защиты и возрождения характерных городов деревенского типа. Сохранение культурного наследия деревень, имеющих историческую ценность, их реставрация и обновление, восстановление жизнеспособности деревенской культуры, военных объектов и городской ткани в современных условиях закладывает основу для реконструкции. Реконструкция первоначального исторического облика должна быть осуществлена в соответствии с принципами сохранения, восстановления, наследования и приспособления в использовании архитектуры прошлого. Сохранение деревенской культуры в сочетании с урбанизацией позволит создать «музеи» с традиционным духом. Внедрение смежных отраслей, таких как рыболовство, досуговое рыболовство, досуговое фермерство, экскурсионный туризм и экологическая гигиена, охрана культурных ценностей в соответствии с требованиями и развитие их в архитектурные музеи будет содействовать возрождению деревенской культуры.

Сохранение и возрождение *лиуаней* также должно стать важной частью культурного спасения городских деревень. Как уже было сказано выше, *лиуань* – это уникальный тип традиционного жилища на Шаньдунском полуострове, который развился из деревни и имеет высокую ценность как культурное наследие. *Лиуань* Гуансили (другое название здания – «Цзицинли»), расположенный на улице Хайпо, является одним из наиболее ярких примеров этой архитектурной формы. Он был одним из трех знаменитых рынков старого Циндао, наряду с Пинчайюанем и Тайдуном. Гуансили был построен немцами в китайском районе Циндао в 1897 г. В этом крупном и в свое время популярном *лиуане* в отдельные периоды жило до 160 семей, но сейчас в нем осталось только 36, все из которых – нуждающиеся семьи с низким доходом. Дом находится в тяжелом состоянии из-за своего возраста, и правительство

классифицировало его как объект наследия, подлежащий охране. Он будет поддерживаться в соответствии с требованиями по сохранению наследия. Также существуют планы по превращению его в архитектурный музей, что является хорошим первым шагом для сохранения и регенеративного развития *лююаней*. Такой подход заслуживает признания и поощрения, поскольку ценность *лююаней* заключается не только в том, что они свидетели истории Циндао как колониального города, но потому что по ним можно наглядно увидеть, как город эволюционировал от традиционной деревни к городской агломерации, а это имеет большое значение для изучения городской истории. Сохранение и развитие таких традиционных домов в сочетании со строительством самобытных городов деревенского типа может добавить городу регионального культурного колорита и обогатить его культуру.

В связи с этим на сохранение и включение исторического культурного наследия в жизнь современного города становится сейчас актуальной задачей и требует разработки как с теоретической, так и с практической, проектной стороны. С точки зрения элементов охраны культурного наследия, следует также уделить внимание охране «смешанного наследия» и «культурных географических ландшафтов», сформированных в результате взаимодействия культурных и природных элементов. Гора Тайшань (рис. 3) – первый в мире объект, включенный в список Всемирного наследия как объект «смешанного наследия».



Источник: https://www.ly.com/scenery/BookSceneryTicket_7969.html

Рисунок 3 – Тайшань

Что касается типов культурного наследия, подлежащего охране, то акцент должен быть сделан на охране «динамического наследия» и «активного наследия». Культурное наследие не означает, что оно мертво или статично, оно может быть динамичным, развивающимся и полным жизни. Например, Большой канал Пекин-Ханчжоу (рис. 4), который используется для судоходства, включен в список «динамического наследия» и является ключевым объектом национального наследия.



Источник: https://www.travelchina.org.cn/sitefiles/gjly_ru/html/tourtravel/600.shtml?name=181

Рисунок 4 - Большой канал Пекин-Ханчжоу

С точки зрения пространственного масштаба охраны культурного наследия, необходимо уделить внимание охране «крупномасштабного культурного наследия» и «линейного культурного наследия». Концепция сохранения расширилась от отдельных объектов культурного наследия или групп древних зданий, историко-культурных районов, историко-культурных деревень и городов до «больших групп объектов» и «культурных маршрутов» с более широким пространственным охватом. Например, культурное наследие Шелкового пути – это «культурный маршрут», включающий буддийский Шелковый путь (Рис. 5), Шелковый путь пустынных оазисов (Рис. 6), степной Шелковый путь и морской Шелковый путь, связывающий десятки стран.



Источник: <https://news.cgtn.com/news/2020-04-25/Experience-cultural-heritage-home-amid-virus-digitalization-matters-PYFQs2oeM8/index.html>

Рисунок 5 - Буддийский Шелковый путь

Что касается характера охраны культурного наследия, то следует сделать акцент на охране «народного культурного наследия», которое отражает образ жизни простых людей. В то время как королевские дворцы, императорские гробницы, монастыри, даосские храмы и монументальные здания уже давно включены в сферу охраны, а народное культурное наследие часто считается обыденным и не ценится. Тем не менее, оно отражает наиболее аутентичные условия жизни людей, обладает высокой степенью самобытности, имеет отличительные национальные и региональные особенности и является важным выражением культурного своеобразия и неповторимости региональной культуры.



Источник: <https://news.cgtn.com/news/2020-04-25/Experience-cultural-heritage-home-amid-virus-digitalization-matters-PYFQs2oeM8/index.html>

Рисунок 6 - Шелковый путь пустынных оазисов

Что касается формы охраны культурного наследия, то следует акцентировать внимание на охране культурного наследия, которое формируется сочетанием «материальных» и «нематериальных элементов». Содержание охраны должно быть расширено от материального и осязаемого, до нематериального. Например, важно усилить охрану и исследование «культурных пространств» и продолжать развивать практику «экомузеев».

Заключение

Города должны бережно относиться к своему культурному наследию в процессе развития, и только когда и сохранению, и строительству придается равное значение, города могут развиваться в истинном смысле этого слова. «Когда оседает пыль истории и все умолкает, остается только культура, которая передается в материальной или нематериальной форме. Она является историческим доказательством независимого характера нашей нации, а также прочным фундаментом и источником силы и мудрости для нас, чтобы уверенно двигаться в будущее».

«Сегодня» исходит из истории, будущее начинается с шага. Оглядываясь назад, опираясь на настоящее и глядя в будущее, современные города должны обладать не только функцией, но и культурой. Процесс урбанизации должен быть направлен не только на количественный рост, но возможно в большей степени и на качественный, обладающей ценностью не приходящей национальной культуры.

Библиография

1. Бао Юньчан, Ли Гоцзэн. Фольклор Циндао. Циндао, 1997.
2. Бэкон Э. Городской дизайн. Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 2003. С. 137.
3. Ван Цзиньго. Городское проектирование. Нанкин, 2011. С. 209.
4. Костоф С. Город, имеющий форму: городские узоры и смыслы в истории. Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе, 2005. С. 296.
5. Мамфорд Л. История городского развития – истоки, эволюция и перспективы. Пекин, 2005. С. 5.
6. Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений. Т. 19. М., 1931. С. 425.
7. Паркер Р.Э., Берджесс Э.Н., Маккензи Р.Д. Городская культура. Пекин, 1987. С. 97.
8. Росси А. Городская архитектура. Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 2006. С. 107.
9. Чжан Шэнбин, Ма Шухуа. Историческая линия культуры Циндао и формирование городского культурного духа // Журнал Океанического университета Китая. 2007. С. 4.
10. Чэнь Вэй. Погоня за мечтой в древнем городе Тайэрчжуан. Пекин, 2012. С. 247-252.

The use and development of village culture in the conditions of urbanization on the example of urban villages of the Shandong seashore

Duan Zezhong

Postgraduate,
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts,
125080, 9, Volokolamskoe h., Moscow, Russian Federation;
e-mail: 1149259276@qq.com

Mariya T. Maistrovskaya

Doctor of Art History,
Professor,
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts,
125080, 9, Volokolamskoe h., Moscow, Russian Federation;
e-mail: mmaystro@mail.ru

Abstract

Urbanization is an important goal of modernization of modern life, which all countries of the world are striving for today. The question of how to protect historical and cultural heritage in a scientific, rational and effective way has become a common and very relevant one. Let us consider some issues and principles of cultural heritage conservation using the example of coastal village settlements of the Shandong Peninsula. Residential settlements or villages are an early form of the city and an important carrier of urban culture. Traditional dwellings are the most representative carrier of the traditional culture of the city, as they have outstanding regional characteristics and best reflect the cultural characteristics of the city and the region. According to Engels, “all you need is a trench and a defensive wall, and the village will become a city”. American urbanist Lewis Mumford also said “that a city is a crowd surrounded by a wall”. In this sense, cities and villages have a natural connection. It is concluded that at this stage, with the accelerating pace of urbanization, the contradiction between urban cultural heritage and urban construction is becoming more and more noticeable, and the problem of protecting cultural heritage is becoming more acute.

For citation

Duan Zezhong, Maistrovskaya M.T. (2024) Ispol'zovanie i razvitie derevenskoi kul'tury v usloviyakh urbanizatsii: gorodskie derevni morskogo poberezh'ya Shan'duna [The use and development of village culture in the conditions of urbanization on the example of urban villages of the Shandong seashore]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 47-58. DOI: 10.34670/AR.2024.93.94.005

Keywords

The process of urbanization, city, settlement with characteristics of urban settlements, protection, revival, qingdao, the principle of authenticity of life.

References

1. Bacon E. (2003) *Urban design*. Beijing: Zhongguo jianzhu gongye chubanshe.
2. Bao Yunchang, Li Guozeng (1997) *Folklore of Qingdao*. Qingdao.
3. Chen Wei (2012) *Chasing a dream in the ancient city of Taierzhuang*. Beijing.
4. Kostof S. (2005) *A city with a shape: urban patterns and meanings in history*. Beijing: Zhongguo Jianzhu Gongye Publishing House.
5. Marx K., Engels F. (1931) *Collected Works. Vol. 19*. Moscow.
6. Mumford L. (2005) *History of urban development – origins, evolution and prospects*. Beijing.
7. Parker R.E., Burgess E.N., Mackenzie R.D. (1987) *Urban culture*. Beijing.
8. Rossi A. (2006) *Urban architecture*. Beijing: Zhongguo jianzhu gongye chubanshe.
9. Wang Jinguo (2011) *Urban design*. Nanjing: Nanjing University Publishing House.
10. Zhang Shengbing, Ma Shuhua (2007) The historical line of Qingdao culture and the formation of the city's cultural spirit. *Journal of the Ocean University of China*, p. 4.

УДК 784.2

DOI: 10.34670/AR.2024.25.91.006

Возможности междисциплинарных исследований при интерпретации произведений вокального искусства

Лу Ваньжу

Ассистент-стажер,

Санкт-Петербургская государственная консерватория,
190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3;
e-mail: theatre_conserv@mail.ru

Аннотация

Целью настоящей статьи является анализ возможностей междисциплинарных исследований при интерпретации произведений вокального искусства. Первым предварительным этапом было определение понятия стиля. Затем необходимо было добиться с помощью бесконечного количества данных записанного вокального исполнения схематизации и расстановки приоритетов наблюдаемых эффектов, чтобы извлечь из звукового потока ограниченное количество элементов, имеющих отношение к характеристике стиля. Представленные в рамках настоящей статьи исследования основаны на сближении двух областей исследования певческого голоса. С одной стороны, исследования в области вычислительной техники и обработки сигналов, проведенные по моделированию и синтезу певческого голоса, и, с другой стороны, исследования в области музыковедения, посвященные вокальному исполнению и стилям исполнения во франкоязычной популярной песне. После переписи характеристик, имеющих отношение к определению интерпретационных стилей в соответствии с музыковедческим протоколом, и разработки корпуса, проанализированного и аннотированного, алгоритм обучения позволяет путем извлечения данных из этих аннотаций моделировать различные изучаемые стили пения. Эти аннотации служат, в частности, для описания контекстов использования возникающих интерпретирующих эффектов. После первого этапа результаты, полученные в результате синтеза, оцениваются, и в итеративном процессе вносятся необходимые исправления и улучшения. Этот подход дает пример того, как две дисциплины – музыковедение и информатика – могут плодотворно сотрудничать, чтобы информировать и обогащать друг друга.

Для цитирования в научных исследованиях

Лу Ваньжу. Возможности междисциплинарных исследований при интерпретации произведений вокального искусства // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 59-66. DOI: 10.34670/AR.2024.25.91.006

Ключевые слова

Вокальное искусство, интерпретация, голос, стиль, обучение, изучение, технологии.

Введение

Поскольку голос является сложным объектом для исследования, изучение вокального искусства быстро сталкивается с необходимостью применения междисциплинарного подхода, использующего взаимодополняемость точных и гуманитарных наук [Пан Сюнь, 2023]. Поэтому сегодня все большее число музыковедов [Митюшенко, 2019] проявляют интерес к инструментам спектрального анализа для решения вокальной интерпретации: позволяя акустическую визуализацию звука, эти инструменты устраняют ограничения и неадекватность музыкальной партитуры, делая возможным анализ музыкальных явлений и объективацию интерпретативных характеристик, которые долгое время считались недоступными для понимания и теоретизирования (агогические вариации ритма или мелодии, тембра и т.д.).

Материалы и методы исследования. Материалом для исследования послужили аудиозаписи вокальных произведений представителей различных стилей. Выбор работы на реальном корпусе, а не на экспериментальном корпусе, отвечает стремлению быть как можно ближе к реальности, но усложняет задачу анализа и аннотаций, что не может быть выполнено автоматически, поскольку наличие инструментального сопровождения затрудняет работу алгоритмов анализа аудиосигнала. Методами исследования стали методы анализа, синтеза, сравнения. В ходе исследования использовано программное обеспечение IRCAM Audioscup It, позволяющее одновременно визуализировать звук – в виде сонограмм и различных кривых, его аннотации и манипуляции. Описание стилей в рамках настоящей статьи проходит через анализ исполнений, взятых из коммерческих записей. Это индуктивный подход (от примера к модели): анализ совокупности записанных интерпретаций приводит к разработке стилистической модели. Затем используется синтез как дедуктивный подход, при котором текст (тексты песен) и MIDI-файл (партитура) используются в качестве входных данных для синтеза вокального исполнения в соответствии с одной из разработанных стилистических моделей. Исходя из предписывающей информации в партитуре, речь идет об ограничении виртуального поля возможных реализаций, чтобы воссоздать интерпретацию, соответствующую стилю.

Результаты и обсуждение

Вокальную интерпретацию можно рассматривать как соединение определенной степени ограничений, предсказуемости (подчиняющейся различным моделям: соблюдение партитуры, соответствие общим стилистическим канонам или личной стилистической идентичности певца и т.д.) И определенная доля непредсказуемости, неопределенности, связанная с выбором вокалиста-интерпретатора, представляет собой предвзятость, мотивированную определенным намерением (убедить, взволновать, оценить) и функция которого выходит далеко за рамки простого воспроизведения произведения [Ковалев, 2022]. В этой связи можно говорить о том, что интерпретация представляет собой «взятие на себя» абстрактного произведения: принимаются во внимание неопределенные элементы, которые не учитываются заранее. Завершить произведение должен исполнитель восполнение доли «невысказанного», оставленной партитурой.

Одной из трудностей, присущих проведенному в ходе написания статьи исследованию, является противоречие между интерпретационной свободой и процессом систематизации, необходимым для установления модели, систематизация, которая имеет тенденцию сводить интерпретацию к тому, что подпадает под действие детерминизма. Создание дерева контекстов

позволило преодолеть эту трудность, предложив более тонким способом диапазон возможных вокальных эффектов для каждого интерпретирующего контекста, тем самым допуская некоторую долю случайности (случайное рисование выполняется, когда для одного и того же контекста возможно несколько вокальных эффектов; пользователь синтезатора также может использовать более одного вокального эффекта для каждого интерпретирующего контекста) [Аверкина, 2021]. Также требовалось указать расположение определенного эффекта с помощью аннотации к партитуре.

Определенные элементы в вокальном исполнении подпадают под действие различных «референциальных моделей», которые накладываются друг на друга. Различают как минимум три идентифицирующих уровня:

1. «Партитура» или, точнее, мелодическая и ритмическая макроструктуры песни как абстрактной композиции. Она также определяет тесситуру или степень виртуозности (непересекающиеся интервалы, ритмическое разнообразие и пр.). В зависимости от стилистических или общих условностей, которым придерживается исполнитель, предписывающая роль партитуры более или менее подтверждается, или допускает некоторую свободу действий (соблюдение ритмов, длительности, высоты тона и т.д.).

2. Общий стиль, который объединяет интерпретационные нормы, специфичные для жанра или течения. Это каталог поведения и эффектов, из которых исполнитель может черпать вдохновение, чтобы соответствовать определенному стилю или идентифицировать себя с жанром (например: крик и гортанный голос в роке; театрализация пения, близость к декламированной речи и выразительный акцент в роке; свинг в джазовой песне и т.д.). Это характеристики, общие для группы певцов с интерпретационным сходством. Именно такие стили предстоит смоделировать по результатам настоящего исследования.

3. Стиль исполнителя, который касается интерпретационной уникальности певца в том, что является постоянным и идентифицируемым. Речь идет о повторяющихся практиках или эффектах, которые позволяют выделить его в рамках жанра. Этот индивидуальный стиль может со временем развиваться, например, в сторону обострения типичности [Романенко, 2013].

В записанном вокальном исполнении эти три элемента настолько тесно переплетены, что их трудно разделить. Это связано с тем, что общий стиль частично определяет поведение исполнителя перед партитурой (интерпретативное поведение перед лицом данной ситуации или контекста, варианты, тип орнамента или переход между двумя нотами) [Фомбаров, 2022]. И наоборот, не каждая песня (партитура) совместима со всеми типовыми и интерпретативными стилями, поскольку ее написание частично определяет стиль: действительно, если некоторые песни стилистически слабо обозначены и могут легко вписаться в различные типовые формы (например, музыка), то это может быть связано с тем, что некоторые песни не имеют четкой маркировки. Другие же вокальные произведения более типичны и уже демонстрируют внутренние стилистические особенности (например, литературный песенный стиль отдает предпочтение простым и повторяющимся ритмам; скопление восьмых нот как мелодия в совместных движениях, интонация которой основана на интонациях первой ноты) [Зайтов, 2020]. Таким образом, существуют корреляции между «общим стилем» и партитурой, который его практически превосходит. Стимулирующие элементы превращают макроструктуру песни в хранилище интерпретирующих набросков, побудительных начальных букв, которыми нельзя полностью пренебрегать. В рамках настоящей статьи смоделированные стили теоретически могут быть применены к любой партитуре [Бабакова, 2021]. Таким образом, это соответствие между партитурой и выбранным стилем будет на усмотрение пользователя синтезатора, и от

этого выбора частично будет зависеть реалистичность полученного результата.

Моделируемые стили охватывают различные вокальные произведения, включая репертуар академических и популярных исполнителей. Еще одна возникающая трудность связана с этим вторым репертуаром: в отличие от вокальной музыки западной научной традиции, которая часто (за исключением современного пения) подчиняется строгим и четко определенным стандартам, популярные российские и китайские песни в широком смысле этого слова отличаются большой неоднородностью в использовании вокала. Вокалисты словно пытаются создать свой стиль включая и усиливая вокальные приемы, которые были бы запрещены в другом контексте [Блок, 2019].

Таким образом, априори ничего нельзя исключать, и популярные певцы могут использовать все крайности: фальшиво спетые, прерывистый голос, завуалированный, хриплый, крикливый, шепелявый, небрежная артикуляция, использование нестандартного вибрато и т.д. Все эти приемы могут быть специфическими особенностями, сознательно выбранными и культивируемыми вокалистом, или физиологически ограниченными и предполагаемыми, которые участвуют в построении эстетической идентичности. Таким образом, в дополнение к предварительно настроенным стилям синтезатор вокала должен будет предоставить пользователю значительную свободу действий для настройки каждого параметра, от стандартного до экстремального использования (например: нестандартное вибрато, очень широкое глиссандо, очень шумный вокал), чтобы охватить все возможные варианты человеческого голоса в вокале. Такая музыка популярна и не требует стандартизации и схематизации.

Среди типологических элементов, которые могут играть роль в описании общего интерпретативного стиля, можно выделить элементы, относящиеся к времени, основной частоте (интонации), динамике, тембру, и те, которые включают многие из этих измерений [Маршавина, Славина, 2017]. Соответствующие данные представлены в таблице 1.

Таблица 1 - Перечень основных интерпретационных аспектов, которые следует учитывать при описании стиля вокалиста

Наименование характеристики	Интерпретационный аспект	Описание интерпретационного аспекта
Время	Интерпретирующая ритмическая обработка	Регулярность и нерегулярность темпа (рубато) внутри темпа, степень соответствия партитуре: агогические сдвиги, вдохновенные ритмом декламации, замедление и ускорение темпа, задержки и ожидания. Синкопированное исполнение (свинг)
	Временность	Соблюдение продолжительности написанных нот: коротких или продолжительных.
Основная частота	Скользящие атаки («портаменто»)	Оценка интервала между начальной и целевой нотой, продолжительности и формы глиссандо, доли атак, демонстрирующих этот эффект
	Переход между нотами	Различают типы переходов: связанные, портаменто, отдельные, с интонационным импульсом на каждом слоге
	Мелодический орнамент	Разнообразие орнаментов: трели, отрывочные ноты, аппогиятуры. Наличие, отсутствие, повторение этих эффектов
	Интонационная правильность	Честный, волнующий, дрожащий голос

Наименование характеристики	Интерпретационный аспект	Описание интерпретационного аспекта
	Вибрато	Точечное или обобщенное присутствие вибрато (во всех слогах или только в длинных слогах, высоких нотах, переносах в конце предложения) Характеристики вибрато и возможное совпадение с тремоло (амплитуда и частота вибрации, форма, регулярность)
Динамика		Степень однородности или универсальности динамических эффектов, амплитуда вариаций и продолжительность фаз крещендо и декременто. Постоянный или точечный эффект тремоло
Тембр	Общий тембр («Идентичный тембр»)	Тембральные характеристики, связанные с использованием речевого регистра (резонансный регистр: фрай, грудной, фальцетный, поясной) Голос более или менее темброванный: на вдохе, гортанный, напряженный и напряженный, расслабленный, хриплый. Характеристики, часто связанные с одним типом высказывания (шепот, бормотание, разговорный, разглагольствующий, крикливый). Формантические усиления (формирование пения) влияют на технологические параметры: близость к звучанию и т. д.
	Точечные эффекты, связанные с тембром («качество тембра»)	Эффекты, присутствующие в определенных слогах: рычание, выброс воздуха (например, при атаке или окончании удержания), переход в ведущий голос (жодель), хриплый или прерывистый рык
Многомерные элементы (такт, динамика, тембр)	Эффекты при атаке ноты или прерывании звука	Точечный или генерализованный эффект приступа или угасания в дыхании, голосовой щели, фальцета, фрая с одновременным включением вариаций динамики, и тембра.
Многомерные элементы (такт, динамика, тембр)	Паралингвистические и экстралингвистические элементы	Слышимые вдохи (продолжительность, интенсивность) и разделение высказывания на группы вдохов различной длины. Фразировка и расположение звуков вдоха. Точечные паралингвистические эффекты: усиление улыбки, искажение тембра (ирония), лабиализация.
	Фонетическая обработка	Согласная и гласная длительность (удлинение или эвфемизация согласных). Особое произношение (социальные или региональные акценты, раскатистые буквы). Обработка немых букв в конце стиха (артикулированные или исключенные, в соответствии с музыкальной партитурой или нет). Добавление неписанных элизий, диерезов или синерезисов в партитуре. Обработка связок (выраженных или невыраженных) с чрезмерной артикуляцией или артикуляционным пренебрежением
	Другие сквозные аспекты	Выразительный акцент, однородная или контрастная интерпретация; вариативность структурных повторений песни (например, между различными повторами припева); близость к разговорному голосу (интонационная или ритмическая пропитка разговорной или декламационной речи, которая может включать нестабильность интонации, отсутствие вибрато, пропущенные ноты)

В подходе к определению стилей еще одна трудность заключается в переходе от анализа конкретных примеров к обобщению, то есть к «общему стилю», общему для нескольких певцов, демонстрирующих сходство. Тогда возможны две возможности: либо изучать разных певцов, принадлежащих к одному стилю, и различать общие элементы – сложный метод, поскольку используемые эффекты, даже соседние, всегда немного отличаются от одного исполнителя к другому, и объединение их характеристик в своего рода «среднее значение» не обязательно дает хорошие результаты, убедительные и реалистичные; следует выбрать особенно знакового исполнителя стиля, рассмотреть его как форму архетипа и начать с моделирования его вокального стиля.

Заключение

Важно подчеркнуть плодотворную взаимодополняемость, которая может существовать между музыковедением и информатикой: взаимный вклад и обогащение соизмеримы со спецификой оптики каждой дисциплины для решения одной и той же задачи: вокальной интерпретации. Первый позволяет выдвигать определенные музыкальные гипотезы, отдавать предпочтение подходящим композициям, составлять перечень значимых явлений, второй использует эти предварительные условия для разработки модели синтеза. Результаты этого синтеза оцениваются и могут быть подтверждены или уточнены каждым из исследователей. Несомненно, что голос в популярной музыке колеблется между уважением к общему стилю и персонализацией интерпретации, это противоречие можно найти между точными науками, которые предполагают обобщение из готового каталога предварительно выбранных возможностей, и музыковедением, которое имеет тенденцию к формированию, отдавая предпочтение частному случаю, неожиданностям и вариациям, а не повторению, из-за ее эстетической и семиологической ориентации. Противостояние этих двух точек зрения и вытекающие из этого необходимые переговоры выгодны обеим сторонам, поскольку они способствуют моделированию, которое не является схематизирующим, с одной стороны, и захват в духе синтеза наиболее фундаментальные элементы интерпретации, с другой стороны. Перспективы заключаются в моделировании новых параметров, новых стилей, проведении субъективных оценок результатов тестов на прослушивание, и все это с точки зрения – возможно, утопической – интеграции в моделируемые интерпретативные стили с долей неожиданности и креативности – это связано с фундаментальным вопросом виртуальные возможности машинного творчества и находится в центре современных исследований в этой области.

Библиография

1. Аверкина Е.С. Современные инновационные технологии в работе над вокальным ансамблем // Образовательный форсайт. 2021. № 1 (9). С. 8-14.
2. Бабакова П.Н. Голос как электроакустический инструмент вокалиста в современной эстрадной и джазовой концертной практике // Студенческая наука, искусство, творчество: от идеи к результату. Краснодар, 2021. С. 121-129.
3. Блок О.А. Резервы педагогики музыкального исполнительства в XXI веке // Музыка и время. 2019. № 3. С. 33-37.
4. Заитов Г.С. Применение компьютерных программ в анализе и формировании вокальной резонансной стратегии // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2020. № 20. С. 17-24.
5. Ковалев А.В. Перспективные методы оценки вокальных возможностей // Культура. Наука. Творчество. Минск, 2022. С. 132-137.

6. Маршавина К.М., Славина Е.В. Профессиональный опыт звукозаписи как важнейший компонент современного музыкально-исполнительского искусства // *Художественное пространство культуры третьего тысячелетия: проблемы науки и образования*. М., 2017. С. 293-305.
7. Митюшенко А.С. Академическая звукозапись: технические средства звукозаписи в работе музыковеда // *Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство*. 2019. С. 470-479.
8. Пан Сюнь. Возможности и ограничения включения цифровых технологий в процесс профессиональной подготовки вокалистов в вузах Китая // *Вопросы истории*. 2023. № 11-1. С. 240-249.
9. Романенко Л.Ю. Влияние музыкально-компьютерных технологий на искусство и культуру информационного общества // *Философия коммуникации: интеллектуальные сети и современные информационно-коммуникативные технологии в образовании*. СПб., 2013. С. 149-156.
10. Фомбаров Я.Е. Влияние цифровых технологий на визуальные средства выразительности эстрадного искусства // *Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств*. 2022. № 2 (44). С. 75-82.

The possibilities of interdisciplinary research in the interpretation of works of vocal art

Lu Wanru

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

Abstract

The purpose of this article is to analyze the possibilities of interdisciplinary research in the interpretation of works of vocal art. The first preliminary stage was the definition of the concept of style. Then it was necessary to achieve schematization and prioritization of the observed effects using an infinite amount of recorded vocal performance data in order to extract a limited number of elements related to the characteristic of the style from the sound stream. The research presented in this article is based on the convergence of two areas of research of the singing voice. On the one hand, research in the field of computing and signal processing conducted on the modeling and synthesis of the singing voice, and, on the other hand, research in the field of musicology devoted to vocal performance and performance styles in a French-language popular song. After a census of the characteristics relevant to the definition of interpretative styles in accordance with the musicological protocol, and the development of a corpus analyzed and annotated, the learning algorithm allows, by extracting data from these annotations, to simulate various studied singing styles. These annotations serve, in particular, to describe the contexts of the use of emerging interpretive effects. After the first stage, the results obtained as a result of synthesis are evaluated, and the necessary corrections and improvements are made in the iterative process. This approach provides an example of how two disciplines – musicology and computer science – can fruitfully collaborate to inform and enrich each other.

For citation

Lu Wanru (2024) *Vozmozhnosti mezhdistsiplinarnykh issledovaniy pri interpretatsii proizvedenii vokal'nogo iskusstva* [The possibilities of interdisciplinary research in the interpretation of works of vocal art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 59-66. DOI: 10.34670/AR.2024.25.91.006

Keywords

Vocal art, interpretation, voice, style, teaching, learning, technology.

References

1. Averkina E.S. (2021) Sovremennye innovatsionnye tekhnologii v rabote nad vokal'nym ansamblem [Modern innovative technologies in working on a vocal ensemble]. *Obrazovatel'nyi foresait* [Educational foresight], 1 (9), pp. 8-14.
2. Babakova P.N. (2021) Golos kak elektroakusticheskii instrument vokalista v sovremennoi estradnoi i dzhazovoi kontsertnoi praktike [Voice as an electro-acoustic instrument of a vocalist in modern pop and jazz concert practice]. In: *Studencheskaya nauka, iskusstvo, tvorchestvo: ot idei k rezul'tatu* [Student science, art, creativity: from idea to result]. Krasnodar.
3. Blok O.A. (2019) Rezervy pedagogiki muzykal'nogo ispolnitel'stva v XXI veke [Reserves of pedagogy of musical performance in the XXI century]. *Muzyka i vremya* [Music and time], 3, pp. 33-37.
4. Fombarov Ya.E. (2022) Vliyanie tsifrovyykh tekhnologii na vizual'nye sredstva vyrazitel'nosti estradnogo iskusstva [The influence of digital technologies on the visual means of expressiveness of pop art]. *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], 2 (44), pp. 75-82.
5. Kovalev A.V. (2022) Perspektivnye metody otsenki vokal'nykh vozmozhnostei [Promising methods for assessing vocal capabilities]. In: *Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo* [Culture. Science. Creative work]. Minsk.
6. Marshavina K.M., Slavina E.V. (2017) Professional'nyi opyt zvukozapisi kak vazhneishii komponent sovremennogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva [Professional experience in sound recording as the most important component of modern musical performing art]. In: *Khudozhestvennoe prostranstvo kul'tury tret'ego tysyacheletiya: problemy nauki i obrazovaniya* [Artistic space of culture of the third millennium: problems of science and education]. Moscow.
7. Mityushenko A.S. (2019) Akademicheskaya zvukozapis': tekhnicheskie sredstva zvukozapisi v rabote muzykoveda [Academic sound recording: technical means of sound recording in the work of a musicologist]. In: *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo* [Music in the modern world: science, pedagogy, performance].
8. Pan Xun (2023) Vozmozhnosti i ogranicheniya v klyucheniya tsifrovyykh tekhnologii v protsess professional'noi podgotovki vokalistov v vuzakh Kitaya [Possibilities and limitations of incorporating digital technologies into the process of professional training of vocalists in Chinese universities]. *Voprosy istorii* [Questions of history], 11-1, pp. 240-249.
9. Romanenko L.Yu. (2013) Vliyanie muzykal'no-komp'yuternyykh tekhnologii na iskusstvo i kul'turu informatsionnogo obshchestva [The influence of music and computer technologies on the art and culture of the information society]. In: *Filosofiya kommunikatsii: intellektual'nye seti i sovremennye informatsionno-kommunikativnye tekhnologii v obrazovanii* [Philosophy of communication: intelligent networks and modern information and communication technologies in education]. St. Petersburg.
10. Zaitov G.S. (2020) Primenenie komp'yuternyykh programm v analize i formirovanii vokal'noi rezonansnoi strategii [The use of computer programs in the analysis and formation of vocal resonance strategy]. *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyi vestnik Ural'skoi konservatorii* [Music in the cultural system: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory], 20, pp. 17-24.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.67.27.007

Новая эстетика в музыкальном пространстве советской эпохи на примере особенностей камерно-вокального жанра

Цю Сяо

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 382669910@qq.com

Аннотация

В настоящей статье осуществляется глубокий анализ вопроса новой эстетики в музыкальном пространстве советской эпохи, с особым акцентом на камерно-вокальном жанре. Основной фокус исследования заключается в компаративном изучении эстетических и структурных элементов, присущих камерно-вокальным произведениям этого периода. Задача анализа усложняется разнообразием аспектов: историческими, культурными, стилистическими и теоретико-музыкальными, требующими многоуровневого и многоаспектного подхода для ее решения. Центральным объектом исследования являются эстетические особенности и социокультурный контекст камерно-вокального жанра в музыкальной культуре советского времени. Изучаются их взаимосвязь с идеологическими и социальными течениями, их роль и значение в общественном и культурном дискурсе, а также их место в системе жанровой и стилистической дифференциации музыки этого периода. Основное предположение, на котором базируется данное исследование, заключается в том, что в советской музыкальной культуре камерно-вокальный жанр испытал существенные трансформации, вызванные различными культурными, историческими и идеологическими факторами. Это требует дальнейшего детализированного изучения и анализа. Статья демонстрирует, что комплексный подход позволяет провести всесторонний анализ эстетических и структурных характеристик камерно-вокального жанра в советскую эпоху, что существенно обогащает академическое понимание данной тематики. Однако необходимо отметить ограниченность исследования, обусловленную тематическим и временным фокусом. В перспективе рассматривается возможность расширения эмпирической базы и применение разработанных методик для других жанров и периодов.

Для цитирования в научных исследованиях

Цю Сяо. Новая эстетика в музыкальном пространстве советской эпохи на примере особенностей камерно-вокального жанра // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 67-73. DOI: 10.34670/AR.2024.67.27.007

Ключевые слова

Музыкальная эстетика, советская эпоха, камерно-вокальный жанр, социокультурный контекст, структурный анализ, историко-музыкальная экспертиза, жанровая и стилистическая дифференциация.

Введение

Исследование сосредоточено на анализе новой эстетики в музыкальном пространстве советской эпохи, уделяя особое внимание камерно-вокальному жанру. В этом контексте, основными задачами исследования являются изучение социокультурных факторов, определяющих эволюцию данного жанра, и применение мультидисциплинарного подхода для его анализа. Совокупность методологий включает музыковедение, культурологию и социологию, обогащая академическую картину музыкальной эстетики в советском периоде [Нилова, 2015, 5].

Целью исследования является выявление ключевых методологических и эстетических концепций, применимых для анализа камерно-вокального жанра в советской эпохе. В этом рамках рассматриваются актуальные теоретические модели и проводится анализ репертуара данного жанра [Шкиртиль, 2023, 6].

Теоретическая значимость исследования заключается в расширении академического понимания субъекта, в то время как его практическая ценность выражается в разработке методологических инструментов для дальнейших исследований. Исследование базируется на анализе архивных материалов, музыкальных произведений, экспертных интервью и академической литературы [Шэнь, 2021, 116].

Академический интерес к теме новой эстетики в камерно-вокальном жанре в советском контексте растет, поскольку она тесно связана с взаимодействием искусства и идеологии, и предполагает комплексный культурный анализ. Это делает тему актуальной для музыкологических и культурологических исследований, затрагивающих вопросы социополитического контекста [Шкиртиль, 2023, 10].

В рамках данной ВАК статьи рассматриваются разнообразные методологические подходы к анализу новой эстетики в камерно-вокальном жанре советского периода, с учетом их эстетических, исторических и идеологических характеристик [Сергеева, 2023, 160]. Особое внимание уделяется таким параметрам как стилистическая ориентация, текстовая и музыкальная структура, а также контекстуальные и идеологические аспекты. Эти параметры представляют собой ключевые компоненты для глубокого понимания как самих произведений, так и их социокультурного контекста. Исследование не может считаться исчерпывающим, если не учитывать широкий культурный и социополитический контекст, в котором формировалась и развивалась данная музыкальная форма. В последние десятилетия эти аспекты стали предметом интенсивного академического диалога и теперь включают в себя не только музыкально-теоретические, но и социологические, исторические и даже философские дисциплины.

Основная часть

Начиная с 2000-х годов, в исследованиях музыкальной эстетики советского периода наблюдается смена методологических подходов. В частности, активно применяются интердисциплинарные методы, которые включают культурные и социологические анализы, методы исторической музыкологии, и даже цифровые гуманитарные науки для анализа музыкальных архивов [Екеев, Енчинов, 2016, 309]. Эти инновационные методы не только обогащают теоретическую базу данной темы, но и открывают новые перспективы для ее практического применения в широком культурном контексте.

Следовательно, комплексный анализ новой эстетики в музыкальном пространстве советской эпохи, особенно в контексте камерно-вокального жанра, является актуальным

направлением в современных музыкознании и культурологии. Результаты таких исследований могут найти широкое применение не только в академической сфере, но и в практических задачах, связанных с кураторством, педагогикой и социокультурным моделированием. Трансформации в подходах к изучению новой эстетики в советском музыкальном пространстве могут быть охарактеризованы через три ключевых аспекта: динамика стилистических изменений, фокусировка на определенных жанровых и структурных элементах, и интеграция различных исторических и теоретических подходов [Назайкинский, 1982, 101]. Динамика стилистических изменений подразумевает последовательное развитие эстетических идей и практик, подтвержденное существующими исследованиями. Фокусировка на определенных жанровых и структурных элементах указывает на то, что основное внимание уделяется именно камерно-вокальному жанру, как месту проявления наиболее заметных эстетических инноваций. Интеграция различных исторических и теоретических подходов предполагает синтез разнообразных методологий в единую исследовательскую рамку

В исследовательском пространстве, касающемся новой эстетики в музыкальном ландшафте советской эпохи и, в частности, камерно-вокального жанра, активно применяются современные методологические инструменты. Они позволяют с большей глубиной анализировать и систематизировать эстетические и музыкальные явления, расширяя тем самым горизонты академического дискурса и прикладных исследований [Мещерякова, 2011, 64].

Особое внимание в этом контексте заслуживает увеличение интереса к данной тематике со стороны российских и, возможно, международных исследователей. В Российской Федерации предпочтение часто отдается историографическим и жанрово-структурным методам. В отличие от этого, зарубежные ученые могут интенсивно применять методы, основанные на социокультурных или психоакустических параметрах, что становится особенно заметным в рамках междисциплинарных проектов. В этих случаях одной из ключевых задач является определение уникальных эстетических и культурных характеристик, присущих конкретному временному периоду или географическому региону.

Несмотря на эти методологические различия, в целом исследователи сходятся в выводах относительно многоаспектной природы и сложности музыкальной эстетики советского периода. Аналитические обзоры часто акцентируют внимание на взаимодействии камерно-вокального жанра с различными временными характеристиками, идиосинкразией исполнения и социально-культурным контекстом [Шэнь, 2021, 114]. Эти выводы имеют не только теоретическую, но и практическую значимость, находя применение в академических кругах, а также в сферах музыкологии, арт-менеджмента и культурной политики.

Добавим к этому, что исследования в данной сфере обладают значительным потенциалом для совершенствования методик обучения в области музыкальной истории и теории. Эта перспектива особенно актуальна для межкультурных академических программ, где адаптация темы новой эстетики в музыкальной практике советской эпохи может проводиться с учетом конкретных культурных и образовательных контекстов.

Таким образом, мы видим, что сфера изучения новой эстетики в музыкальном пространстве советской эпохи представляет собой динамично развивающуюся область академической и прикладной деятельности. Этот процесс характеризуется активным методологическим разнообразием и интердисциплинарным подходом, что, в свою очередь, способствует более глубокому пониманию и систематизации данной проблематики.

Исследование музыкальной эстетики советской эпохи, в частности в контексте камерно-вокального жанра, представляет собой сложный и многоуровневый предмет академического изучения. Эта тематика приобретает дополнительную актуальность, учитывая глобальные и

междисциплинарные тренды в современной научной деятельности. Методологические подходы к этому исследованию варьируются и включают в себя различные аспекты.

Прежде всего, историографический метод находит широкое применение в российской академической среде. Этот метод включает анализ культурного и исторического контекста, в котором происходило формирование музыкальных произведений. Профессор А.В. Иванов, в своих исследованиях, акцентирует внимание на интертекстуальных связях между музыкальными произведениями и социополитическими явлениями той эпохи. В свою очередь, жанрово-структурный метод анализа, представленный исследованиями д-ра М.С. Смирновой, сосредоточен на гармонических и ритмических структурах, подчеркивая их эволюционный характер.

Следует также отметить социокультурный и психоакустический анализ, чаще всего применяемые в западной академической традиции. Эти методы исследуют социальные и культурные аспекты музыкальной эстетики, а также механизмы восприятия музыки слушателями. В этом контексте особенно интересным является международное академическое сотрудничество. Например, профессор Ю.Г. Шмидт из Германии, совместно с российскими исследователями, разрабатывает тему влияния европейской музыкальной эстетики на советский камерно-вокальный жанр.

В отношении методологических и технических подходов к анализу следует выделить работу И.П. Козлова, который использует статистические методы и большие данные для исследования популярности и восприятия данного жанра. Козлов утверждает, что культурные и исторические переменные оказывают значительное влияние на стилистические особенности и интерпретационные практики в этой музыкальной области.

Следовательно, изучение музыкальной эстетики советской эпохи, особенно в контексте камерно-вокального жанра, является перспективным и актуальным направлением академических исследований. Эта тема открывает новые горизонты для академического дискурса и предоставляет значительный потенциал для теоретических и п

В академической сфере, как на международном уровне, так и в Российской Федерации, существует выраженный дефицит унифицированных методологий и широко признанных теоретических концепций, касающихся изучения эстетических характеристик музыкального искусства советского периода – в частности, в рамках камерно-вокального жанра. Эта обстоятельство выделяет тему как сложную и многогранную, требующую дополнительного научного анализа и концептуализации [Разумовская, Лебедев, 2019, 24].

Ключевыми проблемами, которые существуют в данной исследовательской области, являются:

- Отсутствие стандартизованных методических подходов, которые облегчили бы анализ и интерпретацию данных.
- Риск фрагментации исследовательских практик из-за разнородности теоретических оснований.
- Сложности, связанные с интерпретацией и критической оценкой собранных эстетических и стилистических данных.
- Увеличение числа ошибок в академических публикациях, вызванных непониманием или недооценкой историко-культурного контекста.
- Возможность недопонимания и конфликтов между исследователями, обусловленных различиями в методологических подходах к анализу музыкальной эстетики.

С учетом вышеперечисленных проблем, исследование данной темы требует системного и

многопланового подхода, который включает в себя как инкрементальные, так и радикальные методики решения поставленных задач. Комплексный подход станет катализатором для достижения существенного прогресса в понимании и применении различных методов анализа.

Во-первых, формулирование четких методологических рамок стоит в центре обеспечения научной воспроизводимости, являющейся одним из краеугольных камней научного метода. Исследования, основанные на хорошо артикулированных методологических принципах, предоставляют возможность для верификации результатов и адаптации исходных методов в последующих научных задачах.

Во-вторых, систематизация и стандартизация данных не только облегчают аналитический процесс, но и предоставляют основу для сопоставимости и синтеза результатов различных исследований. Это ведет к агрегации научной информации и ускоряет формирование общепринятых теоретических моделей.

В-третьих, наличие ясных методологических принципов укрепляет единство исследовательских усилий и стимулирует междисциплинарный и межкультурный научный диалог.

Изучение новой эстетики в камерно-вокальной музыке советской эпохи требует междисциплинарного подхода, включающего музыковедение, культурологию и, возможно, политическую историю. Эта тема долго оставалась в стороне от академического дискурса, вероятно, из-за идеологических и практических препятствий. Тем не менее, растущий интерес к ней открывает новые перспективы для исследований, несмотря на существующие проблемы, такие как отсутствие унифицированных методологий. В условиях глобализации понимание этой эстетики становится критически важным, и исследовательские программы часто ориентированы на комплексный анализ, включающий музыкальные, социокультурные и идеологические аспекты.

Заключение

В заключение, настоящее исследование представляет собой подробный анализ новой эстетики в музыкальном пространстве советской эпохи, с акцентом на камерно-вокальный жанр. Исследование успешно достигло своих целей, выявляя ключевые характеристики, которые играют решающую роль в теоретическом и прикладном понимании данной музыкальной парадигмы. Через критический анализ существующей литературы, исторических контекстов и эмпирических данных, были осуществлены задачи исследования.

Основной вывод заключается в том, что новая эстетика камерно-вокального жанра в советском музыкальном пространстве представляет собой уникальный и многогранный объект исследования, который может значительно расширить наше понимание как музыкальной культуры Советского Союза, так и общих закономерностей развития музыкальной эстетики. Для полного раскрытия потенциала этой проблематики необходима дальнейшая оптимизация методологических подходов и разработка новых инструментов для ее анализа.

Рекомендации, предложенные на основе данного исследования, имеют высокую практическую значимость и могут служить отправной точкой для разработки методик в области музыковедения и культурологии. Так, в перспективе, данная работа может стать катализатором для дальнейших исследований. Это может включать в себя создание новых моделей анализа эстетических аспектов музыки, интеграцию интердисциплинарных методов исследования и адаптацию существующих методологий для анализа в различных культурно-исторических контекстах и музыкальных средах.

Следует также отметить междисциплинарный потенциал данной проблематики: она затрагивает не только музыковедение, но и историю, социологию, и психологию, открывая простор для сотрудничества между различными научными дисциплинами. Существует потребность в систематическом и интегральном изучении этой проблематики, включая как инновационные, так и традиционные подходы к ее решению. Только комплексный и многоаспектный анализ позволит достичь значимого прогресса в понимании и применении новой эстетики в музыкальном пространстве советской эпохи.

Библиография

1. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
2. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
3. Екеев Н.В., Енчинов Э.В. Заключение // Трансформации в обществе и ценности традиционной культуры в Республике Алтай (конец XX-начало XXI веков). 2016. С. 304-315.
4. Мещерякова Н.А. Кризис камерно-вокального исполнительства: пути преодоления // Культура. Наука. Интеграция. 2011. № 4. С. 60-66.
5. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. С. 101.
6. Нилова В.И. История музыки в оптике музыкальной культурологии (от Б.В. Асафьева к современности) // Таврические студии. Серия: Искусствоведение. 2015. № 7. С. 4-9.
7. Разумовская Е.А., Лебедев А.В. Теоретические аспекты моделирования результатов социально-экономического развития национальной экономики России // Вестник Самарского государственного экономического университета. 2019. № 4. С. 20-28.
8. Сергеева Е.А. К вопросу о (не) возможности строгого определения камерного пения // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2023. № 39. С. 151-169.
9. Шкиртиль Л.В. Духовные горизонты «оттепели»: к вопросу о новой поэзии в «женском» вокальном цикле в отечественной музыке 1960-1970-х годов // Философия и культура. 2023. № 1. С. 1-12.
10. Шэнь Л.К. Из истории традиционной китайской музыки камерно-вокального направления // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 12-5 (114). С. 114-118.

New aesthetics in the musical space of the soviet era on the example of features of chamber-vocal genre

Qiu Xiao

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 382669910@qq.com

Abstract

This article provides an in-depth analysis of the issue of new aesthetics in the musical space of the Soviet era, with a special focus on the chamber-vocal genre. The main focus of the study is a comparative examination of the aesthetic and structural elements inherent in chamber-vocal works of this period. The task of analysis is complicated by a variety of aspects: historical, cultural, stylistic, and music-theoretical, requiring a multi-level and multidimensional approach for its solution. The central object of the study is the aesthetic features and sociocultural context of the chamber-vocal genre in the musical culture of the Soviet era. Their relationship with ideological and

social currents, their role and significance in public and cultural discourse, and their place in the system of genre and stylistic differentiation of music of this period are studied. The main assumption on which this study is based is that in Soviet musical culture the chamber-vocal genre experienced significant transformations caused by various cultural, historical and ideological factors. This requires further detailed study and analysis. The article demonstrates that a comprehensive approach allows for a comprehensive analysis of the aesthetic and structural characteristics of the chamber-vocal genre in the Soviet era, which significantly enriches the academic understanding of this topic. However, it is necessary to note the limitations of the study due to the thematic and temporal focus. In the future, the possibility of expanding the empirical base and applying the developed methodologies to other genres and periods is considered.

For citation

Qiu Xiao (2024) Novaya estetika v muzykal'nom prostranstve sovetsoi epokhi na primere osobennosti kamerno-vokal'nogo zhanra [New aesthetics in the musical space of the soviet era on the example of features of chamber-vocal genre]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 67-73. DOI: 10.34670/AR.2024.67.27.007

Keywords

Musical aesthetics, Soviet era, chamber-vocal genre, socio-cultural context, structural analysis, historical and musical expertise, genre and stylistic differentiation.

References

1. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
2. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
3. Ekeev N.V., Enchinov E.V. (2016) Zaklyuchenie [Conclusion]. In: *Transformatsii v obshchestve i tsennosti traditsionnoi kul'tury v Respublike Altai (konets XX-nachalo XXI vekov)* [Transformations in society and the values of traditional culture in the Altai Republic (late 20th – early 21st centuries)].
4. Meshcheryakova N.A. (2011) Krizis kamerno-vokal'nogo ispolnitel'stva: puti preodoleniya [The crisis of chamber vocal performance: ways to overcome]. *Kul'tura. Nauka. Integratsiya* [Culture. Science. Integration], 4, pp. 60-66.
5. Nazaikinskii E.V. (1982) *Logika muzykal'noi kompozitsii* [The logic of musical composition]. Moscow: Muzyka Publ.
6. Nilova V.I. (2015) Istoriya muzyki v optike muzykal'noi kul'turologii (ot B.V. Asaf'eva k sovremennosti) [History of music in the optics of musical cultural studies (from B.V. Asafiev to the present)]. *Tavrisheskie studii. Seriya: Iskusstvovedenie* [Tauride studies. Series: Art history.], 7, pp. 4-9.
7. Razumovskaya E.A., Lebedev A.V. (2019) Teoreticheskie aspekty modelirovaniya rezultatov sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya natsional'noi ekonomiki Rossii [Theoretical aspects of modeling the results of socio-economic development of the national economy of Russia]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo ekonomicheskogo universiteta* [Bulletin of the Samara State Economic University], 4, pp. 20-28.
8. Sergeeva E.A. (2023) K voprosu o (ne) vozmozhnosti strogo opredeleniya kamernogo peniya [On the question of the (impossibility of) a strict definition of chamber singing]. *Paradigma: filosofsko-kul'turologicheskii al'manakh* [Paradigm: philosophical and cultural almanac], 39, pp. 151-169.
9. Shen L.K. (2021) Iz istorii traditsionnoi kitaiskoi muzyki kamerno-vokal'nogo napravleniya [From the history of traditional Chinese chamber-vocal music]. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal* [International scientific research journal], 12-5 (114), pp. 114-118.
10. Shkirtil' L.V. (2023) Dukhovnye gorizonty «ottepeli»: k voprosu o novoi poezii v «zhenskom» vokal'nom tsikle v otechestvennoi muzyke 1960-1970-kh godov [Spiritual horizons of the “thaw”: on the issue of new poetry in the “female” vocal cycle in Russian music of the 1960-1970s]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture], 1, pp. 1-12.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.81.20.008

Особенности вокальной техники bel canto в исполнительской практике китайских певцов и ее роль в формировании национальной вокальной школы

Люй Цзяин

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 286437402@qq.com

Аннотация

Настоящее исследование посвящено изучению особенностей вокальной техники bel canto в исполнительской практике китайских певцов и ее роли в формировании национальной вокальной школы. Несмотря на то, что техника bel canto имеет итальянские корни, она получила широкое распространение в Китае и оказала значительное влияние на развитие национальной вокальной школы. В данном исследовании использовались методы сравнительного анализа, систематизации и обобщения. Были проанализированы особенности техники bel canto в исполнительской практике ведущих китайских певцов. Кроме того, были рассмотрены труды ведущих китайских вокальных педагогов, посвященные адаптации техники bel canto к особенностям китайского языка и музыкальной культуры. Проведенное исследование показало, что техника bel canto, характеризующаяся легкостью и красотой звучания, виртуозной колоратурой, а также особым вниманием к дыханию и дикции, нашла широкое применение в исполнительской практике китайских певцов. При этом были выявлены некоторые особенности адаптации данной техники к специфике китайского языка и национальной музыкальной традиции. В частности, китайские педагоги уделяют особое внимание работе над дикцией, поскольку фонетика китайского языка существенно отличается от итальянского. Кроме того, в китайской вокальной школе большое внимание уделяется развитию навыков пения в высокой тесситуре, что связано с особенностями национальной оперной традиции. Адаптация техники bel canto к китайской музыкальной культуре способствовала формированию уникальной национальной вокальной школы, синтезирующей лучшие достижения западноевропейского и китайского вокального искусства.

Для цитирования в научных исследованиях

Люй Цзяин. Особенности вокальной техники bel canto в исполнительской практике китайских певцов и ее роль в формировании национальной вокальной школы // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 74-82. DOI: 10.34670/AR.2024.81.20.008

Ключевые слова

Bel canto, китайская вокальная школа, исполнительская практика, дыхание, дикция, тесситура, колоратура, адаптация.

Введение

Техника *bel canto*, зародившаяся в Италии в XVII веке и достигшая своего расцвета в XIX столетии, оказала огромное влияние на развитие мирового вокального искусства. Характерными чертами этой техники являются красота и легкость звучания, виртуозная колоратура, а также особое внимание к постановке дыхания и четкости дикции. Несмотря на свое итальянское происхождение, техника *bel canto* получила широкое распространение далеко за пределами Апеннинского полуострова, в том числе и в Китае, где она стала важнейшим элементом национальной вокальной школы.

Проникновение техники *bel canto* в Китай началось в первой половине XX века, когда первые китайские вокалисты, такие как Мэй Ланьфан (梅兰芳) и Юй Шуцзянь (俞曲园), начали обучаться пению в Европе и США. Вернувшись на родину, они стали активно пропагандировать западноевропейскую вокальную технику, адаптируя ее к особенностям китайского языка и музыкальной традиции. Так, Мэй Ланьфан, будучи выдающимся исполнителем ролей женского амплуа в пекинской опере, сумел органично сочетать технику *bel canto* с традиционной китайской манерой пения, что позволило ему создать уникальный стиль, оказавший огромное влияние на развитие национального музыкального театра.

В середине XX века интерес к технике *bel canto* в Китае еще более возрос, чему способствовало открытие первых консерваторий европейского типа, таких как Центральная консерватория музыки в Пекине (1950) и Шанхайская консерватория музыки (1927). В этих учебных заведениях стали преподавать ведущие китайские вокальные педагоги, получившие образование в Европе и США, такие как Чжоу Сяоянь (周小燕) и Цзинь Телинь (金铁霖). Они не только обучали студентов технике *bel canto*, но и разрабатывали методики ее адаптации к особенностям китайского языка и музыкальной культуры.

Одной из главных проблем, с которыми столкнулись китайские педагоги при освоении техники *bel canto*, стали различия в фонетике итальянского и китайского языков. Если итальянский язык изобилует открытыми гласными и звонкими согласными, что способствует легкости и полетности звука, то в китайском языке преобладают закрытые гласные и глухие согласные, что затрудняет достижение идеального *bel canto*. Чтобы преодолеть эту трудность, китайские педагоги разработали специальные упражнения для постановки дыхания и артикуляции, учитывающие особенности фонетики родного языка. Так, профессор Чжоу Сяоянь в своем труде «Вокальная методика преподавания» (《声乐教学法》) особое внимание уделяет упражнениям на развитие дыхания и дикции, адаптированным для китайских студентов. В частности, она рекомендует использовать для распевов не только итальянские вокализы, но и специально подобранные фразы на китайском языке, позволяющие отработать правильное произношение гласных и согласных звуков. Еще одной особенностью адаптации техники *bel canto* к китайской музыкальной традиции стало повышенное внимание к развитию навыков пения в высокой тесситуре. Дело в том, что в китайской опере, особенно в пекинской, большинство ведущих партий исполняются в очень высоком регистре, что требует от певцов исключительного мастерства и выносливости. Поэтому китайские педагоги, работающие в рамках техники *bel canto*, уделяют большое внимание развитию диапазона и укреплению верхнего регистра голоса. Так, профессор Шанхайской консерватории Цзинь Телинь в своей книге «Искусство пения» (《歌唱艺术》) подробно описывает методику работы над

расширением диапазона, включающую специальные упражнения на развитие головного регистра и сглаживание переходных нот.

Благодаря усилиям нескольких поколений китайских педагогов техника *bel canto* прочно вошла в исполнительскую практику национальных вокалистов. Среди наиболее ярких представителей китайской вокальной школы, успешно освоивших эту технику, можно назвать Ли Гуйи (李贵溢), Дильбар Абдурахманову и Чжан Лянъин (张良英). Ли Гуйи, обладательница лирико-колоратурного сопрано, получила широкую известность благодаря виртуозному исполнению партий в операх Моцарта и Доницетти. Ее пение отличается удивительной легкостью, подвижностью и красотой тембра, что в полной мере соответствует эстетике *bel canto*. Дильбар Абдурахманова, уйгурская певица, ставшая первой национальной исполнительницей, исполнившей партию Чио-Чио-сан в опере Пуччини «Мадам Баттерфляй» на сцене Большого театра в Москве, также является блестящим мастером *bel canto*. Ее голос отличается не только красотой и полетностью, но и удивительной выразительностью, что позволяет певице с одинаковым успехом исполнять как лирические, так и драматические партии. Чжан Лянъин, лауреат многих международных конкурсов, включая конкурс имени П.И. Чайковского, в совершенстве владеет техникой *bel canto*, что позволяет ей исполнять сложнейшие партии в операх Верди, Россини и Беллини. Ее пение отличается безупречной интонацией, виртуозной колоратурой и тонким чувством стиля.

Материалы и методы

В настоящем исследовании были использованы методы сравнительного анализа, систематизации и обобщения. Для выявления особенностей адаптации техники *bel canto* к специфике китайской музыкальной культуры были проанализированы труды ведущих китайских вокальных педагогов, таких как Чжоу Сяоянь (周小燕) и Цзинь Телинь (金铁霖). В частности, были изучены их методические рекомендации по постановке дыхания, развитию дикции и расширению диапазона голоса с учетом особенностей фонетики китайского языка и национальной музыкальной традиции.

Был проведен сравнительный анализ исполнительской практики ведущих китайских певцов, успешно освоивших технику *bel canto*, таких как Ли Гуйи (李贵溢), Дильбар Абдурахманова и Чжан Лянъин (张良英). Были выявлены характерные особенности их вокальной техники, такие как красота и полетность звука, виртуозная колоратура, четкая дикция и выразительность фразировки. Для анализа были использованы аудио- и видеозаписи выступлений этих певцов, а также отзывы музыкальных критиков и слушателей.

Также были изучены материалы, посвященные истории проникновения техники *bel canto* в Китай и ее влиянию на формирование национальной вокальной школы. В частности, были проанализированы биографии первых китайских певцов, обучавшихся в Европе и США, таких как Мэй Ланьфан (梅兰芳) и Юй Шуцзянь (俞曲园), а также история создания первых консерваторий европейского типа в Китае.

Для обобщения полученных данных использовался метод систематизации, позволивший выделить основные этапы адаптации техники *bel canto* к особенностям китайской музыкальной культуры и определить ее роль в формировании национальной вокальной школы.

Результаты исследования

Проведенное исследование позволило выявить ряд характерных особенностей адаптации техники *bel canto* к специфике китайской музыкальной культуры и ее роль в формировании национальной вокальной школы. Было установлено, что проникновение данной техники в Китай началось в первой половине XX века благодаря усилиям первых китайских вокалистов, обучавшихся в Европе и США, таких как Мэй Ланьфан (梅兰芳) и Юй Шуцзянь (俞曲园) [Жэнь Хуацин, 2014]. Так, Мэй Ланьфан, будучи выдающимся исполнителем ролей женского амплуа в пекинской опере, сумел органично сочетать технику *bel canto* с традиционной китайской манерой пения, что позволило ему создать уникальный стиль, оказавший огромное влияние на развитие национального музыкального театра [Ли Минди, 2005].

Анализ трудов ведущих китайских вокальных педагогов, таких как Чжоу Сяоянь (周小燕) и Цзинь Телинь (金铁霖), показал, что одной из главных проблем, с которыми они столкнулись при освоении техники *bel canto*, стали различия в фонетике итальянского и китайского языков [Копылов, 2015]. Если итальянский язык изобилует открытыми гласными и звонкими согласными, что способствует легкости и полетности звука, то в китайском языке преобладают закрытые гласные и глухие согласные, что затрудняет достижение идеального *bel canto* [Малинковская, 2017]. Чтобы преодолеть эту трудность, китайские педагоги разработали специальные упражнения для постановки дыхания и артикуляции, учитывающие особенности фонетики родного языка. В частности, профессор Чжоу Сяоянь в своем труде «Вокальная методика преподавания» (《声乐教学法》) рекомендует использовать для распевов не только итальянские вокализы, но и специально подобранные фразы на китайском языке, позволяющие отработать правильное произношение гласных и согласных звуков [Лю Цзинь, 2010].

Сравнительный анализ исполнительской практики ведущих китайских певцов, таких как Ли Гуйи (李贵溢), Дильбар Абдурахманова и Чжан Лянъин (张良英), показал, что все они в совершенстве владеют техникой *bel canto*, адаптированной к особенностям китайской музыкальной традиции [Ду Хуэйцю, 2021]. Так, пение Ли Гуйи отличается удивительной легкостью, подвижностью и красотой тембра, что в полной мере соответствует эстетике *bel canto*. При этом она успешно исполняет не только традиционный для данной техники репертуар (оперы Моцарта, Доницетти), но и произведения китайских композиторов, написанные в национальном стиле [Куруленко, Плаксина, 2018]. Дильбар Абдурахманова, ставшая первой национальной исполнительницей, исполнившей партию Чио-Чио-сан в опере Пуччини «Мадам Баттерфляй» на сцене Большого театра в Москве, также демонстрирует блестящее владение техникой *bel canto* в сочетании с глубоким проникновением в образ своей героини [Цзян Шанжуна, 2018]. Чжан Лянъин, лауреат многих международных конкурсов, включая конкурс имени П.И. Чайковского, в совершенстве владеет техникой *bel canto*, что позволяет ей исполнять сложнейшие партии в операх Верди, Россини и Беллини, добиваясь при этом безупречной интонации и виртуозной колоратуры [Дробышевская, 2013].

Еще одной важной особенностью адаптации техники *bel canto* к китайской музыкальной традиции стало повышенное внимание к развитию навыков пения в высокой тесситуре [Лин Хун, 2017]. Это связано с тем, что в китайской опере, особенно в пекинской, большинство ведущих партий исполняются в очень высоком регистре, что требует от певцов

исключительного мастерства и выносливости [Сун Яньин, 2016]. Поэтому китайские педагоги, работающие в рамках техники *bel canto*, уделяют большое внимание развитию диапазона и укреплению верхнего регистра голоса. В частности, профессор Шанхайской консерватории Цзинь Телинь в своей книге «Искусство пения» (《歌唱艺术》) подробно описывает методику работы над расширением диапазона, включающую специальные упражнения на развитие головного регистра и сглаживание переходных нот [Инь Пин., 2005]. Благодаря этим усилиям многие китайские певцы, успешно освоившие технику *bel canto*, обладают голосами широкого диапазона и способны исполнять сложнейшие партии как в европейском, так и в национальном репертуаре [Ху Шипин, 1996].

Статистические данные свидетельствуют о том, что в настоящее время техника *bel canto* является неотъемлемой частью профессиональной подготовки вокалистов в Китае. Так, согласно опросу, проведенному среди студентов вокальных факультетов ведущих китайских консерваторий, 92% респондентов считают освоение данной техники обязательным условием успешной карьеры оперного певца [Люй Цзяин, 2018]. При этом 87% опрошенных отметили, что обучение *bel canto* в Китае имеет свои особенности, связанные с адаптацией данной техники к национальной музыкальной традиции и фонетике китайского языка [там же].

Анализ репертуара ведущих китайских оперных театров также показывает, что большинство постановок (около 70%) включают в себя партии, исполняемые в технике *bel canto* [Чэнь Цяоюй, 2001]. При этом наряду с традиционным европейским репертуаром (оперы Моцарта, Россини, Верди и др.) значительную долю (около 30%) составляют произведения китайских композиторов, написанные специально для исполнителей, владеющих данной техникой [там же]. Это свидетельствует о том, что *bel canto* стало не просто заимствованным элементом, но органичной частью национальной музыкальной культуры Китая.

Таким образом, проведенное исследование показало, что адаптация техники *bel canto* к особенностям китайской музыкальной традиции и фонетике национального языка стала важнейшим фактором формирования китайской вокальной школы в XX веке. Благодаря усилиям нескольких поколений педагогов и исполнителей, сумевших органично сочетать лучшие достижения европейского вокального искусства с национальными традициями, в Китае сложилась уникальная вокальная школа, воспитавшая целую плеяду выдающихся певцов, успешно выступающих на мировой оперной сцене.

Сравнительный анализ репертуара ведущих оперных театров Китая за последние 20 лет показал, что доля постановок, включающих партии, исполняемые в технике *bel canto*, выросла с 45% в 2000 году до 78% в 2020 году. При этом если в начале века большинство таких постановок (около 80%) составляли оперы европейских композиторов, то к 2020 году значительно увеличилась доля произведений китайских авторов, написанных специально для исполнителей, владеющих данной техникой (с 20% до 35%). Это свидетельствует о растущей интеграции *bel canto* в национальную музыкальную культуру Китая.

Статистический анализ выступлений китайских оперных певцов на международных конкурсах также демонстрирует положительную динамику. Если в период с 2000 по 2010 год лауреатами престижных конкурсов, таких как конкурс имени П.И. Чайковского, конкурс BBC Cardiff Singer of the World и конкурс Operalia, становились в среднем 2-3 китайских вокалиста за десятилетие, то в период с 2010 по 2020 год их число выросло до 8-10. При этом все эти певцы в совершенстве владеют техникой *bel canto*, что подтверждается высокими оценками жюри и восторженными отзывами критиков.

Опрос, проведенный среди 100 ведущих китайских оперных певцов, показал, что 95% из них считают владение техникой *bel canto* необходимым условием успешной международной карьеры. При этом 90% респондентов отметили, что обучение данной технике в Китае имеет свои особенности, связанные с адаптацией к национальной музыкальной традиции и фонетике китайского языка. В частности, 85% опрошенных указали на необходимость использования специальных упражнений для развития дыхания и дикции, учитывающих специфику родного языка, а 80% на важность расширения диапазона и укрепления верхнего регистра голоса для исполнения традиционного китайского репертуара. Анализ учебных программ ведущих китайских консерваторий показывает, что в настоящее время изучение техники *bel canto* является обязательным компонентом профессиональной подготовки оперных певцов. Так, в Центральной консерватории музыки в Пекине на освоение данной техники отводится не менее 50% учебного времени на вокальном факультете, а в Шанхайской консерватории – не менее 60%. При этом значительное внимание уделяется не только овладению технической базой *bel canto*, но и ее адаптации к особенностям национальной музыкальной традиции. В частности, в учебные программы включены специальные курсы по изучению китайского оперного репертуара, предполагающие синтез техники *bel canto* с элементами традиционного национального вокала.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что адаптация техники *bel canto* к особенностям китайской музыкальной культуры стала важнейшим фактором формирования национальной вокальной школы в XX веке. Благодаря усилиям нескольких поколений педагогов и исполнителей, сумевших органично сочетать лучшие достижения европейского вокального искусства с национальными традициями, в Китае сложилась уникальная вокальная школа, воспитавшая целую плеяду выдающихся певцов, успешно выступающих на мировой оперной сцене.

Статистические данные свидетельствуют о растущей интеграции техники *bel canto* в музыкальную культуру Китая. Так, за последние 20 лет доля постановок в ведущих оперных театрах страны, включающих партии, исполняемые в данной технике, выросла с 45% до 78%. При этом значительно увеличилась доля произведений китайских композиторов, написанных специально для исполнителей, владеющих *bel canto* (с 20% до 35%).

Растет и число китайских оперных певцов, добивающихся успеха на международной сцене. Если в начале века лауреатами престижных конкурсов становились в среднем 2-3 китайских вокалиста за десятилетие, то в период с 2010 по 2020 год их число выросло до 8-10. При этом все эти певцы в совершенстве владеют техникой *bel canto*, адаптированной к особенностям национальной музыкальной традиции. Опрос ведущих китайских оперных исполнителей показал, что 95% из них считают владение *bel canto* необходимым условием успешной международной карьеры. При этом 90% респондентов отметили важность адаптации данной техники к специфике китайского языка и музыкальной культуры, в частности, необходимость использования специальных упражнений для развития дыхания, дикции и расширения диапазона голоса.

Анализ учебных программ ведущих китайских консерваторий подтверждает, что изучение *bel canto* стало неотъемлемой частью профессиональной подготовки оперных певцов в Китае. На освоение данной техники отводится от 50% до 60% учебного времени, при этом

значительное внимание уделяется ее адаптации к национальной музыкальной традиции, в том числе через изучение китайского оперного репертуара.

Таким образом, можно констатировать, что благодаря органичному синтезу лучших достижений европейского вокального искусства с национальными традициями в Китае сформировалась самобытная вокальная школа, занимающая все более значимое место в мировой музыкальной культуре. Дальнейшее развитие данной школы видится в углублении интеграции техники *bel canto* с элементами традиционного китайского вокала, а также в расширении национального репертуара, позволяющего в полной мере раскрыть уникальный потенциал китайских оперных певцов.

Библиография

1. Дробышевская Н.С. Специфика индивидуальной вокальной подготовки певца в профессиональном хоровом коллективе (из истории Придворной певческой капеллы): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 22 с.
2. Ду Хуэйцю. Современная концепция вокального образования в КНР в свете российских и китайских научно-методических достижений: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2021. 25 с.
3. Жэнь Хуацин. Исследование практики китайской традиционной музыкальной культуры в текущих классах преподавания качественного образования в колледжах и университетах // Сотни искусства. 2014. № 6. С. 231-232.
4. Инь Пин. Изучение традиционных ресурсов народной культуры в вокальном музыкальном образовании в колледжах и университетах // Исследование высшего образования. 2005. № 5. С. 6768.
5. Копылов Н.Д. Особенности формирования гласных в процессе обучения академическому вокалу мужских голосов // Методологические проблемы современного музыкального образования. СПб., 2015. С. 98-101.
6. Куруленко Э.А., Плаксина К.Г. Подготовка вокалистов-исполнителей: исторический аспект // Russian Journal of Education and Psychology. 2018. № 9. С. 93-106.
7. Ли Минди. Основа развития китайской демократической оперы – анализ и новые взгляды на создание оперы «Седая девушка». Цэтян, 2005. 121 с.
8. Лин Хун. Мысли об интеграции традиционной музыкальной культуры в преподавание вокальной музыки в колледжах // Sichuan Drama. 2017. № 7. С. 155-157.
9. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров. СПб.: Астерион, 2010. 173 с.
10. Люй Цзяин. Элементы преемственности в педагогическом наследии Шэнь Сяна // Музыкальное образование в современном мире. 2018. Выпуск 9. С. 28-33.
11. Малинковская А.В. Категориальная триада «стиль – творческий метод – индивидуально-типологический статус» как методологическая основа изучения искусства музыканта-исполнителя // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2017. № 1 (17). С. 13-32.
12. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: дис. ... канд. искусствоведения. Львов, 2016. 182 с.
13. Ху Шипин. Национальная опера, рожденная под грохот пушек (об историческом месте и художественных достижениях оперы «Седая девушка») // Отмечая 54 годовщину выступления Мао Цзедун в Янгане. Аньхуан, 1996. С. 67-70.
14. Цзян Шанжуна. Педагогический потенциал взаимодействия систем вокального воспитания студентов в музыкально-педагогических вузах России и Китая: дис. ... канд. пед. наук. М., 2018. 32 с.
15. Чэнь Цяоюй. Об искусстве преподавания вокала профессора Цзинь Телиня // Художественное образование и наука. 2001. № 3 (28). С. 35-39.
16. Шалаева А.А. Об интеграции методических принципов вокальных школ в практике зарубежных преподавателей вокального искусства в системе высшего музыкального образования Китая // Культура и искусство. 2020. № 1. С. 92-98.

Features of the bel canto vocal technique in the performing practice of Chinese singers and its role in the formation of the national vocal school

Liu Jiayin

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 286437402@qq.com

Abstract

Despite the fact that the bel canto technique has Italian roots, it has become widespread in China and has had a significant impact on the development of the national vocal school. Methods of comparative analysis, systematization and generalization were used in this study. The features of the bel canto technique in the performance practice of leading Chinese singers were analyzed. The works of leading Chinese vocal teachers, devoted to the adaptation of the bel canto technique to the peculiarities of the Chinese language and musical culture, were reviewed. The bel canto technique, characterized by lightness and beauty of sound, virtuoso coloratura, as well as special attention to breathing and diction, has found wide application in the performing practice of Chinese singers. Some features of the adaptation of this technique to the specifics of the Chinese language and the national musical tradition were revealed. Chinese teachers pay special attention to the work on diction, since the phonetics of the Chinese language differs significantly from Italian. Chinese vocal school pays great attention to the development of singing skills in high tessitura, which is associated with the peculiarities of the national opera tradition. The adaptation of the bel canto technique to Chinese musical culture contributed to the formation of a unique national vocal school synthesizing the best achievements of Western European and Chinese vocal art.

For citation

Liu Jiayin (2024) Osobennosti vokal'noi tekhniki bel canto v ispolnitel'skoi praktike kitaiskikh pevtsov i ee rol' v formirovani natsional'noi vokal'noi shkoly [Features of the bel canto vocal technique in the performing practice of Chinese singers and its role in the formation of the national vocal school]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 74-82. DOI: 10.34670/AR.2024.81.20.008

Keywords

Bel canto, Chinese vocal school, performing practice, breathing, diction, tessitura, coloratura, adaptation.

References

1. Jiang Shangrona (2018) Pedagogicheskii potentsial vzaimodeistviya sistem vokal'nogo vospitaniya studentov v muzykal'no-pedagogicheskikh vuzakh Rossii i Kitaya. Doct. Dis. [Pedagogical potential of interaction between systems of vocal education of students in music pedagogical universities of Russia and China. Doct. Dis.]. Moscow.
2. Chen Qiaoyu (2001) Ob iskusstve prepodavaniya vokala professora Tszin' Telinya [On the art of teaching vocals by Professor Jin Tielin]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], 3 (28), pp. 35-39.
3. Drobyshevskaya N.S. (2013) Spetsifika individual'noi vokal'noi podgotovki pevtsa v professional'nom khorovom

- kollektive (iz istorii Pridvornoi pevcheskoi kapelly). Doct. Dis. [Specifics of individual vocal training of a singer in a professional choir (from the history of the Court Singing Chapel). Doct. Dis.]. St. Petersburg.
4. Du Huiqiu (2021) *Sovremennaya kontsepsiya vokal'nogo obrazovaniya v KNR v svete rossiiskikh i kitaiskikh nauchno-metodicheskikh dostizhenii*. Doct. Dis. [Modern concept of vocal education in China in the light of Russian and Chinese scientific and methodological achievements. Doct. Dis.]. Moscow.
 5. Hu Shiping (1996) *The national opera, born under the roar of cannons (about the historical place and artistic achievements of the opera "The Gray Girl")*. In: Celebrating the 54th anniversary of Mao Zedong's speech in Yanan. Anhuang.
 6. Kopylov N.D. (2015) *Osobennosti formirovaniya glasnykh v protsesse obucheniya akademicheskomu vokalu muzhskikh golosov* [Features of the formation of vowels in the process of teaching academic vocals of male voices]. In: *Metodologicheskie problemy sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya* [Methodological problems of modern musical education]. St. Petersburg.
 7. Kurulenko E.A., Plaksina K.G. (2018) *Podgotovka vokalistov-ispolnitelei: istoricheskii aspekt* [Training of vocalists: historical aspect]. *Russian Journal of Education and Psychology*, 9, pp. 93-106.
 8. Li Mindi (2005) *The basis for the development of Chinese democratic opera is analysis and new views on the creation of the opera "The Gray Girl"*. Tsetyan.
 9. Lin Hong (2017) *Thoughts on the integration of traditional musical culture into the teaching of vocal music in colleges*. *Sichuan Drama*, 7, pp. 155-157.
 10. Liu Jin (2010) *Opernaya kul'tura sovremennogo Kitaya: problema podgotovki ispolnitel'skikh kadrov* [Opera culture of modern China: the problem of training performing personnel]. St. Petersburg: Asterion Publ.
 11. Lu Jiaying (2018) *Elementy preemstvennosti v pedagogicheskom nasledii Shen' Syana* [Elements of continuity in the pedagogical heritage of Shen Xiang]. *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire* [Musical education in the modern world], 9, pp. 28-33.
 12. Malinkovskaya A.V. (2017) *Kategorial'naya triada «stil' – tvorcheskii metod – individual'no-tipologicheskii status» kak metodologicheskaya osnova izucheniya iskusstva muzykanta-ispolnitelya* [The categorical triad "style – creative method – individual typological status" as a methodological basis for studying the art of a performing musician]. *Vestnik kafedry YuNESKO «Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie»* [Bulletin of the UNESCO Department of Musical Art and Education], 1 (17), pp. 13-32.
 13. Ren Huaqing (2014) *Issledovanie praktiki kitaiskoi traditsionnoi muzykal'noi kul'tury v tekushchikh klassakh prepodavaniya kachestvennogo obrazovaniya v kolledzhakh i universitetakh* [A Study of the Practice of Chinese Traditional Musical Culture in Current Classes of Teaching Quality Education in Colleges and Universities]. *Sotni iskusstva* [Hundreds of Art], 6, pp. 231-232.
 14. Shalaeva A.A. (2020) *Ob integratsii metodicheskikh printsipov vokal'nykh shkol v praktike zarubezhnykh prepodavatelei vokal'nogo iskusstva v sisteme vysshego muzykal'nogo obrazovaniya Kitaya* [On the integration of methodological principles of vocal schools in the practice of foreign teachers of vocal art in the system of higher musical education in China]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 1, pp. 92-98.
 15. Song Yanying (2016) *Integratsiya evropeiskikh traditsii peniya v vokal'nuyu shkolu Kitaya*. Doct. Dis. [Integration of European singing traditions into the Chinese vocal school. Doct. Dis.]. Lvov.
 16. Yin Ping (2005) *Izuchenie traditsionnykh resursov narodnoi kul'tury v vokal'nom muzykal'nom obrazovanii v kolledzhakh i universitetakh* [Study of traditional resources of folk culture in vocal music education in colleges and universities]. *Issledovanie vysshego obrazovaniya* [Research in Higher Education], 5, pp. 67-68.

UDC 008

DOI: 10.34670/AR.2024.57.64.009

National, cultural and linguistic peculiarities of New Zealand English (on the basis of aviation-related texts)

Anna V. Mel'dianova

PhD in Philology,
Associate Professor of Department of Linguistics and Translation,
Moscow Aviation Institute
125993, 4, Volokolamskoe highway, Moscow, Russian Federation;
e-mail: meldianova_av@mail.ru

Grigorii V. Bogdanovskii

Student,
Moscow Aviation Institute
125993, 4, Volokolamskoe highway, Moscow, Russian Federation;
e-mail: ggreee_1@mail.ru

Abstract

English is a universal language of world communication. On the one hand, it has changed greatly under the influence of other languages, on the other hand, it has had an impact on many world languages. The article analyzes the national-cultural, historical and linguistic features of the New Zealand version of the English language, their relevance in the communication between people of different nationalities and cultures; it compares New Zealand English with American, British and Australian English in terms of historical, orthographical, lexical, and grammatical aspects. The existing distinctive properties of New Zealand English are revealed on the basis of aviation-related texts, which emphasizes the scientific novelty of the current research. Summing up, it can be stated that the differences in the New Zealand version of the English language are very extensive due to its historical component and borrowings from other languages. The uniqueness of New Zealand's sociolinguistic situation lies in the combined influence of British, American, Australian English, local variants of English and the Maori language. It is important to note that understanding different varieties of the language is very important for perceiving the worldview of other people. Studying and describing in detail the differences in grammar, phonetics, spelling and vocabulary in the future will allow to correctly understand and translate the texts of New Zealand authors, including specialized texts, with their inherent features.

For citation

Mel'dianova A.V., Bogdanovskii G.V. (2024) National, cultural and linguistic peculiarities of New Zealand English (on the basis of aviation-related texts). *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 83-89. DOI: 10.34670/AR.2024.57.64.009

Keywords

Cultural, national, lexico-grammatical peculiarities; communication, aviation texts, New Zealand English, foreign language, aviation topics.

Introduction

English is a universal language of world communication. On the one hand, it has changed greatly under the influence of other languages, on the other hand, it has had an impact on many world languages.

Thus, the appearance of the New Zealand version of the English language was affected by the English language, mostly of the south of England. New Zealand English was also influenced by the Maori language, the Australian variant of English, and later the American version. However, it should be noted that over time, New Zealand English has acquired its own characteristics under the influence of all sorts of factors, both internal and external. These distinctive features require a comprehensive study, which determines the relevance of the current research. Consideration of the linguistic features (both lexical and grammatical) of the New Zealand variant of the English language is carried out in the article on the example of aviation texts.

The aim of the article is a comprehensive linguistic study of aviation publicistic texts written in New Zealand English and an analysis of their linguistic characteristics.

Research results

Initially, English was not the only European language spoken in New Zealand, taking into account the arrival of early settlers from many other countries. However, most of the early settlers were British. Many of them arrived in New Zealand via New South Wales in Australia, where British interests in New Zealand were presented until 1841. A treaty signed in 1840 declared British sovereignty. Since that time, migration from Britain has increased dramatically.

A further wave of settlement accompanied the gold rush in Otago and on the west coast of the South Island during the 1860s, the influx was mainly from Australia. The third wave of immigration occurred in the 1870s, attracting mainly settlers from the south-west of England, which now allows linguists to believe that the dialect of the south-eastern regions of England served as the basis for the formation of the early national version of English in New Zealand [Pickens, 1977].

The greatest processes in the formation of the national version of the English language in New Zealand took place in the XXth century. Cultural, socio-economic and political transformations have contributed greatly to the rapid growth of national consciousness of the New Zealand linguistic community. The New Zealand version of English acquired linguistic self-identification in 1907, when New Zealand received the status of a dominion [Warren, 2012].

Currently, the status of the English language in the country is defined as the national variant of the English language, and it is spoken by an absolute number of residents. The English language has become a national literary norm, performs a full range of social functions and has a national and cultural identity.

English has surpassed the Maori language in terms of scope, thereby displacing the Maori language into an unequal position. Nowadays English is the language of public administration, office management, education, science and the media. At the same time, the presence of borrowings from the Maori language in New Zealand English is an important feature of its national and cultural identity.

Having acquired an independent status, New Zealand English has received national and cultural characteristics at all language levels. New Zealanders use a lot of dialect words and expressions, due to that the New Zealand version of English is quite difficult to understand. Words sound rather distinct, though their meaning is not always clear. The difficulty of understanding is often connected with the fact that New Zealand English has a recognizable accent with intonation variations and features of

speech timbre.

At the same time, it is worth noting that the actual linguistic processes are reflected in the "deviation" from the British norm. The New Zealand version of English differs from other national varieties of English in terms of preferences, rather than categorically different linguistic rules.

The main language features of the New Zealand version of the English language will be considered further in the article.

As in many other varieties of the English language, New Zealand has a non-standard second-person plural form of *youse* (alternatively spelled <*yous*>). There are alternative forms of *yous guys* and *you guys*. The *youse* form is probably of Irish origin, although it is also found in some parts of Scotland and in the north of England [Hickey, 2004].

The pronoun "she" can refer to inanimate things. This is also a feature of Australian English, with the difference that some varieties of Australian English also allow "he" in similar usage (Bauer, 2007).

The use of "us" in the singular is very widespread in colloquial speech in New Zealand English, often in fixed expressions such as "Give us a go", "Give us a chance", "Okay then, give us a call later on", where we often find an assimilated form that can be colloquially represented as "gissa" [Bauer, 2007].

A double degree of comparison such as "more easier" is common in New Zealand English.

The form "them" as an indication (them people/ them things) is widely used in the United Kingdom, the United States and Australia in colloquial speech. It is difficult to find evidence of this use in New Zealand English. Nevertheless, it can be heard in New Zealand, so it is mainly used in colloquial language [ibid.].

In New Zealand English, as in the American version, there is no clear distinction between *shall* and *will*, although according to the general rules, *shall* in many contexts is close in its meaning to "must". However, New Zealanders predominantly use *shall*: «Shall I go there?» [Bauer, 1987].

The analysis of aviation texts in New Zealand English was also carried out in the current research in order to reveal their lexico-grammatical and orthographical peculiarities.

First of all, it should be noted that in the current texts the "-self" forms are quite widely employed as well as a large number of ing-forms (participial and gerundial) in various functions:

But sometimes, if I'm visiting a training organisation, I'll invite myself into the briefing room, and after listening for a while, I've posed a question or two about slow flight [Vector, 2020].

In addition, there is a frequent use of the verbs *do/does* to reinforce statements and questions, which is generally more typical for colloquial speech, rather than for scientific, technical and publicistic aviation texts:

But, as the AC advises, the CAA does expect an ELA to be updated or created whenever the aircraft is electrically altered [ibid.].

It's true that many aircraft manufacturers do include an electrical load chart in the maintenance manual for all possible OEM configuration options [ibid.].

In words that can be written either with the suffix *-ise* or with *-ize* (for example, *ordinise/organize*), it is acceptable to use either one or the other in New Zealand English, but *-ise* has had priority for several decades, which can be proved by the above-given examples from aviation-related texts. This contrasts with American and Canadian English, where *ize* is usually preferred.

Moreover, in American magazines, the use of the *aircrafts* variant is typical, while in the British version this noun does not have a plural form and does not take the ending *-s*. As it can be seen from the example above, the use of the British version is inherent in New Zealand aviation publicistic texts.

Americans use the word *airplane* to refer to an air mode of transport. In the UK, it is written and pronounced with the sound "o" – *aeroplane*, the same trend persists in New Zealand English, in

particular in New Zealand aviation texts:

Instructors teach the stall with four arms: for the student to be able to control the aeroplane to the point of stall; to recognise the symptoms of the approaching stall; to experience the stall itself; and to recover with minimum height loss [ibid.].

It is worth remarking, that in general there are two cases of agreement in New Zealand English, both of which reflect the differences that exist in all dialects. With collective nouns such as *committee, team, government, army, family, staff*, which are grammatically considered singular, but refer to a group of people, it is possible to use the singular when the group is considered as a whole, and the plural when the group is considered as a set of people. So, "*The family was huge*" and "*The family were huge*" are not the same thing. However, there are distinct differences between the expression of singular and plural in different varieties, it is clear that this is not only a matter of perception, but also a matter of grammar. Thus, New Zealand magazines prefer the plural form:

Safety objectives are what you're going to do to get there (e.g., staff are aware of their safety responsibilities and accountabilities).

All staff need to receive training on SMS as it applies to their position [ibid.].

The New Zealand spelling of words such as *centre, fibre, litre, theatre* has always corresponded to the British spelling, unlike the American *center, fiber, liter*:

Have you included contacting the rescue coordination centre as an initial action in your emergency response plan for an overdue aircraft? [ibid.].

Nouns such as *defence, licence, practice* are usually written in New Zealand English with suffix *-ce*, unlike American ones (*defense, license, practise*):

Not only could this affect their flying if they enter the airlines, it's also not good GA practice" (Vector, 2020).

With words ending in *-our/or*, such as *colour/color* or *favor/favor*, the British spelling with *-our* is predominantly used in New Zealand English.

The British spelling is also preserved in relation to words such as *manoeuvre, anaemia* (instead of the American *manuver, anemia*):

Carlton says this manoeuvre is taught well in the GA environment, but the 'law of primacy' is causing a headache for airlines [ibid.].

New Zealand English also retains the difference between *programme* and *program* (*disc* and *disk, analogue* and *analog*) as found in British and often in Australian English. The former prevails in aviation publicistic texts:

Keep your audit programme real [ibid.].

In British English some forms of the past tense and the past participle in verbs are formed using *-t*, not *-ed*. For example, *learn* becomes *learnt*, *burn* becomes *burnt*, *smell* becomes *smelt*. These verb forms are pronounced with a final voiceless sound. This contrasts with American English, where *-ed* is much more common. The same applies to verbs ending in *-l*. When the past tense form is formed in British English, the last consonant is doubled, for example *cancelled, fulfilled*, etc. Americans write *cancelled, fulfilled*, etc. New Zealand English adheres to the British norm, in particular, in aviation publicistic texts:

Or they/re not planning a top od descent appropriate to that, or they haven't considered that they could just do controlled VFR to get there [ibid.].

In that recovery the check forward is 'installing' the aircraft

The problem is that some of this equipment may not be installed, and more importantly, the charts don't perform a load analysis of the data [ibid.].

In the British version of the English language, the word *data* has both plural and singular (*datum*).

In New Zealand, this noun is used only in the plural. In addition, the analyzed aviation publicistic articles in New Zealand English are abundant in a large number of abbreviations, which is generally typical for New Zealand, known for its long, complicated names; as well as abbreviated forms of verbs and omitted conjunctions in complex sentences.

Conclusion

Summing up, it can be stated that the differences in the New Zealand version of the English language are very extensive due to its historical component and borrowings from other languages. The uniqueness of New Zealand's sociolinguistic situation lies in the combined influence of British, American, Australian English, local variants of English and the Maori language. It is important to note that understanding different varieties of the language is very important for perceiving the worldview of other people. Studying and describing in detail the differences in grammar, phonetics, spelling and vocabulary in the future will allow to correctly understand and translate the texts of New Zealand authors, including specialized texts, with their inherent features.

References

1. Bauer L. (2007) *Some Grammatical Features of New Zealand English*. Wellington: Victoria University of Wellington.
2. Bauer L. (1987) Approaching New Zealand English Grammar. *Newsletter*, 1, pp. 12-15.
3. Bauer L., Warren P., Bardsley D. (2007) New Zealand English. *Journal of the International Phonetic Association*, 37, pp. 97-102.
4. Hickey R. (2004) *Legacies of Colonial English*. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Pickens K. (1977) The origins of the population of the nineteenth century Canterbury. *New Zealand geographer*, 33, 977, p. 140.
6. (2020) *Vector Magazine*. Wellington: Communications and Safety Promotion Unit of the Civil Aviation Authority of New Zealand.
7. Warren P. (2012) Origins and development of New Zealand English. *International Journal of Language, Translation and Intellectual Communication*, 1, pp. 87-102.
8. Irkinovich, N. R. (2021, May). Ways to increase motivation to study foreign language in a non-language university. In E-Conference Globe (pp. 179-180).
9. Boboxo'Jayev, R. H. (2022). Learning foreign languages online. *Science and Education*, 3(6), 840-845.
10. Rustamov, I. T., & Mamaziyayev, Z. X. (2022). Development of speaking comprehension in teaching foreign language for professional purposes. *Asian Journal of Research in Social Sciences and Humanities*, 12(2), 227-233.

Национально-культурные и лингвистические особенности новозеландского варианта английского языка (на примере авиационных текстов)

Мельдианова Анна Валерьевна

Кандидат филологических наук,
доцент кафедры лингвистики и переводоведения,
Московский авиационный институт,
125993, Российская Федерация, Москва, Волоколамское ш., 4;
e-mail: meldianova_av@mail.ru

Богдановский Григорий Владимирович

Студент,
Московский авиационный институт,
125993, Российская Федерация, Москва, Волоколамское ш., 4;
e-mail: ggreee_1@mail.ru

Аннотация

В статье анализируются национально-культурные, исторические и лингвистические особенности новозеландского варианта английского языка, их значимость в общении между людьми разных национальностей и культур; проводится сравнение новозеландского варианта английского языка с американским, британским и австралийским английским с точки зрения исторического, орфографического, лексического, и грамматического аспектов. Существующие отличительные свойства новозеландского английского выявляются на основе текстов авиационной тематики, что подчеркивает новизну исследования. Подводя итог, можно констатировать, что различия новозеландского варианта английского языка весьма обширны, что обусловлено его исторической составляющей и заимствованиями из других языков. Уникальность социолингвистической ситуации Новой Зеландии заключается в совокупном влиянии британского, американского, австралийского английского, местных вариантов английского и языка маори. Важно отметить, что понимание разных разновидностей языка очень важно для восприятия мировоззрения других людей. Изучение и детальное описание различий в грамматике, фонетике, правописании и лексике в будущем позволит правильно понимать и переводить тексты новозеландских авторов, в том числе специализированные, с присущими им особенностями.

Для цитирования в научных исследованиях

Мельдианова А.В., Богдановский Г.В. National, cultural and linguistic peculiarities of New Zealand English (on the basis of aviation-related texts) // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 83-89. DOI: 10.34670/AR.2024.57.64.009

Ключевые слова

Культурные, национальные, лексико-грамматические особенности; коммуникация, авиационные тексты, новозеландский вариант английского языка, иностранный язык, авиационная тематика.

Библиография

1. Bauer L. Some Grammatical Features of New Zealand English. Wellington: Victoria University of Wellington, 2007. 25 p.
2. Bauer L. Approaching New Zealand English Grammar // Newsletter. 1987. 1. P. 12-15.
3. Bauer L., Warren P., Bardsley D. New Zealand English // Journal of the International Phonetic Association. 2007. 37. P. 97-102.
4. Hickey R. Legacies of Colonial English. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 709 p.
5. Pickens K. The origins of the population of the nineteenth century Canterbury // New Zealand geographer. 1977. № 33. 977. P. 140.
6. Vector Magazine. Wellington: Communications and Safety Promotion Unit of the Civil Aviation Authority of New Zealand, 2020.
7. Warren P. Origins and development of New Zealand English // International Journal of Language, Translation and Intellectual Communication. 2012. Vol. 1. P. 87-102.

-
8. Irkinovich N. R. Ways to increase motivation to study foreign language in a non-language university //E-Conference Globe. – 2021. – C. 179-180.
 9. Boboxo'Jayev R. H. Learning foreign languages online //Science and Education. – 2022. – T. 3. – №. 6. – C. 840-845.
 10. Rustamov I. T., Mamaziyayev Z. X. Development of speaking comprehension in teaching foreign language for professional purposes //Asian Journal of Research in Social Sciences and Humanities. – 2022. – T. 12. – №. 2. – C. 227-233.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.41.38.010

Мировоззрение в китайском и российском музыкальном образовании: сравнение образовательных целей и методов

Чжоу Хунюй

Аспирант,
Российский государственный университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48;
e-mail: 654369470@qq.com

Аннотация

В статье проводится сравнение музыкального образования в Китае и России, выявляются образовательные цели и методы в контексте культурных особенностей каждой страны. Автор выделяет глубокое уважение к культурному наследию и академический подход как общие черты, однако отмечает различия в интеграции традиционных и западных музыкальных элементов. Эти знания могут быть применены для улучшения образовательных программ и культурного обмена. Сделан вывод о том, что сбалансированный подход, который учитывает как академические, так и практические аспекты музыкального образования, может стать ценным ресурсом для формирования будущего музыкальной культуры как в Китае, так и в России, а также в других странах, которые стремятся обогатить свои образовательные методики и наследие.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжоу Хунюй. Мировоззрение в китайском и российском музыкальном образовании: сравнение образовательных целей и методов // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 90-97. DOI: 10.34670/AR.2024.41.38.010

Ключевые слова

Музыкальное образование, Китай, Россия, образовательные цели, методы, культурные особенности, уважение к наследию, интеграция, образовательные программы, культурный обмен.

Введение

Музыкальное образование имеет важное значение в формировании культурных ценностей и музыкальной идентичности в обществе. Оно представляет собой ключевой элемент развития музыкального искусства и способствует укреплению культурных связей между странами. В данной статье мы рассмотрим музыкальное образование в Китае и России, сосредотачивая внимание на образовательных целях и методах, а также выявим его актуальность в современном мире.

Актуальность исследования музыкального образования в Китае и России обусловлена несколькими факторами. Во-первых, обе страны имеют богатое музыкальное наследие и традиции, которые оказывают влияние на формирование музыкальных ценностей и идентичности своих граждан. Во-вторых, современный мир стал свидетелем глобальной интеграции и обмена культурными ценностями, что делает понимание различий и сходств в музыкальном образовании более важным. Наконец, образование играет решающую роль в формировании музыкальных навыков и восприятия, и его сравнительный анализ может пролить свет на лучшие практики и методы, которые могут быть применены в других странах.

Это исследование оценивает музыкальное образование в контексте его образовательных целей и методов в Китае и России, обращая внимание на то, как оно сочетает в себе традиционные и современные аспекты музыки. Сравнительный анализ этих двух систем позволяет нам лучше понять и оценить их актуальность и влияние на формирование будущего музыкальной культуры.

Основная часть

Музыкальное образование представляет собой многогранный процесс, обладающий разнообразными преимуществами, начиная с развития мелкой моторики и заканчивая улучшением памяти и концентрации внимания. Кроме того, оно служит важным фактором для некоторых лиц в путешествии в мир их собственного творчества и культурного наследия. Однако при ближайшем анализе образовательных целей в Китае и России становятся явными значительные культурные различия, формирующие их уникальные подходы к музыкальному образованию.

В центре России музыкальное образование пронизано классической европейской традицией, наследием, которое породило таких великих композиторов, как Чайковский, Рахманинов и Прокофьев, известных в мировой истории за их выдающийся вклад в классическую музыку. В этом контексте фундаментальная цель музыкального образования в России приобретает особое значение: даровать учащимся прочную основу в области классической музыки и развивать технические навыки в искусстве игры на музыкальных инструментах. Это почитание классической музыки отражается в тщательно разработанных учебных планах российских музыкальных школ и консерваторий [Нин, 2022].

С другой стороны, в Китае музыкальное образование проходит увлекательную трансформацию, придерживаясь двойного направления, которое сочетает традиционную китайскую музыку с западной музыкальной традицией. Этот сложный баланс предоставляет студентам уникальные опыты. Они имеют возможность погрузиться в свое богатое культурное наследие, осваивая навыки игры на традиционных инструментах, таких как гужэнь и цзин. Параллельно студенты Китая знакомятся с ярким миром западной музыки, включая теорию

музыки, нотную грамоту и практику игры на инструментах западного происхождения. В этом сложном процессе образования цели, поставленные китайскими учебными учреждениями, нацелены на достижение гармоничного баланса между сохранением своей традиционной культуры и вовлечением в разнообразные аспекты мировой музыкальной эрудиции [Ииань, 2021].

Для более глубокого погружения в исследование музыкального образования в Китае и России приступим к анализу образовательных целей в обеих странах, раскрывая конкретные аспекты, лежащие в основе отличительных подходов.

В России корни музыкального образования лежат в историческом наследии, глубоко связанном с величием классической европейской музыкальной традиции. Культурное влияние выдающихся композиторов, таких как Петр Чайковский, Сергей Рахманинов и Сергей Прокофьев, оказало значительное воздействие на сферу музыкального образования в стране. Основной целью российского музыкального образования является внушение глубокого уважения к классической музыке и развитие технического мастерства учеников в области музыкального исполнительства на музыкальных инструментах [Тун, Цзинь, 2020].

Одной из выдающихся характеристик российского музыкального образования является его постоянное внимание к классической музыке. С самых ранних этапов обучения учащегося придается особое значение знакомству с произведениями легендарных композиторов, включая таких мастеров, как Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен и, конечно же, российские композиторы-гении. Глубина изучения классической музыки не имеет себе равных, поскольку студенты погружаются в сложные симфонии, сонаты и концерты, которые сыграли важную роль в формировании истории музыки.

Ключевой аспект российского музыкального образования связан с оттачиванием технических навыков учащихся. Игра на музыкальном инструменте рассматривается как искусство, требующее высокой точности и самоотдачи. Строгий режим обучения и систематическая практика способствуют развитию у студентов способности осваивать сложные композиции и исполнять их с изысканностью [Савенко, 2018].

Российские музыкальные учебные заведения, такие как музыкальные школы и консерватории, предоставляют тщательно структурированные учебные программы, направленные на последовательное совершенствование навыков учащихся в области музыки. Программы включают в себя фундаментальное изучение музыкальной теории и последовательное развитие исполнительских техник, обеспечивая всестороннее образование в сфере классической музыки.

Искусство исполнительства занимает особое место в российском музыкальном образовании. Творческие концерты и выступления не ограничиваются случайными мероприятиями, а скорее становятся неотъемлемой частью образовательного процесса. Студентам настоятельно рекомендуется совершенствовать свое артистическое мастерство через регулярные публичные выступления, что способствует формированию у них чувства уверенности и профессионализма на сцене.

Несмотря на то, что основное внимание уделяется классической западной музыке, российское музыкальное образование также стремится сохранить и передать свое богатое культурное наследие. Учащиеся знакомятся с традиционными русскими инструментами и композициями, обеспечивая сохранение связи с собственными музыкальными корнями.

В отличие от России, китайское музыкальное образование формирует комплексный учебный курс, который объединяет как традиционную китайскую музыкальную культуру, так и

западную музыкальную традицию. Цели музыкального образования в Китае центрированы вокруг обеспечения гармоничного баланса между сохранением культурного наследия и охватом широкого спектра мировых музыкальных знаний [Гайдай, 2019].

Образовательные цели в Китае включают в себя глубокое исследование традиционной китайской музыки. Это проявляется в интеграции учебных программ уникальных традиционных музыкальных инструментов, таких как гужэнь и цзин, в контексте обучения. Студентам предоставляется возможность погрузиться в детали этих инструментов, понимая их историческую значимость и культурную роль.

Параллельно с изучением традиционной китайской музыки, студенты в Китае также знакомятся с миром западной музыки. Это включает в себя всестороннее изучение музыкальной теории, навыков чтения западной нотации и возможности овладения навыками игры на западных музыкальных инструментах. Этот двойной подход значительно расширяет музыкальные горизонты студентов, обеспечивая им глобальное понимание музыкального искусства.

Сущность китайской музыкальной системы образования заключается в поддержании тонкого баланса между двумя музыкальными традициями. Образовательная система ориентирована на предоставление студентам инструментов и знаний для успешной навигации между их традиционными культурными корнями и глобальным музыкальным ландшафтом. Этот подход отражает намеренные усилия по сохранению культурного наследия студентов и одновременному стимулированию понимания многообразия музыкального самовыражения [Ююань, 2022].

Включение в учебные программы как традиционной китайской, так и западной музыки способствует созданию мультикультурной среды в музыкальном образовании. Это способствует формированию убеждения, что культурное разнообразие – это не только абстрактная концепция, но и живой опыт, который формирует у студентов чувство непредубежденности и уважения к различным музыкальным традициям мира.

В быстро меняющемся мире китайское музыкальное образование также учитывает современные тенденции и технологии. Студенты знакомятся с современными музыкальными жанрами, электронной музыкой и музыкальным продюсированием, что отражает эволюцию музыкальной индустрии и обеспечивает их актуальность в глобальном музыкальном контексте [Чэнь Ин, 2017].

Музыкальное образование в России представляет собой сложную систему, внимание к которой уделяется с раннего детства, обычно начиная с пятилетнего возраста. Этот процесс создает фундамент для долгосрочного музыкального путешествия и исследований. Центральное место в российской системе образования занимают консерватории и музыкальные школы, которые являются не только учебными учреждениями, но также символами высокой devoutности к русской классической музыкальной культуре [Лаво, Чжан, 2022].

В России музыкальное образование часто начинается на ранних этапах жизни детей, когда они вводятся в мир нотной грамоты, музыкальной теории и музыкальных инструментов или хорового пения. Такой ранний старт способствует установлению глубокой связи с музыкой и позволяет студентам развивать свои музыкальные интересы и способности на протяжении всей жизни.

Одной из отличительных черт российской системы музыкального образования является ее высокоакадемический характер. Она базируется на глубоком понимании теории музыки, и обучение студентов включает не только игру на музыкальных инструментах, но и акцентирует важность освоения основных принципов, лежащих в основе музыкального искусства.

Консерватории и музыкальные школы занимают центральное место в российской системе музыкального образования. Эти учебные заведения, известные своими богатыми историческими традициями, предоставляют структурированное профессиональное обучение в области музыки и создают благоприятное окружение, где студенты могут развивать свой музыкальный потенциал под руководством опытных наставников.

Российская система музыкального образования охватывает как классическую западную музыку, так и традиционную русскую музыку. Такой комплексный подход гарантирует, что студенты получают всеобъемлющее образование, охватывающее широкий спектр музыкальных жанров и стилей.

Таким образом, российская система музыкального образования выделяется своей глубокой традицией, академической строгостью и комплексным подходом к развитию музыкальных навыков и знаний.

Система музыкального образования в Китае обладает особыми характеристиками, органично вписанными в контекст национальной культурной и образовательной среды. Процесс введения в мир музыки в Китае, как правило, начинается на стадии начальной школы и становится неотъемлемой частью обязательного образования. Китайская система музыкального образования отличается своим уравновешенным подходом, который объединяет академическое обучение и практические музыкальные навыки, что служит выражением национальной приверженности как традиционным, так и современным формам музыкального самовыражения [Шухань Дун, 2021].

В Китае введение в мир музыки часто начинается на раннем этапе жизни детей, начиная с четырех или пяти лет. Такой ранний старт позволяет студентам сформировать глубокую связь с музыкой с самого начала, что способствует развитию музыкальных интересов, сохраняющимся на всю жизнь.

Учебные программы китайской системы музыкального образования отличаются комплексностью, включая в себя широкий спектр предметов, охватывающих всю гамму музыкальных аспектов. Студенты изучают композицию, музыкальную теорию, нотное письмо, сольфеджио (зрительное пение и слуховое обучение) и искусство исполнения. Этот всеобъемлющий подход обеспечивает глубокое понимание музыки у учащихся.

Одной из характерных особенностей китайской системы музыкального образования является ее приверженность классической и традиционной музыке. Студенты изучают как классическую музыку, включая западную классику и оперу, так и разнообразие китайской традиционной музыки. Это двойное направление способствует уважению культурному наследию страны и мировым музыкальным традициям.

В Китае существует сеть профессиональных музыкальных школ, признанных своими достижениями в обучении как традиционных китайских инструментов, так и западной музыке. Эти учебные заведения предоставляют студентам строгое образование с акцентом на практических музыкальных навыках и развитии будущих музыкальных талантов.

Несмотря на то, что традиционная и классическая китайская музыка являются основой обучения, китайская система музыкального образования также включает в себя изучение западной музыки. Этот сбалансированный подход обеспечивает студентам глобальную перспективу и способность взаимодействия с различными музыкальными традициями.

Таким образом, методы и подходы в музыкальном образовании в Китае и России служат отражением их уникальных культурных и образовательных основ. В то время как российская система делает акцент на глубоком и всестороннем понимании теории музыки и охватывает традиционную русскую и западную музыку, китайский подход стремится сбалансировать

академическое обучение с практическими музыкальными навыками, уделяя особое внимание классической, традиционной и западной музыке. Обе системы способствуют созданию яркого музыкального ландшафта, развивая таланты студентов и формируя будущее музыки в своих странах.

Образовательные цели музыкального образования, будь то в России или Китае, служат свидетельством глубокого влияния культуры на педагогические подходы. В России непоколебимая приверженность классической музыке и техническому мастерству проистекает из глубоко укоренившихся традиций европейской классической музыки. И наоборот, подход Китая отражает сочетание сохранения культуры и глобального участия, что символизирует открытость страны разнообразным влияниям.

В конечном счете, обе системы направлены на то, чтобы снабдить студентов инструментами, необходимыми им для того, чтобы ценить мир музыки и взаимодействовать с ним. Различия между этими двумя подходами открывают богатую палитру образовательного опыта, позволяя студентам ориентироваться в своих уникальных музыкальных путешествиях, будь то глубокое погружение в шедевры классической музыки или гармоничное слияние культурного наследия с мировыми музыкальными знаниями.

Заключение

Исследование мировоззрения в китайском и российском музыкальном образовании позволяет нам оценить сходства и различия в образовательных целях и методах, которые формируются в контексте уникальных культурных и образовательных основ каждой страны. Эти системы музыкального образования служат отражением глубоко укоренившихся традиций и стремлений наций, создавая богатый музыкальный ландшафт. В данной статье были рассмотрены ключевые аспекты образования в Китае и России, выделены их образовательные цели и методы и проанализированы их влияние на формирование музыкальных навыков и восприятие музыки.

Китайское и российское музыкальное образование обладают сходной чертой, заключающейся в приверженности культурным традициям. В обеих системах акцент делается на изучении классической и традиционной музыки, что способствует сохранению и передаче культурных ценностей каждой страны. Это укрепляет связь между студентами и их культурным наследием.

Китайская система музыкального образования включает в себя как академические аспекты, так и практические навыки, обеспечивая студентам глубокое понимание музыки. Российская система также строится на академической основе и уделяет внимание техническому мастерству. Оба подхода позволяют студентам развивать как теоретические знания, так и практические навыки, что способствует их всестороннему образованию.

Образовательные цели и методы в музыкальном образовании в Китае и России тесно связаны с культурным контекстом каждой страны. В Китае акцент делается на совмещении китайской и западной музыкальной традиции, отражая стремление сохранить свои корни и в то же время открыться для мировой культуры. В России классическая европейская музыка имеет глубокие корни, что отражается в академическом подходе и уважении к классической музыке.

Сравнение музыкального образования в Китае и России демонстрирует не только уникальные черты каждой системы, но и сходства, которые коренятся в общем стремлении к развитию музыкальных навыков и культурного наследия. Эти знания могут служить основой для улучшения образовательных программ и стимулирования культурного обмена, что

позволит студентам обеих стран более глубоко понять и ценить мир музыки. В конечном итоге, сбалансированный подход, который учитывает как академические, так и практические аспекты музыкального образования, может стать ценным ресурсом для формирования будущего музыкальной культуры как в Китае, так и в России, а также в других странах, которые стремятся обогатить свои образовательные методики и наследие.

Библиография

1. Гайдай П.В. Межкультурные коммуникации в развитии профессионального музыкального образования Китая // Сибирский педагогический журнал. 2019. № 2. С. 120-127.
2. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
3. Ииань В. Развитие музыкального образования в Китае и России // Управление образованием: теория и практика. 2021. № 2 (42). С. 75-81.
4. Лаво Р.С., Чжан Ц. Аксиологические основания музыкального образования в Китае // Культура и цивилизация. 2022. Т. 12. № 2-1. С. 128-137.
5. Нин Ч. Историко-педагогический дискурс становления системы музыкального образования в контексте межкультурных взаимоотношений России и Китая // Вопросы истории. 2022. № 6-2. С. 193-199.
6. Савенко С.В. Достижения современной китайской системы музыкального образования // Материалы X Международной научной конференции «Теория и практика образования в современном мире». Чита: Молодой ученый, 2018. С. 57-60.
7. Гун Я., Цзинь М. Направления взаимодействия систем высшего образования России и Китая в области музыкальной педагогики // Образовательный форсайт. 2020. № 4 (8). С. 208-213.
8. Чэнь Ин. Поликультурный компонент музыкального образования в Китае в аспекте сравнительной педагогики // Стулова Г.П. (ред.) Сборник научно-методических статей кафедры музыкально-исполнительского искусства в образовании Института искусств МПГУ «Вопросы музыкально-педагогического образования». М., 2017. С. 168-172.
9. Шухань Дун. Особенности музыкального образования в Китае и России // Управление образованием: теория и практика. 2021. № 4 (44). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-muzykalnogo-obrazovaniya-v-kitae-i-rossii> (дата обращения: 02.11.2023).
10. Ююань С. Роль традиционной музыки в современном музыкальном образовании Китая // Управление образованием: теория и практика. 2022. № 6 (52). С. 90-94.

Worldview in Chinese and Russian music education: a comparison of educational goals and methods

Zhou Hong Yu

Postgraduate Student,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48 nab. Reki Moiki, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 654369470@qq.com

Abstract

This article compares music education in China and Russia, examining educational goals and methods within the context of each country's cultural characteristics. The author highlights a deep respect for cultural heritage and an academic approach as common features but notes differences in the integration of traditional and Western musical elements. This knowledge can be applied to enhance educational programs and cultural exchange. It is concluded that a balanced approach that

takes into account both the academic and practical aspects of music education can become a valuable resource for shaping the future of musical culture in both China and Russia, as well as in other countries that seek to enrich their educational techniques and heritage.

For citation

Zhou Hong Yu (2024) Mirovozzrenie v kitaiskom i rossiiskom muzykal'nom obrazovanii: sravnenie obrazovatel'nykh tselei i metodov [Worldview in Chinese and Russian music education: a comparison of educational goals and methods]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 90-97. DOI: 10.34670/AR.2024.41.38.010

Keywords

Music education, China, Russia, educational goals, methods, cultural characteristics, respect for heritage, integration, educational programs, cultural exchange.

References

1. Chen Ying (2017) Polikul'turnyi komponent muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae v aspekte sravnitel'noi pedagogiki [Multicultural component of music education in China in the aspect of comparative pedagogy]. In: Stulova G.P. (ed.) *Sbornik nauchno-metodicheskikh statei kafedry muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva v obrazovanii Instituta iskusstv MPGU «Voprosy muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya»* [Collection of scientific and methodological articles “Issues of Musical and Pedagogical Education”]. Moscow, pp. 168-172.
2. Gaidai P.V. (2019) Mezhekul'turnye kommunikatsii v razvitii professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya Kitaya [Intercultural communications in the development of professional music education in China]. *Sibirskii pedagogicheskii zhurnal* [Siberian Pedagogical Journal], 2, pp. 120-127.
3. Elagina A.S. (2018) Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
4. Lavo R.S., Zhang C. (2022) Aksiologicheskie osnovaniya muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae [Axiological foundations of music education in China]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (2-1), pp. 128-137.
5. Ning Ch. (2022) Istoriko-pedagogicheskii diskurs stanovleniya sistemy muzykal'nogo obrazovaniya v kontekste mezhekul'turnykh vzaimootnoshenii Rossii i Kitaya [Historical and pedagogical discourse of the formation of the system of music education in the context of intercultural relations between Russia and China]. *Voprosy istorii* [Questions of history], 6-2, pp. 193-199.
6. Savenko S.V. (2018) Dostizheniya sovremennoi kitaiskoi sistemy muzykal'nogo obrazovaniya [Achievements of the modern Chinese system of music education]. In: *Materialy X Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Teoriya i praktika obrazovaniya v sovremennom mire»* [Proc. Int. Conf. “Theory and Practice of Education in the Modern World”]. Chita: IMolodoi uchenyi Publ., pp. 57-60.
7. Shuhan Dong (2021) Osobennosti muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae i Rossii [Features of music education in China and Russia]. *Upravlenie obrazovaniem: teoriya i praktika* [Educational management: theory and practice], 4 (44). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-muzykal'nogo-obrazovaniya-v-kitae-i-rossii> [Accessed 02/11/2023].
8. Tong Y., Jin M. (2020) Napravleniya vzaimodeistviya sistem vysshego obrazovaniya Rossii i Kitaya v oblasti muzykal'noi pedagogiki [Directions of interaction between higher education systems of Russia and China in the field of music pedagogy]. *Obrazovatel'nyi foresait* [Educational foresight], 4 (8), pp. 208-213.
9. Yiyang V. (2021) Razvitie muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae i Rossii [Development of music education in China and Russia]. *Upravlenie obrazovaniem: teoriya i praktika* [Education management: theory and practice], 2 (42), pp. 75-81.
10. Yuyuan S. (2022) Rol' traditsionnoi muzyki v sovremennom muzykal'nom obrazovanii Kitaya [The role of traditional music in modern music education in China]. *Upravlenie obrazovaniem: teoriya i praktika* [Educational Management: Theory and Practice], 6 (52), pp. 90-94.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.76.64.011

Эволюция традиционной музыки и ее роль в сохранении национально-культурной идентичности современной музыки Китая и Западной Европы

Чжан Цзинцзин

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 1061667220@qq.com

Аннотация

В данном исследовании предпринимается анализ эволюции традиционной музыки и ее влияния на сохранение национально-культурной идентичности. Статья охватывает исторический период с начала XX века до наших дней, выявляя, как традиционные музыкальные элементы интегрируются и трансформируются в современных музыкальных жанрах и стилях, служа не только сохранению культурного наследия, но и становясь движущей силой инноваций в музыкальном творчестве. В статье проводится компаративный анализ музыкального развития. Рассматриваются разнообразные аспекты взаимодействия традиционной и современной музыки, включая изменения в инструментарии, мелодических и ритмических конструкциях, а также гармонических системах. Особое внимание уделено исследованию, базирующемуся на широком спектре источников, от эмпирических до теоретических, и включает анализ нотных записей, звукозаписей, а также научной литературы, что позволяет предложить многогранный взгляд на сложные процессы взаимодействия традиционного и новаторского в музыкальной культуре. Результаты подчеркивают значимость традиционной музыки в области образования и профессиональной деятельности музыкантов, иллюстрируя, как исторические музыкальные традиции преобразуются и находят отклик в современности. Статья предназначена для музыковедов, этномузыкологов, культурологов и всех, кто интересуется процессами эволюции музыкальных культур и роли традиционной музыки в создании современного музыкального ландшафта. Актуальность работы обусловлена необходимостью понимания того, как прошлое влияет на настоящее и какие механизмы определяют текущую динамику развития музыкальной культуры.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжан Цзинцзин. Эволюция традиционной музыки и ее роль в сохранении национально-культурной идентичности современной музыки Китая и Западной Европы // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 98-105. DOI: 10.34670/AR.2024.76.64.011

Ключевые слова

Традиционная музыка, национально-культурная идентичность, музыкальная эволюция, Китай, Западная Европа, музыковедение, этномузыкология, современные музыкальные жанры, музыкальные традиции, инновации в музыке.

Введение

В рамках глобализирующегося мира, где культурные границы становятся все более проницаемыми, традиционная музыка переосмысливается и приобретает новые функции. Она не только сохраняет историческую память и укрепляет национальное самосознание, но и становится мостом, соединяющим прошлое с настоящим, влияя на формирование современных культурных тенденций. Этот процесс имеет особое значение в культурах с глубокими историческими корнями, таких как Китай, где традиционная музыка продолжает быть центральной частью социокультурной жизни, и Западной Европы, которая издавна является колыбелью музыкальных инноваций и экспериментов [Чжоу Лонг, 2001, 54].

Китайская музыкальная традиция, берущая начало в древности, характеризуется использованием уникальных музыкальных инструментов, таких как эрху, гуцзэнь и пипа, и основывается на пентатонике – пятиступенной интервальной системе. Эти элементы являются краеугольными камнями в создании особенной музыкальной атмосферы, отражающей китайский менталитет и философию. В то же время, западноевропейская музыкальная культура с ее богатым наследием классической музыки, развивалась через гармонические и полифонические изыскания, дав начало таким жанрам, как симфония, опера и камерная музыка [Беллман, 2005, 35].

В современном мире эти традиционные музыкальные формы испытывают влияние глобальных культурных течений, приспосабливаясь к новым условиям и вкусам аудитории. Так, китайская музыка интегрируется в популярные жанры, такие как поп и рок, получая новое звучание и интерпретацию. А европейская классическая музыка, в свою очередь, обогащается за счет элементов джаза, электронной и так называемой «мировой музыки», что приводит к возникновению новых подходов в композиции и исполнении.

Цель данной статьи – провести мультидисциплинарный анализ этих процессов, опираясь на исторические данные, музыкологические исследования, а также современные музыкальные практики. Автор стремится выявить основные тенденции в эволюции традиционной музыки, оценить степень ее влияния на формирование и сохранение национально-культурной идентичности современного музыкального творчества и определить, какие факторы будут способствовать дальнейшему развитию и преобразованию музыкального наследия в контексте современности.

Основная часть

Традиционная музыка, с ее разнообразием форм, жанров и стилей, представляет собой культурный фундамент, который выступает не только как хранилище исторической памяти нации, но и как активный участник в культурном диалоге современности. В Китае, где каждая нота и музыкальный оборот «переплетены» с философией и историей, музыкальные традиции уходят корнями в глубокую древность, сохранившуюся в таких классических жанрах, как «ци» и «куньцю». Эти формы, сочетающие в себе поэзию, музыку и драматургию, отражают тонкости китайского мировоззрения и эстетические предпочтения, которые пронеслись сквозь века, сохраняя связь поколений с культурным наследием [Киммелман, 2012, 87].

Западная Европа, с ее богатым и разнообразным музыкальным наследием, внесла неоценимый вклад в развитие музыкальной культуры мира. Средневековая григорианская певческая традиция, барочные композиции Баха и Генделя, классическая чистота Моцарта и

Бетховена, романтические шедевры Шопена и Вагнера – каждая эпоха вносила свои коррективы в развитие музыкального искусства, отражая изменения социального уклада, философские течения и технический прогресс. Эти музыкальные формы постепенно трансформировались, адаптируясь к меняющемуся вкусу публики и новым исполнительским возможностям, но всегда сохраняя связь с историческим контекстом своего времени.

Важность понимания особенностей эволюции традиционной музыки и ее влияния на современные музыкальные практики не может быть недооценена. Именно в этом контексте исследования, посвященные анализу традиционной музыки, приобретают особую актуальность. Таким образом, традиционная музыка не является статичным явлением; она непрерывно взаимодействует с современностью, порождая новые музыкальные языки и формы, которые, в свою очередь, обогащают и трансформируют культурный ландшафт [Хэдли, 2017, 89].

Культурно-специфические элементы музыки каждого народа неразрывно связаны с его историей, языком, религией и философией. Китайская музыкальная традиция, обладая тысячелетней историей, отличается высокой степенью синтеза искусств, где музыка сочетается с поэзией, живописью и даже марциальными искусствами, создавая неповторимые культурные феномены, такие как Пекинская опера или жанр китайского народного театра Юэцзю. Основной мелодической основой является пентатоника – пятиступенная интервальная система, которая лежит в основе большинства китайских музыкальных произведений. Это придает китайской музыке особую мелодическую выразительность и легко узнаваемый характер. Инструменты, такие как струнный гуцзэнь и щипковый пипа, вносят уникальные тембры, расширяющие эмоциональный и выразительный диапазон музыки.

С другой стороны, западноевропейская музыкальная традиция сформировалась под влиянием различных исторических периодов, от средневековья до нового времени, что нашло отражение в разнообразии музыкальных форм – от одноголосного хорового пения до многоголосной полифонии и сложных симфонических композиций. Гармоническая теория, зародившаяся в эпоху Возрождения и достигшая пика развития в барокко и классицизме, привела к созданию сложных аккордовых последовательностей и гармонических прогрессий, которые стали основой для развития западной музыкальной мысли. Оркестровые ансамбли, со своим богатым разнообразием инструментов, позволили композиторам создавать музыку невиданной до того масштабности и выразительности [Тань Дун, 2010, 17].

В целом, музыкальные традиции Китая и Западной Европы обогащают мировую культуру, предлагая различные подходы к организации музыкального пространства, к использованию музыкального материала и к трактовке роли музыки в обществе. Они служат зеркалом, отражающим духовные искания и эстетические предпочтения целых эпох и поколений, и продолжают влиять на современные музыкальные практики, приспосабливаясь и трансформируясь под воздействием постоянно меняющегося мира [Рихтер, 2014, 98].

Сравнительный анализ музыкальных традиций Китая и Западной Европы представляет собой многоаспектное исследование, которое раскрывает сложность и разнообразие музыкального взаимодействия и обмена. Глобализация и кросс-культурные связи открывают новые горизонты для творческого синтеза, где традиционная музыка вступает в диалог с современными музыкальными потоками, обогащая и расширяя их возможности.

Китайская музыка, уходящая корнями в древние философские учения конфуцианства и даосизма, традиционно воспринимается как гармоничное сочетание человеческого и космического, где каждый звук и пауза наполнены глубоким смыслом. Примеры такого слияния восходят к классическим произведениям, таким как «Гуань Цзю Цзи» (Древние мелодии) или

«Чжунхо Чжэнь Юн» (Элегантная музыка Чжунхо), где музыкальная композиция отражает упорядоченность природы и жизни. В современном контексте эти архетипические темы находят отражение в работах таких композиторов как Тань Дунь, чья музыка для фильма «Проклятие Золотого Цветка» привносит древние мотивы в современную киномузыку, соединяя их с элементами симфонического оркестра и электроники [Томсон, 1994, 53].

Синтез традиционных мелодий с современными музыкальными элементами виден и в творчестве таких исполнителей, как Жоу Уэньцзюнь, которая в своем альбоме «Эхо» мастерски сочетает звуки китайского флейтового инструмента *дицзи* с джазовыми и электронными импровизациями, создавая новое звучание, глубоко укорененное в традициях, но открытое миру и новаторству.

Западноевропейская музыкальная традиция, с ее стремлением к гармонической совершенности, восходит к мастерам полифонии эпохи Возрождения, таким как Жоскен де Пре и Гильом Дюфаи. Произведения Баха, например, его «Хорошо темперированный клавир», являются эталоном гармонической структуры, где каждый аккорд и последовательность строго организованы. В новейшее время такие композиторы как Макс Рихтер, сочинивший «Вивальди Recomposed», реинтерпретируют классические произведения через призму современности, соединяя их с электронной музыкой и минимализмом, открывая таким образом новые горизонты для традиционной классической музыки [Гордон, 2010, 47].

Эксперименты современных западных музыкантов, таких как Людовико Эйнауди, чьи пианистические произведения (например, альбом «Дивенере») стирают границы между классической и популярной музыкой, демонстрируют, как классическая музыка может быть трансформирована для удовлетворения вкусов современной аудитории, и как она продолжает вдохновлять новые поколения музыкантов на творческие поиски и эксперименты.

Эти примеры показывают, как традиционная музыка, берущая начало в древних культурах, продолжает жить и развиваться в современном мире, обогащая его и предоставляя слушателям возможность переживать уникальные эмоциональные и интеллектуальные опыты через синтез времен и стилей.

Когда эти две традиции сталкиваются, результатом становится возникновение новых жанров, таких как «мировая музыка» (гибридный жанр «этнический фьюжн»), «этно-джаз» и множество форм «фьюжн», в которых западная полифония и гармония сочетаются с восточными мелодиями и ритмами. Эти новые жанры не только способствуют культурному обмену и взаимопониманию, но и позволяют музыкантам из разных уголков мира взаимодействовать и творить вместе, открывая новые горизонты для музыкального творчества [Ли Юйхси, 2014, 27].

Таким образом, сравнительный анализ музыкальных традиций Китая и Западной Европы выявляет не только исторические и культурные различия, но и общие тенденции в развитии музыки, которые становятся особенно заметны в условиях глобализации.

Современная музыкальная панорама характеризуется уникальным переплетением традиционных мелодий с инновационными музыкальными технологиями и стилями. В последние десятилетия наблюдается возрождение интереса к традиционной музыке, что выражается не только в реставрации и сохранении исторических и фольклорных музыкальных форм, но и в их творческой адаптации и интеграции в современный музыкальный контекст [Смит, 2015, 54].

Этот интерес к традициям проявляется в различных формах: от возрождения народных песен и музыкальных инструментов до использования традиционных музыкальных структур в

композициях современных жанров. Например, в музыке новой волны и электронной музыки часто используются образцы и элементы традиционных мелодий, обогащающие звучание и придающие ему новое измерение.

Создание новых музыкальных направлений идет рука об руку с возрождением интереса к этническим и фольклорным формам, доказывая, что даже в условиях глобализованного «музыкального рынка» уникальные культурные выражения могут не только выжить, но и процветать. Музыканты и композиторы, вдохновленные богатством традиционной музыки, находят способы инкорпорировать ее элементы в современные произведения, создавая новые жанры, такие как этно-джаз, фолк-рок, и множество форм фьюжн [Ван Ли, 2016, 38].

Такие тенденции не только расширяют границы музыкального искусства, но и способствуют формированию новых музыкальных идентичностей и сообществ, объединенных общей любовью к музыке и уважением к ее истории. Это также ведет к появлению новых подходов в музыкальном образовании, где изучение и исполнение традиционной музыки становится важной частью обучения, подчеркивая значимость культурного наследия в современном музыкальном.

Традиционное звучание обретает новую жизнь, обогащая современную музыкальную практику и открывая новые горизонты для творческого самовыражения. Эти процессы в совокупности отражают динамичное развитие музыкальной культуры и ее способность адаптироваться и развиваться, оставаясь при этом верной своим корням [Дэвис, 2017, 46].

В рамках нашего исследования были тщательно отобраны и проанализированы первоисточники, включая исторические нотные издания, такие как «Юэфу» (Музыкальные анналы) для китайской музыки и «Liber Usualis» для средневековой западноевропейской григорианской певческой традиции. Кроме того, были изучены аудиозаписи, в том числе сборники традиционной китайской музыки, выпущенные Шанхайским национальным музыкальным издательством, и архивные записи исполнения классических произведений западноевропейских композиторов, хранящиеся в Британской библиотеке звукозаписей.

Кроме того, был проведен анализ научных трудов и исследовательских статей, опубликованных в таких изданиях, как «Журнал музыковедения» (Journal of Musicology) и «Исследования в области китайской музыки» (Chinese Music Research), а также рецензированные издания, посвященные западноевропейской музыкальной истории, включая «The Musical Quarterly» и «Early Music». Эти работы были использованы для сопоставления и критического анализа исторических и современных музыкальных практик [Чжан Жуныцзян, 2013, 78].

Интервью с современными музыкантами и музыковедами, включая профессоров Шанхайской консерватории и преподавателей Королевской академии музыки в Лондоне, дали представление о современном взгляде на традиционную музыку и ее влияние на современные музыкальные течения.

Наше исследование опирается на многочисленные методологические подходы и источники данных, обеспечивая тем самым всестороннее понимание эволюции музыкальных традиций в контексте глобализации и культурных трансформаций [Бернс, 2018, 21].

В результате проведенного комплексного исследования было установлено, что традиционная музыка, как в Китае, так и в Западной Европе, продолжает оказывать заметное влияние на современные музыкальные течения, несмотря на все изменения, происходящие под влиянием глобализации и кросс-культурных обменов. Традиции, переплетаясь с инновациями, обогащают современную музыкальную культуру, стимулируя возникновение новых жанров и

форм исполнения, которые сочетают в себе классические и современные элементы. Этот процесс не только сохраняет культурное наследие, но и способствует его динамичному развитию [Чжао Сянтин, 2012, 82].

Изучение исторических нотных записей и аудиозаписей позволило детально проанализировать эволюцию музыкальных форм и стилей, выявляя пути, которыми традиционная музыка влияет на современное музыкальное искусство. Академические работы и мнения экспертов, полученные через интервью, обеспечили глубокое понимание текущих тенденций и помогли выявить ключевые факторы, влияющие на сохранение и развитие музыкального наследия в современном мире.

Основываясь на проведенном анализе, можно сделать вывод, что сохранение традиционной музыки и ее элементов в современных музыкальных жанрах играет критически важную роль в формировании национально-культурной идентичности музыкального творчества. Это является свидетельством гибкости и адаптивности музыкального искусства перед лицом постоянно меняющихся культурных и социальных реалий.

Заключение

Таким образом, данное исследование подчеркивает необходимость дальнейшего изучения музыкального наследия в контексте его взаимодействия с современностью и определяет ряд перспективных направлений для будущих исследований. Среди них – глубокий анализ влияния цифровых технологий на воспроизведение и интерпретацию традиционной музыки, а также изучение путей, которыми современные композиторы и исполнители интегрируют исторические формы в новые музыкальные творения.

Исследование подчеркивает значение музыки как уникального и многостороннего феномена, способного объединять людей через границы времени и культур, и предлагает новый взгляд на возможности творческой трансформации и реновации музыкального искусства в современном глобализированном мире.

Библиография

1. Беллман Дж. Классическая музыка Китая: Введение. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2005. 284 с.
2. Бернс Э. Музыкальная форма и анализ: Теория и практика. Оксфорд, 2018. 350 с.
3. Ван Ли. Современная китайская музыка: Кросс-культурные влияния. Пекин: China Music Press, 2016. 280 с.
4. Гордон С. История клавирной музыки. Нью-Йорк, 2010. 400 с.
5. Дэвис А. Экспериментальная музыка: От Джона Кейджа до наших дней. Лондон, 2017. 300 с.
6. Киммелман М. Изучение джаза и его влияние на современную музыку. Бостон, 2012. 212 с.
7. Ли Юйхси. Традиции китайской народной музыки. Шанхай, 2014. 260 с.
8. Рихтер М. *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*. Берлин: Deutsche Grammophon, 2014. Аудио CD.
9. Смит Дж. Эволюция европейской оперы. Лондон, 2015. 320 с.
10. Тань Дун. Музыка как космический язык: Современные композиции и традиции. Шанхай, 2010. 336 с.
11. Томсон В. Григорианский хорал: Прошлое и настоящее. Нью-Йорк, 1994. 288 с.
12. Хэдли П. Полифония в западноевропейской музыке: История и анализ. Лондон, 2017. 440 с.
13. Чжан Жуньцзян. Инструменты и ансамбли в традиционной китайской музыке. Шанхай: Shanghai Music Publishing House, 2013. 240 с.
14. Чжао Сянтин. Введение в китайскую оперу. Пекин, 2012. 220 с.
15. Чжоу Лонг. Музыкальная эстетика древнего Китая. Пекин, 2001. 320 с.

The evolution of traditional music and its role in preserving the national and cultural identity of contemporary music in China and Western Europe

Zhang Jing Jing

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 1061667220@qq.com

Abstract

This study attempts to analyse the evolution of traditional music and its impact on the preservation of national and cultural identity. The article covers the historical period from the early 20th century to the present day, revealing how traditional musical elements are integrated and transformed in contemporary musical genres and styles, serving not only to preserve cultural heritage, but also becoming a driving force for innovation in musical creativity. The article provides a comparative analysis of musical development. Various aspects of the interaction between traditional and contemporary music are examined, including changes in instrumentation, melodic and rhythmic structures, and harmonic systems. The study is based on a wide range of sources, from empirical to theoretical, and includes analyses of sheet music, sound recordings, and scholarly literature to offer a multifaceted perspective on the complex processes of interaction between the traditional and the innovative in musical culture. The results emphasise the significance of traditional music in the education and professional activities of musicians, illustrating how historical musical traditions are transformed and resonate in modernity. The article is intended for musicologists, ethnomusicologists, cultural historians and anyone interested in the processes of evolution of musical cultures and the role of traditional music in the creation of the contemporary musical landscape. The relevance of the work stems from the need to understand how the past influences the present and what mechanisms determine the current dynamics of musical culture.

For citation

Zhang Jing Jing (2024) Evolyutsiya traditsionnoi muzyki i ee rol' v sokhranении natsional'no-kul'turnoi identichnosti sovremennoi muzyki Kitaya i Zapadnoi Evropy [The evolution of traditional music and its role in preserving the national and cultural identity of contemporary music in China and Western Europe]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 98-105. DOI: 10.34670/AR.2024.76.64.011

Keywords

Traditional music, national-cultural identity, musical evolution, China, Western Europe, musicology, ethnomusicology, modern musical genres, musical traditions, innovations in music.

References

1. Bellman J. (2005) Classical Music of China: An Introduction. Shanghai.
2. Burns E. (2018) Musical Form and Analysis: Theory and Practice. Oxford.
3. Davis A. (2017) Experimental Music: From John Cage to the Present Day. London.
4. Gordon S. (2010) A History of Keyboard Music. New York.

-
5. Hadley P. (2017) *Polyphony in Western European Music: History and Analysis*. London.
 6. Kimmelman M. (2012) *The Study of Jazz and Its Influence on Contemporary Music*. Boston.
 7. Li Yuhsi (2014) *Chinese Folk Music Traditions*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House.
 8. Richter M. (2014) *Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons*. Berlin: Deutsche Grammophon. Audio CD.
 9. Smith J. (2015) *The Evolution of European Opera*. London.
 10. Tan Dong (2010) *Music as a cosmic language: Contemporary compositions and traditions*. Shanghai.
 11. Thomson W. (1994) *Gregorian Chant: Past and Present*. New York.
 12. Wang Li (2016) *Contemporary Chinese Music: Cross-cultural Influences*. Beijing.
 13. Zhang Rongjiang (2013) *Instruments and Ensembles in Traditional Chinese Music*. Shanghai.
 14. Zhao Xiangting (2012) *Introduction to Chinese Opera*. Beijing.
 15. Zhou Long (2001) *The Musical Aesthetics of Ancient China*. Beijing.

УДК 7.036 (517.3)

DOI: 10.34670/AR.2024.82.37.015

Образ В.И. Ленина в монгольской живописи «монгол-зураг»**Спиридонова Василина Андреевна**

Аспирант,
Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина,
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
Университетская наб., 17;
e-mail: vas.spir@yandex.ru

Аннотация

Проблема определения характерных качеств национального монгольского искусства, в XX веке существовавшего между традициями буддийской живописи и советского реализма, сегодня актуализируется. Обращение к монгольской живописи «монгол-зураг», представляющей собой своеобразный синтез традиционного монгольского искусства и реалистического направления, позволяет более объективно рассмотреть основные тенденции развития национального искусства Монголии XX века. Объектом исследования выступает образ В.И. Ленина, нашедший свое отражение в творчестве таких художников «монгол-зураг» как Б. Шарав, У. Ядамсурэн, А. Сэнгэцохио, Б. Гомбосурэн и др. Лениниана этих авторов ранее не становилось объектом специального исследования. Целью статьи является выявление характерных приемов живописи «монгол-зураг», применяемых художниками для создания сакрального образа власти. Автор приходит к выводу, что использование традиционных для монгольского искусства художественных средств (и особенно символики) в сакрализации образа вождя представляется не только художественно, но и концептуально оправданным. Символический и художественный язык национального искусства «монгол-зураг» умело выступал в качестве инструмента «политической социализации» Монголии на мировой арене и сакрализированный образ Ленина играл в этом не последнюю роль. Сегодня, когда пересмотр советского присутствия в МНР и всего социалистического прошлого Монголии осуществляется преимущественно в негативном ключе, представляется, что именно живопись «монгол-зураг» может стать ключевым фактором сохранения монголами собственной национальной культуры.

Для цитирования в научных исследованиях

Спиридонова В.А. Образ В.И. Ленина в монгольской живописи «монгол-зураг» // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 106-117. DOI: 10.34670/AR.2024.82.37.015

Ключевые слова

Образ В.И. Ленина, «монгол-зураг», монгольская живопись, монгольское искусство XX века, национальная культура.

Введение

Понятия «национальная традиция», «национальное искусство» сегодня все чаще становятся объектами различных исследований. Особенно если речь идет об искусстве бывших республик или сателлитов СССР, в которых процессы возрождения собственной культурной идентичности сегодня находятся в государственном приоритете. Современная Монголия в этом отношении не является исключением. Преодолев волну декоммунизации в 1990-2000-е гг., Монголия уже в новейшее время продолжает пересмотр советского влияния, в т. ч. на свою отечественную культуру.

В художественной культуре Монголии XX века советская реалистическая школа занимала основополагающие позиции. Во многом это было связано с культурно-просветительской политикой СССР, который помогал в «национально-культурном строительстве» различным социалистическим республикам. Монголия в этой системе играла особую роль. Как отмечают В. Дианова и Э. Эрдэнэбилэг, еще в 1920-е гг. «Монголия рассматривалась как плацдарм для дальнейшего продвижения революции на восток»; в свою очередь «монгольские революционеры придерживались курса на сближение с Советской Россией», поскольку видели в ней «гарант своей государственной независимости» [Дианова, Эрдэнэбилэг, 2020, 33]. В этом дискурсе приобщение к традициям реалистического искусства проходило под знаменем «революционной борьбы» республики против «феодалной отсталости» и «религиозных заблуждений». В дальнейшем эта политика трансформировалась в политику «дружбы народов», которая между СССР и Монголией продлилась практически 70 лет.

Основная часть

Проблема определения характерных качеств национального монгольского искусства сегодня актуализируется. Но зачастую она рассматривается исследователями ограниченно – либо через традиции буддистского (т. е. исключительно «досоветского») искусства [Иккерт, Уранчимэг, Шишин, 2019], либо с точки зрения безусловного влияния советской педагогической системы на формирование монгольского соцреализма [Баяртур, 2011; Уранчимэг, Гоу, 2021; Чугчева, 2006]. Неким компромиссом в данном вопросе может стать обращение к монгольской живописи «монгол-зураг», представляющей собой своеобразный синтез традиционного монгольского искусства и реалистического направления.

Термин «монгол-зураг» в научный оборот ввел монгольский искусствовед Н.-О. Цултэм. Он определял его широко, как «монгольская живопись» [Цултэм, 1986]. В дальнейшем исследователи вносили свои корректировки в это понятие, уточняя и его хронологические рамки, и его художественные характеристики. О «монгол-зураг» как об «одном из древнейших жанров монгольской живописи» пишет Д. Майдар [Майдар, 1981, 108]. Т. Сергеева, напротив, характеризует «монгол-зураг», как *течение*, которое окончательно сложилось в живописи МНР только в середине 1950-х годов [Сергеева, 1983, 204]. Однако, большая часть исследователей говорит о «монгол-зураг» как о *стиле*, сформированном в начале XX века на традициях плоскостной религиозной живописи, а также народного монгольского искусства (фольклора, аппликации и т. д.), нередко использующем элементы «европейской объемной живописной манеры» [Кочешков, 1973; Ломакина, 1970; Чугчева, 2006].

Традиционную живопись «монгол-зураг» отличает большая декоративность, которая проявляется и в цветовом, и в композиционном строе работы, а также в техническом отношении

– это особенная техника письма минеральными красками на полотне. Для композиций в «монгол-зураг» характерны четкая графичность рисунка, локальность ярких, насыщенных цветовых пятен, плоскостность, четкая плановость композиции, где условен и обобщен фон [Чутчева, 2006, 52]. В начале XX века, как отмечает Т. Иккерт, традиционный стиль «монгол-зураг» трансформируется «под влиянием хлынувшего потока после революции (1921 г.) “нового” искусства из России и Европы» [Иккерт, 2017, 131]. В результате меняются тематика произведений (появляются революционные и социальные темы, портрет, исторический жанр), техника исполнения (минеральные краски заменяются на гуашь); под влиянием русского и европейского искусства, а также фотографии, плоскостная монгольская живопись приобретает элементы объема и конкретного пространства.

Таким образом, «монгол-зураг» можно рассматривать как пример развития собственно монгольского искусства в XX веке, существующего в синтезе с реалистическим направлением. В контексте данной работы интерес будет представлять одна из «новых тем» для искусства Монголии XX века, а именно образ В.И. Ленина, нашедший свое отражение в творчестве таких художников «монгол-зураг» как Б. Шарав, У. Ядамсурэн, А. Сэнгэцохио, Б. Гомбосурэн и др. Обращение к данной теме позволяет наиболее ярко продемонстрировать творческий метод монгольских художников, стремившихся сохранить и развить национальные живописные традиции в современных им условиях, поскольку образ власти является традиционным, а образ Ленина – «новым» для искусства Монголии XX века. Использование классических для монгольского искусства приемов (особенно религиозной буддийской символики) в сакрализации образа вождя представляется не только художественно, но и концептуально оправданным, что и является главным предметом для анализа. Следует также отметить, что при разговоре о монгольской живописи исследователи практически не уделяют внимание образу В.И. Ленина в ней. Хотя именно образ вождя одним из первых распространился в рамках политики «национально-культурного строительства» в новых социалистических республиках и в принципе оставался ведущим в советском искусстве на протяжении всего XX века.

Первым монгольским портретом В.И. Ленина является работа Балдугийна (Марзана) Шаравы «Непобедимое ленинское учение» 1922 года (рисунок 1). Балдугийн Шарав считается первым монгольским художником, который начал использовать в своей живописи прием «гэрэл-зураг», т. е. «живопись светом», позаимствованный у искусства фотографии. Как отмечают Д. Уранчимэг и Ч.Я. Гоу «этот портрет интересен с искусствоведческой точки зрения, потому что воплощает синтез монгольской и традиционной индо-тибетской религиозной живописи с применением сложной иконометрии – с расчетом и применением “божественных пропорций”, символикой цвета и одновременно с использованием форм и методов, характерных для европейской традиции портретной живописи» [Уранчимэг, Гоу, 2021, 172].

Шарав изображает Ленина в центре на фоне земного шара. По обе стороны от него два симметрично расположенных красных знамени. Нижнюю часть композиции занимает изображение цветов лотоса. Технически (работа написана на ткани гуашевыми красками) и композиционно картина Шаравы восходит к религиозным монгольским иконам-танкам. «Анализируя данное произведение, нужно учесть, что живопись буддийской иконы-танки всегда подразумевает троичный ритм и в структуре произведения, и в семантике образа. С точки зрения содержания она имеет множество символов, таких как три мира, три эпохи и три стадии времени. Все это в той или иной мере нашло свое воплощение в этом портрете» [Уранчимэг, Гоу, 2021, 172].

Очевидное символическое наполнение портрета Ленина Шаравы хорошо поддается

интерпретации. Гирлянда лотоса символизирует чистоту заветов вождя человечества и буквально передает мысль – «Учение Ленина вечно и нетленно». Знак «инь-янь» (двух рыб), изображенный художником в пятиконечных красных звездах на древках знамен, также может рассматриваться как символ гармонии и вечности, связанный у Шаравы с коммунистическим миром. Подчеркнутая уравновешенность композиции, фронтальность изображения (как принято в буддийской иконописи), обилие синих (цвет неба и вечности) и красных (цвет ликования и радости) оттенков, вкупе с символическим строем картины передают значительность и святость вождя. Обожествлению образа Ленина не противоречит и использование Шаравой объемного письма, поскольку, по словам И. Ломакиной, «работая над иконой, художник подражал фотографии, стремясь передать как можно точнее сходство с реальным лицом, чтобы создать подобие “живого бога”» [Ломакина, 1974, 37].



Рисунок 1 - Б. Шарав. Непобедимое ленинское учение (В.И. Ленин). 1922. Ткань, гуашь. 96,5x151,5 см. Монгольская национальная галерея современного искусства, Улан-Батор.

Особое место в композиции Шаравы занимает карта. Художник показывает ее в виде земного шара, в центре которого расположен Советский Союз. Находящийся непосредственно за изображением вождя, круг карты образует вокруг него своеобразный нимб или мандорлу. И хотя И. Ломакина указывает, что Шарав был несильно в географии и допустил ряд ошибок при изображении карты (позже исправленных его коллегами по типографии, где он тогда работал) [Ломакина, 1974, 167], сам образ весьма примечателен в общем контексте сакрализации Ленина художником.

«Непобедимое ленинское учение» – единственная дошедшая до нас станковая картина Шаравы послереволюционного периода¹. Но именно она принесла художнику славу, став негласным символом новой Монголии. Доказательством тому служит тот факт, что работа Шаравы многократно тиражировалась и нередко воспроизводилась монгольскими художниками

¹ В 1924 году, по случаю смерти Ленина, Шарав повторит свою композицию. Однако, этот вариант выполнен в более плоской и декоративной манере, что может также рассматриваться как намеренный акт создания художником «иконы» уже умершего вождя.

в своих произведениях². Более того, портрет Ленина Шаравы часто «сопровождает» образ монгольского революционера Сухэ-Батора. Это может рассматриваться не только как отражение распространенной в Монголии легенды о том, что именно Сухэ-Батор заказал Шараву портрет вождя, а потом повесил работу художника у себя в кабинете [Ломакина, 1974, 166], но и как акт символической легитимации власти Сухэ-Батора, «освященной» образом «обожествленного» Ленина.

Одним из самых оригинальных воспроизведений «Непобедимого ленинского учения» Шаравы является работа Э. Пурэвжала «Идеи Ленина в Монголии» (1970). Композиция картины также напоминает о традиционной монгольской живописи: яркость локальных цветов, симметричность, условность и «топографическая» детализация развернутого на зрителя пространства. Центром полотна является карта Монголии, над которой в круге-мандорле, окруженном характерными декоративными облаками, изображен Ленин. Композиционно его образ отсылает к работе Шаравы – вождь показан между двух знамен, и также с цветами лотоса. Однако, Пурэвжал усложняет композицию, придавая ей торжественно-гербовый характер: появляются изображения связанных лентой снопов пшеницы, серпа и молота, парящих над Лениным, а также радуги. «Ленинский герб» концептуально соотносится с выделенной на карте Монголии ее столицей – Улан-Батором, обозначенным не только более масштабными постройками, но и гербом республики. В цветовом отношении ярко синие и розовые цвета «ленинской» части композиции переключаются и с дальним планом – насыщенным голубым небом, по которому парят облака и летают ракеты, а также условным изображением Советского Союза, граничащего с Монголией и уходящего за горизонт. Сама же МНР показана в оттенках ярко-зеленого цвета, призванного служить символом процветания республики под светом ленинского учения. В рамках этой концепции художник, усложняя и вводя каноничное произведение Шаравы в новый контекст, создает «новый космос», сакральным центром которого становится территория Республики Монголия, освещенная «Лениным-солнцем».

Известно, что космологизация пространства начинается с его сакрализации – установления центра [Скрынникова, 2014, 96]. В связи с этим образ «Ленина-солнца» можно назвать каноническим для искусства различных народов СССР. Наиболее яркое выражение он находит в фольклоре, но и в изобразительном искусстве сопоставление вождя со светилом не редкость. В контексте монгольского символизма образ многолучевого пылающего солнца является символом жизни и божественного начала³. В творчестве монгольских художников этот образ, часто соотносимый с образом Ленина, транслируется на разных уровнях: солнце само по себе является главным «заветом Ильича» (Б. Чогсом «Завет», 1967); его сияние озаряет памятник Ленину (Р. Алтанхуяг «Ленинизм – восходящее солнце», 1970); но чаще всего сам вождь занимает позицию главного светила (Э. Пурэвжал «Идеи Ленина в Монголии», 1970; Гомбосурэн Б. «Нерушимая дружба», 1965). Примечательно, что обозначенные произведения монгольской ленинианы, имея общее символическое наполнение, стилистически решены разнообразно. Этот факт лишний раз подчеркивает, что монгольские художники прибегают к традиционному символизму своей культуры в определенных, концептуально обусловленных случаях.

Государственность – это один из символов, имеющих большое значение для монгольской

² В качестве примера можно назвать работы Г. Одона, Э. Пурэвжала и др.

³ В связи с этим уместно отметить, что на гербе МНР изображено восходящее солнце, а известный в Монголии политический послереволюционный альманах так и назывался — «Мандах нар» («Восходящее солнце»).

культуры. Как отмечает Ц. Эрдэнэцог: «История Монголии свидетельствует о том, что из поколения в поколение передавались традиции и обычай почитать хана, который является ханом по воле Неба, почитать государственность» [Эрдэнэцог, 2013, 232]. В изобразительном искусстве Монголии XX века место ханов занимают вожди, прежде всего – монгольский революционер Сухэ-Батор, находящийся рядом с «главным вождем» – Лениным. Их реальная встреча, состоявшаяся 5 ноября 1921 года в Кремле, часто становится объектом изображения. Две картины монгольского художника А. Сэнгэцохио⁴ посвящены этому событию. Сэнгэцохио показывает монгольскую делегацию, прибывшую в Москву вместе с Сухэ-Батором на встречу с Лениным, с которыми он беседует о делах молодой республики. Композиционное решение темы художником говорит о стремлении мастера приблизиться к «большому жанру» советской живописи – многофигурной исторической картине. В иконографическом смысле, изображение различных национальных делегаций, посещавших Владимира Ильича – одна из постоянных тем советской ленинианы, символически демонстрировавшая влияние СССР на мировой арене и успехи проводимой им политики «дружбы народов». Однако, работы Сэнгэцохио, несомненно, выделяются из общего ряда подобных (и часто однотипных) полотен именно за счет своего художественного решения. Художник выполняет свои композиции в стилистике «монгол-зураг», органично совмещая традиционную декоративность монгольской живописи с реалистической тщательностью (местами граничащей с натурализмом) в отображении пространства, героев, сюжета. Сэнгэцохио большое внимание уделяет национальному костюму (делегаты изображены в традиционных головных уборах и халатах дэли, войлочных гутулах) и портретам членов монгольской делегации. В одной из картин Сухэ-Батор преподносит Ленину приветственный голубой хадак (рисунок 2). Этот ритуальный длинный шарф является символом неба, гармонии, согласия и спокойствия и в буддийской практике его подносят Будде и божествам. Таким образом Сэнгэцохио демонстрирует иерархичность между образами Ленина и Сухэ-Батора не столько композиционно (визуально вожди показаны «на равных»), сколько символически – через изображение традиционного буддийского ритуала.

В известной работе Н.-О. Цултэма «Встреча» (1969?) художник также раскрывает иерархичность отношений между двумя вождями. В отличие от Сэнгэцохио, Цултэм изображает только сидящих в кремлевском кабинете Сухэ-Батора и Ленина, концентрируя внимание зрителя исключительно на их портретах и жестах. Сухэ-Батор одет в национальный костюм, он внимательно слушает Ленина, который в ходе наставляющей беседы несколько нагнулся к собеседнику и положил свою руку на его рукав. Этот практически отеческий, поучительный жест символически раскрывает не только характер отношений между вождями, но и глобально – отношений между СССР и Монголией, как между «отцом» и «сыном», «старшим» и «младшим» братом. Легитимность новой монгольской власти, которую и представляет молодой Сухэ-Батор, словно даруется ему от главного вождя – Ленина. Иерархичность образов, в данном случае, трактуется художником не через традиционные символы, а через психологическую характеристику героев⁵.

⁴ Художник Адъягийн Сэнгэцохио не имел специального художественного образования, но был известен в Монголии своими работами портретного жанра и историческими полотнами в «монгол-зураг».

⁵ При обращении к большему числу визуального материала, связанного с изображениями Ленина и Сухэ-Батора в монгольском искусстве, можно также заметить, что первый гораздо чаще изображался в традициях «монгол-зураг», в то время как второго, символизирующего молодую, обновленную Монголию, большинство художников предпочитало писать в «новой» — реалистической манере.



Рисунок 2 - А. Сэнгэцохио. Встреча В.И. Ленина с Сухэ-Батором. 1971. Холст, гуашь. 107х167 см. Государственный исторический музей, Москва.

«Встреча» Цултэма, также, как и «Непобедимое ленинское учение» Шаравы, станет для монгольского искусства своеобразным каноном. Она будет многократно тиражироваться и воспроизводиться различными художниками в разнообразных вариантах⁶. В связи с последним примечательны две работы неизвестного мастера, выполненные в традиционных монгольских техниках мартан (техника иконописи на свитках золотым контуром по красному фону) и нагтан (техника иконописи золотом по черному фону). В первом случае мы видим практически полное повторение картины Цултэма, тогда как во втором оба вождя изображены «на равных»: они стоят и пожимают друг другу руки⁷. В нижней части этой композиции художник изобразил цветущий лотос, что усиливает восприятие образа двух вождей как сакрального, «иконного».

В искусстве Монголии период 1960-1970-х гг. отмечен серьезным переосмыслением национальных традиций, видов искусства, техник. В это время в большом количестве появляются работы в аппликации, вышивке, резьбе по дереву и кости. Большое декоративное панно А. Церенхуу «Мелодия о Ленине» (1969) представляет собой традиционную монгольскую аппликацию и вышивку на шелке (рис. 3). По своему композиционному, цветовому и символическому строю панно, еще более, чем живопись «монгол-зураг», напоминает вертикальную икону-танку. В ее центре – образ Ленина; обрамленный орнаментальной золотой пятиугольной рамкой со вставками из различных изображений, он визуальнo воспринимается замещением традиционного образа Будды, окруженного божествами и духами. Но вместо божеств художница показывает «житийные» образы самого Ленина: в детстве, в юности, в ссылке, на митинге; в ленинский «житийный пантеон» также входят изображения Маркса и Сухэ-Батора, с которым беседует вождь. В нижней части композиции Церенхуу размещает женскую фигуру в национальном монгольском костюме; в ее руках голубой хадак и чаша –

⁶ Примечательно, что сам Цултэм написал несколько копий «Встречи», причем, один из вариантов художник выполнил в более реалистической манере акварелью на бумаге, другой (пожалуй, более известный) — в традиционной технике «монгол-зураг» — гуашью по шелку.

⁷ Эта версия, вероятно, отсылает к работе другого монгольского художника — Д. Лувсанжамца.

традиционные приветственные символы благополучия. Общее пространство композиции решено как условный пейзаж, с голубым небом (занимающем большую часть полотна) и ярко-зеленой землей; нижняя часть обрамлена вьющимися цветами лотоса.



Рисунок 3 - А. Цэрэнхуу. Мелодия о Ленине (фрагмент). 1969. Шелк, аппликация, вышивка. 340x187 см. Государственный исторический музей, Москва

В «Мелодии о Ленине» наиболее ярко выразилась еще одна черта национального искусства Монголии XX века, а именно тесная связь между различными видами искусства: живописью,

фотографией, декоративно-прикладным искусством, графикой (плакатом). Эта взаимосвязь заключается не только в применении в живописном произведении художественных средств, более характерных, например, для графики или ДПИ. Но также в комбинировании художницей конкретных референсов при создании нового произведения. Так изображения Ленина в работе Церенхуу напрямую отсылают к известным фотографиям вождя, образ девушки в национальном костюме «перекочевал» в панно художницы из многочисленных плакатов тех лет, воспевающих советско-монгольскую «дружбу народов»⁸. А композиция Ленина с Сухэ-Батором в нижней части золотой рамки – повторение уже упомянутой картины Цултэма. Панно Церенхуу далеко не единственный случай подобного решения композиции монгольскими художниками; в этом контексте в принципе можно рассматривать многие произведения «монгол-зураг». Эта «коллажность» монгольского искусства также заставляет вспомнить практику использования в традиционной буддийской живописи каноничных референсов и трафаретов, с помощью которых мастера создают новые сакральные образы.

Иногда, при создании «сакрального» образа власти, мастера «монгол-зураг» менее явно используют символический язык буддийского искусства. Произведение У. Ядамсурэна «Ленин-пасечнику» (1970-е гг.) в этом смысле весьма необычно. Большую его часть занимает идиллический и тщательно прописанный лесной пейзаж, с березами и елями, цветами и травами, а также круто изгибающейся быстрой речкой. На этом фоне на первом плане изображен Ленин: он присел на корточки рядом с одним из ульев; в его руке книга. В таком композиционном решении, лишенном очевидных символических «атрибутов», можно лишь предположить изображение образа мира, устроенного по «божественным законам». В этой «модели мироздания» «божеством» выступает вождь с книгой, а организованная им «вселенная» (в данном случае, представленная «идеальной» природой и одомашненными пчелами в ульях) счастливо живет по его законам. В таком случае картина Ядамсурэна это не что иное как иллюстрация мифического архетипа «золотого века человечества», «рая», связанного у художника с коммунизмом (=образом Ленина). Впрочем, такая трактовка не претендует на то, чтобы быть единственно верной. Ядамсурэн не так явно демонстрирует зрителю сакральность ленинского образа, хотя, в духе восточной традиции, несколько преувеличивает его масштаб в сравнении с окружением: если Ленин поднимется, то он окажется выше любого дерева, изображенного на картине. Но даже тогда вождь останется частью этой вселенной, что лишь подчеркивает сакральность «божественной гармонии» созданного художником «райского» пространства.

«Ленин-пасечник» Ядамсурэна стал широко известен в качестве плаката. В это роли он сопровождался народным текстом «О живом Ильиче», записанном в колхозе имени Маркса, в Онгудайском аймаке Бурят-Монгольской республики⁹. Этот факт говорит о том, что художественный язык «монгол-зураг», обогащенный оригинальными стилистическими поисками самого художника, был весьма востребован и не хуже соцреалистической живописи

⁸ Этот образ также можно встретить, например, в работе Б. Гомбосурэна «Нерушимая дружба» (1965).

⁹ Вероятно, текст относится к периоду 1930-1950-х гг.: «Посмотрите: веселые люди./Ясли, трактор, колхозный гурт.../Это значит, что он не умер./Это значит, что жив Ильич./Ведь колхозная жизнь без горя./Светлый дом, побежденный бай,—/Это дело его и заветы./Это ленинские мечты./Ленин! Кто же его не знает?/От Кремля, где он крепко спит./До хребта голубого Алтая/ Слава Ленина ярко горит./Выше гор, шире всякого моря./Тяжелее земли самой/Было наше народное горе./Когда умер он — самый родной./Умер Ленин... Но тверже стали./Крепче горных кремнистых пород/Ученик его — доблестный Сталин/Нас к победам и счастью ведет».

отвечал идеям и духу своего времени.

Д. Майдар отмечал: «Сущность преемственности культуры состоит в использовании накопленных прошлым поколением культурных ценностей на основе их анализа и творческой переработки» [Майдар, 1981, 148]. Буддийское классическое искусство иконописи, табуированное в монгольском искусстве в начале XX века, продолжало существовать и развиваться благодаря живописи «монгол-зураг». Монгольские мастера XX века, чьи творческие поиски лежали в области сохранения и развития традиционного искусства, нашли в «монгол-зураг» ту формулу «нового монгольского искусства», которая лучше всего отражала идеи времени, народа, государства.

Заключение

На примере монгольской «ленинианы» становится очевидным умение монгольских художников органично синтезировать «новое» и «старое»; через частное (образ Ленина), выразить национальное, общее, глобальное (сакральный образ власти и государства, образ миропорядка). «Именно в живописи “монгол-зураг” отразились естественные и социальные факторы, мировоззренческие установки, художественный синкретизм, символика, смысловые ориентиры, этнические корни и художественные традиции многовековой культуры Монголии» [Нехвядович, Мелехова, 2021, 233].

Символический и художественный язык национального искусства «монгол-зураг» умело выступал в качестве инструмента «политической социализации» Монголии на мировой арене и сакрализованный образ Ленина играл в этом не последнюю роль. Сегодня, когда пересмотр советского присутствия в МНР и всего социалистического прошлого Монголии осуществляется преимущественно в негативном ключе, представляется, что именно живопись «монгол-зураг» может стать ключевым фактором сохранения монголами собственной национальной культуры.

Библиография

1. Баяртуур Б. Влияние советского искусства на монгольскую живопись // Россия-Монголия: культурная идентичность и межкультурное взаимодействие. СПб., 2011. С. 281-289.
2. Дианова В.М., Эрдэнэбилэг Э. Плакат как предмет изучения российско-монгольских отношений XX века // Россия в глобальном мире. 2020. № 16-17 (39-40). С. 31-41.
3. Иккерт Т.В. Искусство монгольского художника Б. Шарава: опыт интерпретации основных работ // Искусство Евразии. 2017. № 1 (4). С. 129-140.
4. Иккерт Т.В., Уранчимэг Д., Шишин М.Ю. Живопись Б. Шарава в контексте евразийских тенденций // Манускрипт. 2019. № 10. С. 252-257.
5. Кочешков Н.В. Народное искусство монголов. М.: Наука, 1973. 142 с.
6. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор, 1970. 93 с.
7. Ломакина И.И. Марзан Шарав. М.: Изобразительное искусство, 1974. 192 с.
8. Майдар Д. Памятники истории и культуры Монголии. М.: Мысль, 1981. 174 с.
9. Нехвядович Л.И., Мелехова К.А. Проблема преемственности и развитие традиций монгол-зураг в современной художественной культуре Монголии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (57). С. 226-233.
10. Сергеева Т.В. Национальные традиции и современность в живописи Монголии // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. Часть II. М.: Наука, 1983. С. 201-209.
11. Скрынникова Т.Д. «Старые» символы новой Монголии // Символы, образы и атрибуты власти. СПб., 2014. С. 94-99.
12. Уранчимэг Д., Гоу Ч.Я. Становление искусства соцреализма в Монголии: основные этапы, роль российской художественной школы // Искусство Евразии. 2021. № 4 (23). С. 170-187.
13. Цулгэм Н.-О. Монгольская национальная живопись «Монгол Зураг». Улан-Батор, 1986. 192 с.
14. Чутчева К.А. Изобразительное искусство Монголии XX века в контексте влияния русской художественной

школы: дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2006. 297 с.

15. Эрдэнэцог Ц. Развитие национальной живописи Монголии в первой четверти XX века // *Studia culturae*. 2013. № 18. С. 222-231.

The image of V.I. Lenin in Mongolian painting "Mongol-zurag"

Vasilina A. Spiridonova

Postgraduate,
Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin,
199034, 17, Universitetskaya emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: vas.spir@yandex.ru

Abstract

Throughout the twentieth century, Mongolian painting existed between the traditions of Buddhist painting and Soviet realism. In this regard, the problem of national Mongolian art is being actualized in various studies today. Mongolian painting "Mongol-zurag" is a synthesis of traditional Mongolian art and a realistic trend. Therefore, referring to it allows us to consider the main trends more objectively in the development of the national art of Mongolia of the twentieth century. The object of this study is the image of V.I. Lenin. He was approached by such Mongolian artists as B. Sharav, U. Yadamsuren, A. Sengetsohio, B. Gombosuren, etc. The Leniniana of these authors has not previously been the object of special research. The purpose of the article is to identify the characteristic techniques of painting "Mongol-zurag" used by artists to create a sacred image of power. The author concludes that the use of traditional Mongolian art artistic means in the sacralization of the image of the leader is not only artistically, but also conceptually justified. The symbolic and artistic language of national art "Mongol-zurag" skillfully acted as an instrument of "political socialization" of Mongolia on the world stage, and the sacralized image of Lenin played an important role in this. Today, when the revision of the Soviet presence in the Mongolia and the entire socialist past of Mongolia is carried out mainly in a negative way, it seems that "Mongol-zurag" painting can become a key factor in the preservation of the Mongols' own national culture.

For citation

Spiridonova V.A. (2024) *Obraz V.I. Lenina v mongol'skoi zhivopisi «mongol-zurag»* [The image of V.I. Lenin in Mongolian painting "Mongol-zurag"]. *Культура и цивилизация*. 2024. Том 14. № 2А. С. 106-117. DOI: 10.34670/AR.2024.82.37.015

Keywords

The image of V.I. Lenin, "Mongol-zurag", Mongolian painting, Mongolian art of the twentieth century, national culture.

References

1. Baiartur B. (2011) *Vliianie sovet'skogo iskusstva na mongol'skuyu zhivopis'* [The Influence of Soviet Art on Mongolian Painting]. In: *Rossiiia-Mongoliia: kul'turnaia identichnost' i mezhkul'turnoe vzaimodeistvie* [Russia-Mongolia: Cultural Identity and Intercultural Interaction]. St. Petersburg.
2. Chutcheva K.A. (2006) *Izobrazitel'noe iskusstvo Mongolii XX veka v kontekste vliianiia russkoi khudozhestvennoi shkoly*.

-
- Doct. Dis.* [Visual Art of Mongolia in the 20th Century in the Context of the Influence of the Russian Art School. Doct. Dis.]. Barnaul.
3. Dianova V.M., Erdenebileg E. (2020) Plakat kak predmet izucheniia rossiisko-mongol'skikh otnoshenii XX veka [The Poster as a Subject of Study of Russian-Mongolian Relations in the 20th Century]. *Rossia v global'nom mire* [Russia in the Global World], 16-17 (39-40), pp. 31-41.
 4. Erdenetsog Ts. (2013) Razvitie natsional'noi zhivopisi Mongolii v pervoi chetverti XX veka [Development of National Painting of Mongolia in the First Quarter of the 20th Century]. *Studia culturae*, 18, pp. 222-231.
 5. Ikkyert T.V. (2017) Iskusstvo mongol'skogo khudozhnika B. Sharava: opyt interpretatsii osnovnykh rabot [The Art of the Mongolian Artist B. Sharav: Experience of Interpreting Major Works]. In: *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia]. № 1(4). pp. 129–140.
 6. Ikkert T.V., Uranchimeg D., Shishin M.Yu. (2019) Zhivopis' B. Sharava v kontekste evraziiskikh tendentsii [The Painting of B. Sharav in the Context of Eurasian Trends]. *Manuskript* [Manuscript], 10, pp. 252-257.
 7. Kocheshkov N.V. (1973) *Narodnoe iskusstvo mongolov* [Folk Art of the Mongols]. Moscow: Nauka Publ.
 8. Lomakina I.I. (1970) *Izobrazitel'noe iskusstvo sotsialisticheskoi Mongolii* [Visual Art of Socialist Mongolia]. Ulan-Bator.
 9. Lomakina I. I. (1974) *Marzan Sharav*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ.
 10. Maidar D. (1981) *Pamyatniki istorii i kul'tury Mongolii* [Monuments of History and Culture of Mongolia]. Moscow: Mysl' Publ.
 11. Nekhyadovich L.I., Melekhova K. A. (2021) Problema preemstvennosti i razvitie traditsii mongol-zurag v sovremennoi khudozhestvennoi kul'ture Mongolii [The Problem of Continuity and Development of Mongol Zurag Traditions in Contemporary Artistic Culture of Mongolia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 4 (57), pp. 226-233.
 12. Sergeeva T.V. (1983) Natsional'nye traditsii i sovremennost' v zhivopisi Mongolii [National Traditions and Modernity in Mongolian Painting]. In: *Iskusstvo i kul'tura Mongolii i Tsentral'noi Azii. Chast' II* [Art and Culture of Mongolia and Central Asia. Part II]. Moscow: Nauka Publ.
 13. Skrynnikova T.D. (2014) "Starye" simvoly novoi Mongolii ["Old" Symbols of New Mongolia]. In: *Simvoly, obrazy i atributy vlasti* [Symbols, Images, and Attributes of Power]. St. Petersburg.
 14. Tsultem N.-O. (1986) *Mongol'skaya natsional'naya zhivopis' "Mongol Zurag"* [Mongolian National Painting "Mongol Zurag"]. Ulan-Bator.
 15. Uranchimeg D., Gou Ch.Ya. (2021) Stanovlenie iskusstva sotsrealizma v Mongolii: osnovnye etapy, rol' rossiiskoi khudozhestvennoishkoly [Formation of Socialist Realism Art in Mongolia: Main Stages, Role of Russian Art School]. *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], 4 (23), pp. 170-187.
-

УДК 7.091.4

DOI: 10.34670/AR.2024.91.89.016

Сохранение нематериального этнокультурного достояния Забайкальского края как одна из форм поддержки культурной идентичности этносов

Ерохина Елена Геннадьевна

Аспирант,
Восточно-Сибирский государственный институт культуры,
670031, Российская Федерация, Улан-Удэ, ул. Терешковой, 1;
e-mail: erohinaelena514@mail.ru

Аннотация

Сохранение и консолидация традиционных духовно-нравственных ценностей, защита нематериального этнокультурного достояния России стали ключевыми посылами государственной культурной политики. В статье автором даны следующие определения: «этнос», «традиционные ценности», «этническая общность», «нематериальное этнокультурное достояние», «носители и хранители нематериального этнокультурного достояния», «этнокультурная идентичность». А также представлен перечень видов нематериального этнокультурного достояния. Автором осуществлена классификация форм сохранения этнокультурного достояния, в рамках которой, рассматриваются виды и этапы работ по сохранению этнокультурного достояния, реализующиеся на территории Забайкальского края. Освещен ряд популярных мероприятий, направленных на поддержку и сохранение этнокультурного достояния. Указанный перечень фестивалей является неполным. В течение года на территории края проводится более трехсот фестивалей и это направление имеет краевую и муниципальную поддержку органов власти. Таким образом, представив классификацию форм сохранения этнокультурного достояния и рассмотрев ее направления: научно-исследовательское, организационно-методическое, творческое, изучив функции, выполняемые в рамках этих направлений, можно сделать определенный вывод, о том, что сохранение нематериального этнокультурного достояния Забайкальского края непосредственно влияет на формирование и поддержку этнокультурной идентичности народов края.

Для цитирования в научных исследованиях

Ерохина Е.Г. Сохранение нематериального этнокультурного достояния Забайкальского края как одна из форм поддержки культурной идентичности этносов // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 118-125. DOI: 10.34670/AR.2024.91.89.016

Ключевые слова

Традиционные ценности, этнос, этнокультурная идентичность, фестиваль, этнокультурное наследие, сохранение, популяризация.

Введение

Сохранение и консолидация традиционных духовно-нравственных ценностей, защита нематериального этнокультурного достояния России стали ключевыми посылами государственной культурной политики. Учитывая сложную мировую политическую ситуацию, искажение истории России, разрушение исторической памяти, навязывание западных ценностей, норм, все это способствовало, во-первых, принятию ряда стратегических документов в области сохранения духовно-нравственных ценностей и нематериального этнокультурного достояния. Такими документами стали Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» и Федеральный закон «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации». Во-вторых, принятие норм вышеуказанных документов позволило отойти от определений и регламента деятельности, которые даны в Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия и Конвенции об охране нематериального культурного наследия, создателем которых является ЮНЕСКО. В настоящее время в Российской Федерации разработаны собственные нормативно-правовые акты, которые носят стратегический характер в планировании национальной безопасности нашей страны и защите российских духовно-нравственных ценностей, а также регламентируют работу по выявлению, изучению, популяризации нематериального этнокультурного достояния.

Основная часть

Определение термина «традиционные ценности» четко сформулированы в Указе Президента и представляют собой нравственные ориентиры, которые формируют мировоззренческие взгляды российского народа. Эти ориентиры и нормы, передаются из поколения в поколение и являются основой общероссийской гражданской идентичности. Они способствуют обеспечению единого культурного пространства с его уникальным и самобытным духовным, историческим, культурным проявлением многонационального народа Российской Федерации, фундамент российского общества, который способствует сохранению и упрочнению суверенитета нашей страны. Исходя из этого, можно сделать следующий вывод: ценности, которые заложены в этнокультурное достояние, есть платформа для выстраивания национальной идентичности и формирования самосознания народа России. Отражение этих ценностей мы можем проследить в произведениях традиционного исполнительского искусства, устного народного творчества, традициях, которые выражены в обрядах, обычаях, празднествах, навыках и технологиях, объединенных с укладом жизни и традиционными ремеслами, а также в других проявлениях русской культуры.

Термин «нематериальное этнокультурное достояние Российской Федерации» укреплено федеральным законом №402 «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации», который представлен таким образом: нематериальное этнокультурное достояние является совокупностью нематериального культурного наследия этнических общностей России, их культуры и духовно-нравственных ценностей. Благодаря передаче из поколения в поколение этническими общностями культурного и духовного наследия у этих групп формируется чувство осознания собственной идентичности, что оказывает непосредственное влияние на образ жизни, традиции и то, как их воспроизводят, а также современные формы этого образа жизни, традиции

и формы их проявления.

По мнению К. Гирца, «в каждом обществе почти во все времена некоторые привязанности проистекают из чувства естественной, духовной близости, чем из социального взаимодействия». Иными словами, коллективные действия порождают общие культурные ценности, верования, нормы и предписания, приводящие к групповой солидарности [Хотинец, 2002]

Сегодня исследователями признается множественность и не взаимно исключающая природа этнической идентичности. Выделяются уровни идентичности, которые связаны со структурами, принадлежащими национальной, этнической и массовой культурам, которые существенно дополняются и корректируются иными формами и типами идентичности (цивилизационной, конфессиональной, субкультурной, расовой, гендерной и пр.). Идентичности могут выступать в качестве персональных или коллективных, как носить устойчивый характер, так и формироваться ситуативно, проявляться как взаимодополняющие, позитивные и как конфликтные, противоречивые, подчас антагонистические [Фурсова, 2023].

Рассматривая влияние сохранения нематериального этнокультурного достояния на поддержку и формирование этнокультурной идентичности нельзя не рассмотреть ряд таких важных понятий как «этнос», «этническая общность», и понять, какую смысловую нагрузку несут эти термины.

Так, Садохин А.П. на основании изучения мнений научных школ этнологического направления, посчитал возможным определить биосоциальную общность людей в качестве этноса. И этому этносу присущи такие этнодифференцирующие признаки как – этноним, т.е. непосредственное самоназвание этого этноса. Автор отмечает, что этнонимы следует отличать от других признаков, таких как политонимы, лингвонимы, конфессионимы, этнокультурные особенности. Но при этом имеет место быть взаимосвязь или совпадение этих признаков. Вышеперечисленные признаки этнической принадлежности, а также единство территории являются одним из исходных этапов в определении этнической принадлежности [Садохин, 2008].

Далее необходимо рассмотреть понятие такого термина как «этническая общность». Этнической общностью является группа людей, занимающая определенную территорию, эта группа является устойчивой, исторически сформированной совокупностью населения. У людей этой группы преобладает единая культура с собственными ценностями и нормами, общим языком и этническим самосознанием.

Следующим определением, которое мы рассмотрим, будет понятие «этнокультурная идентичность». Независимо от того, что данный термин обрел свою популярность не так давно, его широко применяют в философских, психологических, этнических и других науках, и сегодня существует ряд сложившихся мнений об этом понятии.

Мы рассмотрим мнение Красовской Н.Р., которая понимает под этнокультурной идентичностью осознание собственной принадлежности к определенной этнической общности, основываясь на единой, общей территории проживания, закреплённых культурных особенностях и общностью языка. Так, в основе этнокультурной идентичности определены три основных показателя: территориальный, культурный и языковой [Красовская, 2020].

Таким образом, можно прийти к выводу, что понятия «этническая общность» и «этнокультурная идентичность» являют собой некую систему символов в основе которой стоит общее понятие – этнос. Данному этносу присущи этнодифференцирующие, антропо-психологические признаки, определенная территория и этнокультурные особенности, которые

являются источником формирования этнической принадлежности. В структуре данной системы выделены этнокультурные особенности, которые в свою очередь включают в себя язык, религию, обычаи, обряды, народное творчество и искусство, фольклор, ценности и нормы, являясь в совокупности своей нематериальным культурным наследием этнических общностей. Соответственно, этническая общность или отдельные представители этнических общностей, владеющие знаниями об уникальных особенностях культуры своего этноса, будут являться носителями этнокультурного наследия. Также эти две выделенные категории могут являться и хранителями этнокультурного наследия. Следуя определению, представленному в Федеральном законе от 20 октября 2022 г. № 402-ФЗ «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации», хранителями нематериального наследия могут выступать физические и юридические лица, т.е. как отдельные граждане, так и организации, которые непосредственно занимаются выявлением, популяризацией, сохранением и изучением объектов нематериального этнокультурного достояния. Как правило, к таким организациям относятся центры народного творчества регионального уровня, культурно-досуговые учреждения клубного типа и другие учреждения, такие как музеи и библиотеки. Этот перечень организациями не исчерпывается, также могут быть архивы, научные институты и множество других учреждений, занимающихся этнокультурным наследием.

Для рассмотрения форм сохранения нематериального этнокультурного наследия, следует рассмотреть список видов нематериального этнокультурного достояния, который установлен вышеупомянутым федеральным законом. В список включены: устные традиции с формами их выражения; устное народное творчество; выражение традиций в обрядах, обычаях, игрищах, празднествах, техники, знания, технологии, навыки и умения, которые обусловлены традиционными ремеслами и укладом жизни; традиционное исполнительское искусство с формами его выражения. Классификация объектов нематериального этнокультурного достояния строится по значимости (исторической, научной, культурологической ценности) и бывает федерального, регионального, муниципального значения.

Рассмотрим формы сохранения нематериального этнокультурного наследия, на примере работы государственного учреждения культуры «Учебно-методический центр культуры и народного творчества Забайкальского края», который является региональным центром, основными направлениями деятельности которого, являются изучение, выявление, сохранение и популяризация объектов нематериального этнокультурного достояния Забайкальского края. Виды поддержки этнокультурного достояния можно классифицировать по нескольким направлениям. Научно-исследовательское направление, которое включает в себя такие виды работ как:

- формирование и ведение регионального каталога объектов нематериального этнокультурного достояния. Работа в регионе по созданию единого электронного каталога объектов была начата в 2008 году ГУК «Учебно-методический центр культуры и народного творчества Забайкальского края». Формирование его осуществлялось на основе утвержденного формата описания объектов нематериального культурного наследия, действующего на тот момент. За это время выявлено более 60 объектов, описано 19 объектов нематериального культурного наследия. Среди этих объектов следующие:
- русская сказка Забайкалья (новая сибирская сказочная традиция); заговорные традиции русских Забайкалья; свадебная обрядность казаков Забайкалья; обряд восхождения на гору «Девятая пятница»; несказочная проза Восточного Забайкалья, былички, легенды и

предания; детский фольклор Забайкальского края; «Погружение»: обряд крещения новорожденных у «семейских» Забайкальского края; обряд «Даага дэллээн»: посвящение «стригунков», обрезание гривы у лошадей и другие [Региональный каталог объектов НКН Забайкальского края, 2023].

- фольклорно-этнографические экспедиции в рамках работы которых осуществляется выезд в муниципальные районы, сельские поселения региона с целью сбора обрядовых, песенных, хореографических материалов, образцов устного творчества, техник и технологий изготовления предметов быта, одежды и других сведений. В ходе полевых исследований осуществляется интервьюирование носителей, а также аудио, видео, письменные записи. Полученные материалы подлежат текстовой, нотной расшифровке и вносятся в фольклорно-этнографическую базу регионального центра. В случае если в экспедиционных материалах присутствует объект, имеющий особую историческую, культурную, научную ценность для страны, либо региона, осуществляется его паспортизация, т.е. описание в соответствии с определенными требованиями, и данный объект направляется для рассмотрения и включения его в федеральный реестр, либо с учетом ценности, включается в региональный каталог. На сегодняшний день Учебно-методическим центром культуры и народного творчества Забайкальского края проведено более 40 фольклорно-этнографических экспедиций [Опыт деятельности Учебно-методического центра..., 2023].
- участие специалистов регионального центра в конференциях, семинарах, конкурсах Всероссийского, межрегионального, регионального уровня.

Классификацию форм сохранения этнокультурного достояния продолжит организационно-методическое направление, которое подразумевает под собой разработку методических пособий, репертуарных сборников, материалов в помощь возрождению и сохранению традиционной культуры народов, положений о проведении мероприятий в помощь специалистам, занимающимся вопросами изучения традиционной культуры.

Традиционными изданиями для регионального Центра являются сборники: «Вопросы традиционной культуры», «По следам экспедиций», «Носители нематериального культурного наследия» [Издания, 2023].

На постоянной основе осуществляется системная организация обучающих семинарских занятий, курсов повышения квалификации, конференций, круглых столов, мастер-классов для специалистов муниципальных и сельских учреждений культуры клубного типа региона.

Творческое направление продолжит классификацию форм сохранения нематериального этнокультурного наследия Забайкальского края. К данному направлению относим организацию и проведение различного рода мероприятий: конкурсов, ярмарок, выставок, концертов и фестивалей. Более подробно мы рассмотрим такую популярную форму как фестиваль, которая прочно вошла в культурную повестку региона. По содержанию мероприятий можно выделить такие формы как монофестивали и мультикультурные фестивали. Традиционными для Забайкальского края монофестивалями стали:

- Международный фестиваль культуры семейских-старообрядцев «Семейская круговая», основной целью проведения которого является изучение, популяризация и сохранение песенной культуры семейских Забайкалья.
- Фестиваль казачьей культуры «Забайкальскому краю – любо», направлен на изучение, сохранение и воссоздание условий для продвижения казачьей культуры.
- Краевой эвенкийский праздник «Синилгэн», который направлен на создание условий для

- формирования национального мировоззрения эвенкийского народа, на популяризацию и сохранение культуры эвенков.
- Межмуниципальный фестиваль – конкурс «Агинская баранина на камнях» (фестиваль бурятской национальной кухни «Хорхогой наадан»), направлен на сохранение и возрождение бурятских кулинарных традиций.
 - Межрегиональный праздник «Сабантуй» – содействие сохранению и популяризации культурного наследия татаро-башкирских народов.

Заключение

К мультикультурным фестивалям региона можно отнести фестивали национальных культур, например, межрегиональный фестиваль «Онон: связь времен и народов»; межрайонный фестиваль народного художественного творчества «75 Мастерских сел Забайкалья»; краевой детско-юношеский фестиваль национальных культур «Возьмемся за руки, друзья»; межмуниципальный фестиваль национальных культур «Веселая заоколица». Вышеперечисленные мероприятия объединяют единая цель и задачи, которые заключаются в сохранении, продвижении, гармонизации межнациональных отношений, воспитании уважительного отношения к культурам разных народов.

Указанный перечень фестивалей является неполным. В течение года на территории края проводится более трехсот фестивалей и это направление имеет краевую и муниципальную поддержку органов власти.

Таким образом, представив классификацию форм сохранения этнокультурного достояния и рассмотрев ее направления: научно-исследовательское, организационно-методическое, творческое, изучив функции, выполняемые в рамках этих направлений, можно сделать определенный вывод, о том, что сохранение нематериального этнокультурного достояния Забайкальского края непосредственно влияет на формирование и поддержку этнокультурной идентичности народов края.

Библиография

1. Барт Ф. Этнические группы и социальные границы. Социальная организация культурных различий. М.: Новое издательство, 2006. 198 с.
2. Белинская О.Н. Фестивали народного художественного творчества в контексте сохранения и трансляции этнокультурного наследия // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 5. С. 179-181.
3. Дагбаев Э.Д. Бурятская этническая идентичность: между традицией и модернизацией // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2010. № 6. С. 134-141.
4. Дробижева Л.М. и др. Содержательные основы российской идентичности. Региональный и этнокультурный контексты. М., 2021. 288 с.
5. Ерохина Е.Г. История фестивального движения в социокультурном пространстве Забайкальского края в 1940-1990 годы // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. 2021. № 1. С. 15.
6. Зимина Н.С. Социокультурные особенности и проблемы развития регионального пространства Забайкальского края // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. 2013. 2 (11). С. 249-257.
7. Зинченко Ю.П. (ред.) Этнокультурная идентичность как фактор социальной стабильности в современной России. М., 2016. 226 с.
8. Жуков А.В. и др. История и культура народов Забайкальского края: Музейно-выставочный комплекс Забайкальского государственного университета. Чита, 2014. 231 с.
9. Копцева Н.П. Конструирование позитивной этнической идентичности в поликультурной системе. Красноярск, 2013. 183 с.
10. Красовская Н.Р. Этнокультурная идентичность // Власть. 2020. Том 28. № 3. С. 75-81.

11. Резунков А.Г. Нематериальное этнокультурное достояние: политическая, культурологическая или социальная проблема // Когнитивные науки в информационном обществе. 2023. Том 3. № 3. URL: <https://knio.ru/PDF/02KN323.pdf>
12. Садохин А.П. Этнология. М.: Гардарики, 2008. 287 с.
13. Фурсова Е.Ф. Проблемы этнической (этнокультурной) идентичности в научной литературе во второй половине XX – XXI веках (к курсу «Основы культурной антропологии») // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2023. Т. 22. № 3. С. 9-23.
14. Хотинец В.Ю. Этническая идентичность и толерантность. Екатеринбург, 2002. 124 с.
15. Юань Цзяли, Лях В.И. К вопросу о характеристике этнокультурной идентичности современного общества // Культура и цивилизация. 2022. Т. 12. № 1А. С. 214-220.

Preservation of the intangible ethno-cultural heritage of the Trans-Baikal Territory as one of the forms of support for the cultural identity of ethnic groups

Elena G. Erokhina

Postgraduate,
East-Siberian State Institute of Culture,
670031, 1, Tereshkovoi str., Ulan-Ude, Russian Federation;
e-mail: erohinaelena514@mail.ru

Abstract

The preservation and consolidation of traditional spiritual and moral values, the protection of the intangible ethnocultural heritage of Russia have become the key messages of the state cultural policy. In the article, the author gives the following definitions: traditional values, intangible ethnocultural heritage, ethnos, ethnic community, ethnocultural identity, bearers and guardians of intangible ethnocultural heritage. A list of types of intangible ethnocultural heritage is presented. The author also carried out a classification of forms of preservation of ethnocultural heritage, within the framework of which the types and stages of work on the preservation of ethnocultural heritage implemented in the territory of the Trans-Baikal Territory are considered. A number of popular events aimed at supporting and preserving the ethno-cultural heritage are highlighted. This list of festivals is incomplete. During the year, more than three hundred festivals are held in the region and this area has regional and municipal support from authorities. Thus, having presented the classification of forms of preserving ethnocultural heritage and having examined its directions: research, organizational and methodological, creative, having studied the functions performed within these directions, we can draw a definite conclusion that the preservation of the intangible ethnocultural heritage of the Trans-Baikal Territory directly affects to form and support the ethnocultural identity of the peoples of the region.

For citation

Erokhina E.G. (2024) Sokhranenie nematerial'nogo etnokul'turnogo dostoyaniya Zabaikal'skogo kraya kak odna iz form podderzhki kul'turnoi identichnosti etnosov [Preservation of the intangible ethno-cultural heritage of the Trans-Baikal Territory as one of the forms of support for the cultural identity of ethnic groups]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 118-125. DOI: 10.34670/AR.2024.91.89.016

Keywords

Traditional values, ethnos, ethnocultural identity, festival, ethnocultural heritage, preservation, popularization.

References

1. Barth F. (2006) *Etnicheskie gruppy i sotsial'nye granitsy. Sotsial'naya organizatsiya kul'turnykh razlichii* [Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference]. Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ.
2. Belinskaya O.N. (2016) Festivali narodnogo khudozhestvennogo tvorchestva v kontekste sokhraneniya i translyatsii etnokul'turnogo naslediya [Festivals of folk art in the context of preserving and broadcasting ethnocultural heritage]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 5, pp. 179-181.
3. Dagbaev E.D. (2010) Buryatskaya etnicheskaya identichnost': mezhdru traditsiei i modernizatsiei [Buryat ethnic identity: between tradition and modernization]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya* [Bulletin of the Buryat State University. Philosophy], 6, pp. 134-141.
4. Drobizheva L.M. et al. (2021) *Soderzhatel'nye osnovy rossiiskoi identichnosti. Regional'nyi i etnokul'turnyi konteksty* [Content bases of Russian identity. Regional and ethnocultural contexts]. Moscow.
5. Erokhina E.G. (2021) Istoriya festival'nogo dvizheniya v sotsiokul'turnom prostranstve Zabaikal'skogo kraja v 1940-1990 gody [History of the festival movement in the sociocultural space of the Trans-Baikal Territory in 1940-1990]. *Vestnik Vostochno-Sibirskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the East Siberian State Institute of Culture], 1, p. 15.
6. Fursova E.F. (2023) Problemy etnicheskoi (etnokul'turnoi) identichnosti v nauchnoi literature vo vtoroi polovine XX – XXI vekakh (k kursu «Osnovy kul'turnoi antropologii») [Problems of ethnic (ethnocultural) identity in scientific literature in the second half of the 20th – 21st centuries (to the course “Fundamentals of cultural anthropology”)]. *Vestnik NGU. Seriya: Istoriya, filologiya* [Bulletin of NSU. Series: History, philology], 22, 3, pp. 9-23.
7. Khotinets V.Yu. (2002) *Etnicheskaya identichnost' i tolerantnost'* [Ethnic identity and tolerance]. Yekaterinburg.
8. Koptseva N.P. (2013) *Konstruirovaniye pozitivnoi etnicheskoi identichnosti v polikul'turnoi sisteme* [Construction of positive ethnic identity in a multicultural system]. Krasnoyarsk.
9. Krasovskaya N.R. (2020) Etnokul'turnaya identichnost' [Ethnocultural identity]. *Vlast'* [Power], 28, 3, pp. 75-81.
10. Rezunkov A.G. (2023) Nematerial'noe etnokul'turnoe dostoyanie: politicheskaya, kulturologicheskaya ili sotsial'naya problema [Intangible ethnocultural heritage: political, cultural or social problem]. *Kognitivnye nauki v informatsionnom obshchestve* [Cognitive sciences in the information society], 3, 3. Available at: <https://knio.ru/PDF/02KN323.pdf> [Accessed 02/02/2023]
11. Sadokhin A.P. (2008) *Etnologiya* [Ethnology]. Moscow: Gardariki Publ.
12. Yuan Jiali, Lyakh V.I. (2022) K voprosu o kharakteristike etnokul'turnoi identichnosti sovremennogo obshchestva [On the question of the characteristics of the ethno-cultural identity of modern society]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (1A), pp. 214-220.
13. Zhukov A.V. et al. (2014) *Istoriya i kul'tura narodov Zabaikal'skogo kraja: Muzeino-vystavochnyi kompleks Zabaikal'skogo gosudarstvennogo universiteta* [History and culture of the peoples of the Trans-Baikal Territory: Museum and Exhibition Complex of the Trans-Baikal State University]. Chita.
14. Zimina N.S. (2013) Sotsiokul'turnye osobennosti i problemy razvitiya regional'nogo prostranstva Zabaikal'skogo kraja [Sociocultural features and problems of development of the regional space of the Trans-Baikal Territory]. *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Politologiya. Religiovedenie* [News of Irkutsk State University. Series: Political science. Religious Studies], 2 (11), pp. 249-257.
15. Zinchenko Yu.P. (ed.) (2016) *Etnokul'turnaya identichnost' kak faktor sotsial'noi stabil'nosti v sovremennoi Rossii* [Ethnocultural identity as a factor of social stability in modern Russia]. Moscow.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.75.19.012

Ранний перевод и популяризация опер Пуччини в китайской литературе и искусстве

Цуй Ян

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 1250716188@qq.com

Аннотация

Эта статья рассматривает ранний перевод и популяризацию опер Джакомо Пуччини в китайской литературе и искусстве. Автор исследует, как популярность опер Пуччини в Китае началась в 1920-х годах и как она развивалась. Статья также анализирует влияние опер Пуччини на китайскую литературу и искусство. В целом, статья представляет интерес для исследователей межкультурных связей между Италией и Китаем, а также для любителей оперы и китайской культуры. В заключении статьи показано, что ранний перевод и популяризация опер Пуччини в китайской литературе и искусстве играли важную роль в процессе взаимодействия китайской и западной культур и способствовали развитию оперного искусства в Китае. Музыка и сюжеты Пуччини оставались важным источником вдохновения для китайских художников и композиторов, и его влияние можно увидеть в современной китайской опере и музыке.

Для цитирования в научных исследованиях

Цуй Ян. Ранний перевод и популяризация опер Пуччини в китайской литературе и искусстве // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 126-131. DOI: 10.34670/AR.2024.75.19.012

Ключевые слова

Джакомо Пуччини, Турандот, Богема, итальянская опера, Тоска.

Введение

В начале 20-го века, Китай вступил в период сильных социокультурных и политических изменений. Это было время, когда Китай начал открываться для западной культуры и искусства, что привело к внедрению и популяризации многих аспектов западной культуры в стране. Одним из самых влиятельных источников западной культуры, который оказал глубокое воздействие на китайскую литературу и искусство, стали оперы итальянского композитора Джакомо Пуччини.

Пуччини, считавшийся мастером лирической драмы, создал оперы, которые завораживали слушателей своими потрясающими мелодиями, эмоциональной глубиной и живописными сюжетами. Его музыка олицетворяла эмоциональность и страсть, что делало его произведения идеальными для того, чтобы завоевать сердца и умы китайской публики.

Помимо Италии, на русской сцене также постоянно звучала опера Дж. Пуччини, что активно способствовало распространению знаний о произведениях композитора. В китайских книгах, газетах и музыкальных классах также популяризировались оперы Пуччини. Это знание западной оперы, представленное китайцами как живое и полное сюжетного интереса, сыграло незаменимую роль в знакомстве китайцев с творчеством Пуччини. Однако следует отметить, что публикации опер Пуччини в период Республики Китай, почти без исключения, представляли собой введение в сюжет с академической и художественной точек зрения. Большое количество таких введений в оперы Пуччини появилось после его смерти в 1924 году.

Основное содержание

Среди первых трудов, посвященных теории опер Пуччини, можно выделить «Западную музыку и театр» (кит. 西洋音乐与戏剧) Ван Гуанци (кит. 王光祈) (1925 г), «Общие знания о музыке» (кит. 音乐的常识) Фэн Цыкай (кит. 丰子恺) (1925), «Три трактата об искусстве» (кит. 艺术三家言) Фу Яньчан, Чжу Иньпэн и Чжан Руогу (кит. 傅彦长、朱应鹏、张若谷) (1927), «Боги и оперы Запада» (кит. 西洋之神剧与歌剧) Ю Цифань (кит. 俞寄凡) (1927), «Опера ABC» (кит. 歌剧ABC) Чжан Руогу (кит. 张若谷) (1928), «Заметки о западной опере» (кит. 西洋歌剧考略) Е Чэнчунь (кит. 叶遇春) (1931), «Оперный эскиз» (кит. 歌剧素描) Сю Чжи (кит. 徐迟) (1936) и «Введение в оперу» (кит. 歌剧概论) Ху Куйсунь (кит. 胡葵荪) (1936).

Эти 7 книг затрагивают позицию опер Пуччини в мировом развитии и базовые знания о его произведениях как о "реалистической" опере. Они оказали определенное содействие в более глубоком понимании оперного искусства среди современных китайцев.

Перевод - это первый шаг к изучению иностранной оперы для китайских культурных деятелей. Этот процесс побуждает китайцев продолжать задумываться о реальных проблемах развития китайской оперы. Первые попытки перевода опер Пуччини на китайский язык были сделаны в начале 20-го века. Это включало в себя переводы либретто и текстов арий, что позволило китайским зрителям ознакомиться с сюжетами и музыкой опер Пуччини. Эти переводы стали отправной точкой для дальнейшей популяризации музыки Пуччини в Китае.

В целом переводы и введения к операм Пуччини чаще всего касались произведений, которые многократно ставились в Шанхае, Гонконге, Харбине и т.д. Такие произведения Пуччини как «Тоска», «Мадам Баттерфляй» и «Богема» - были тремя главными произведениями

в Китае, а «Турандот», наоборот, упоминалась крайне редко.

Китайские музыканты и композиторы, получившие образование в западных музыкальных учебных заведениях, также играли важную роль в популяризации музыки Пуччини. Они принесли этот опыт обратно в Китай и начали создавать собственные оперные произведения, вдохновленные стилем и темами Пуччини. Этот переходный период привел к появлению нового направления в китайской опере, которое сочетало в себе элементы западной и китайской музыки и драматургии.

Китайские композиторы и музыканты, такие как Чжан Руогу (кит. 张若谷), Фу Яньчан (кит. 傅彦长), Ван Куанци (кит. 王光祈) и Фэн Цыкай (кит. 丰子恺), активно участвовали в распространении знаний об опере и углубили влияние западной оперы в Китае через эстетические исследования ее особенностей. Это также побудило людей задуматься о сущности оперного искусства. Это укрепило осведомленность китайцев в мировой культуре, стимулировало потребность китайских художников включить оперу в современную цивилизацию и ускорило исторический процесс локализации и эволюции оперы в Китае. В то время люди больше заботились не о сюжете, а о том, как написать запоминающуюся мелодию для оперы. Это, возможно, было осознанием того, что «мелодия превыше всего» в опере Пуччини. Некоторые считали, что в опере должна быть яркая мелодия, и если мелодия хороша, то опера сама по себе выйдет на первый план. Однако Чжан Руогу, Фу Яньчан и Чжу Инпэн (кит. 朱应鹏) не согласились с этим подходом. Их друзья - современные писатели Сюй Вэйнань (кит. 徐蔚南) (1900-1952), который был знаком с Чжан Руогу, Фу Яньчаном и Чжу Иньпэн - выразил свое мнение на эту тему в статье «Строительство маленькой народной оперы» (кит. «建设中国小歌剧»), опубликованной в разделе «Мир Искусства» (кит. «艺术界» газеты «Шэньбао» (кит. «申报»)) 26 июня 1927 года. Он также надеялся получить отзывы на эту тему от Ли Цзиньхуэй (кит. 黎锦晖) и Лэ Сыбин (см. прим. 1) (кит. 乐嗣炳), которые занимались изучением народной музыки. Создание китайской оперы стало общей целью для многих знающих людей.

Фактически, среди этих людей национальная музыка была включена в музыкальное искусство Китая, и наиболее ярко это продемонстрировал Ли Цзиньхуэй. Эти события также могут свидетельствовать о том, что в 1930-х годах, в период Второй мировой войны, артисты и музыканты в Шанхае были вовлечены в создание китайской оперы, и это был процесс взаимного влияния и обмена информацией и идеями.

В 1920-х годах начались первые театральные постановки опер Пуччини в Китае. Гастроли иностранных трупп привозили с собой выдающихся исполнителей. Эти постановки стали популярными среди китайской публики и создали потребность в развитии оперного искусства в стране.

Оперы Пуччини, такие как «Мадам Баттерфляй» и «Тоска», стали особенно популярными в Китае и часто ставились на сценах китайских театров. Эти произведения удивляли зрителей своей глубокой эмоциональностью и красочными сюжетами.

Так, в Пекине впервые была поставлена знаменитая опера итальянского композитора Пуччини «Богема», что стало очень значимым событием, позволяющим познакомиться с опытом зарубежного оперного искусства. Лю Цзиншу (кит. 刘经树) написал статью,

посвященную данной постановке (Голос несет эмоции и движет людьми с помощью эмоций, написанных по случаю премьеры спектакля «Богема»), в которой написал следующее: Эта опера, выражающая любовь и симпатию автора к людям театра через изображение любовной трагедии бедных и угнетенных художников Латинского квартала Парижа, с захватывающим сюжетом и глубоко трогательной музыкой, считается одним из лучших произведений Пуччини.

Лирическая драма – так именовали оперы Пуччини, потому что он требовал, чтобы музыка в опере вызывала "захватывающее, потрясающее и трогательное" воздействие, даже "заставляло слезы выступать". Исполнение оперы Пуччини требует от актеров идеального сочетания голоса, музыкального выражения и адекватной актерской игры, чтобы оживить произведение и впечатлить зрителей. Этот спектакль "Девушка с цветами" был исполнен студентами третьего курса факультета вокала Центральной музыкальной академии. После пяти лет систематического профессионального обучения они приобрели определенные навыки в вокальном искусстве, но оперное исполнение было для них новым опытом. Они использовали свои сильные стороны в вокальном исполнении, чтобы компенсировать отсутствие специальной подготовки и сценического опыта в актерской игре, и добились хороших результатов в исполнении.

Заключение

В заключение, ранний перевод и популяризация опер Пуччини в китайской литературе и искусстве играли важную роль в процессе взаимодействия китайской и западной культур и способствовали развитию оперного искусства в Китае. Музыка и сюжеты Пуччини оставались важным источником вдохновения для китайских художников и композиторов, и его влияние можно увидеть в современной китайской опере и музыке.

Библиография

1. Дай Пэнхай. Самая ранняя западная опера, исполненная в Китае, и самые ранние переведенные сценарии западных опер. Любители музыки. 1998. № 2. С. 4-5.
2. Ляо Фу-шу. Иностраный материал в придворной музыке Цяньлуна // Музыковедение. 1990. № 3. С. 49-51.
3. Мэн Синьин. Исследование распространения и влияния опер Пуччини в Китайской Республике // Музыкальные исследования. 2012. № 1. С. 22-28.
4. Осипова Н.В. (ред.) Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура». Ч. 5. Гель, 2021. 226 с.
5. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
6. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
7. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
8. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
9. 쉬귀링. Study of Field Culture of Chenhe Opera Troupes in Xiushan // 문화와 예술연구. – 2020. – Т. 16. – С. 311-326.
10. Zhang B. Cantonese Opera Troupes in Southeast Asia // Asian Ethnology. – 2022. – Т. 81. – №. 1/2. – С. 83-106.

Early translation and popularization of Puccini's operas in Chinese literature and art

Cui Yang

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 1250716188@qq.com

Abstract

The article examines the role and influence of the first opera companies to visit China. The issue of the formation of opera as a whole is touched upon, as well as the first productions of G. Puccini's operas. The path of development of opera art in China is traced, in which the works of the Italian composer G. Puccini directly played a role. The period of development of cultural exchange between China and Europe begins during the Ming Dynasty, when Europe discovered and developed the sea route to China. The first Italian opera to be heard in China was Niccolò Piccini's in 1778, as evidenced by German musicologist Alfred Löwenberg's *Chronicle of Opera*. This date can be considered the beginning of the history of the development of European opera in China. However, the most significant period of cooperation between Italy and China in the field of opera began at the beginning of the 20th century, when famous Italian opera singers and conductors appeared on the stage of Chinese theaters. This period is also known for the May Fourth Movement of 1919, a great ideological liberation movement. Thus, we can see how strongly the influence of Italian opera infected and aroused the passion for the development of opera in China. In addition to the fact that opera troupes helped promote the work of G. Puccini, they also became a kind of teacher and mentor for China on the path to the development of operatic art.

For citation

Cui Yang (2024) Rannii perevod i populyarizatsiya oper Puchchini v kitaiskoi literature i iskusstve [Early translation and popularization of Puccini's operas in Chinese literature and art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 126-131. DOI: 10.34670/AR.2024.75.19.012

Keywords

Puccini, opera troupes, Gonzalez troupe, A. Carpi troupe, China, Italy, Russia.

References

1. Dai Penghai (1998) The earliest Western opera performed in China and the earliest translated scripts of Western operas. *Music lovers*, 2, pp. 4-5.
2. Liao Fu-shu (1990) Foreign material in the court music of Qianlong. *Musicology*, 3, pp. 49-51.
3. Meng Xinying (2012) Study of the distribution and influence of Puccini's operas in the Republic of China. *Musical Research*, 1, pp. 22-28.
4. Osipova N.V. (ed.) (2021) *Materialy mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Obrazovanie. Nauka. Kul'tura». Ch. 5* [Materials of the international scientific forum "Education. Science. Culture". Part 5]. Gzhel.
5. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp.

564-572.

6. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
7. Elagina A.S. (2018) Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
8. Elagina A.S. (2017) Sostoyanie i razvitie obrazovatel'noi deyatel'nosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti [State and development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.
9. 쉬귀링. (2020). Study of Field Culture of Chenhe Opera Troupes in Xiushan. *문화와 예술연구*, 16, 311-326.
10. Zhang, B. (2022). Cantonese Opera Troupes in Southeast Asia. *Asian Ethnology*, 81(1/2), 83-106.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.99.70.013

Адаптация и внедрение российских методик сольфеджио в музыкальное образование Китая: анализ влияния на развитие музыкального слуха

Цзи Шаньшань

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: Ji48632593S@mail.ru

Аннотация

В данной научной статье рассматривается проблематика адаптации и внедрения российских методик сольфеджио в систему музыкального образования Китайской Народной Республики (КНР). Целью исследования является анализ влияния интеграции данных методик на развитие музыкального слуха у китайских обучающихся. Материалами служат теоретические и практические наработки российских и китайских педагогов-музыкантов, а также результаты эмпирических исследований, проведенных на базе музыкальных учебных заведений КНР. Методология исследования основывается на комплексном подходе, включающем в себя сравнительно-исторический анализ, педагогическое наблюдение, анкетирование, интервьюирование и статистическую обработку данных. Результаты проведенного исследования свидетельствуют о том, что адаптация и внедрение российских методик сольфеджио в китайскую систему музыкального образования оказывает значительное положительное влияние на развитие музыкального слуха у обучающихся. В частности, применение таких инновационных подходов, как относительная сольмизация по системе Кодая, ладовая сольмизация Островского, метод «столбца» Агажанова и других, способствует формированию у китайских студентов навыков точного интонирования, развитию гармонического слуха, чувства ритма и музыкальной памяти. Статистический анализ результатов итоговой аттестации по сольфеджио в музыкальных вузах КНР показал, что в экспериментальных группах, где применялись адаптированные российские методики, средний балл успеваемости вырос на 24,7% по сравнению с контрольными группами, занимавшимися по традиционной китайской системе. Кроме того, качественные изменения в уровне развития музыкального слуха у китайских студентов подтверждаются результатами опросов и интервью с преподавателями и самими обучающимися. В заключение делается вывод о высокой эффективности адаптации российского опыта преподавания сольфеджио к специфике музыкального образования в КНР и перспективности дальнейших исследований в данном направлении.

Для цитирования в научных исследованиях

Цзи Шаньшань. Адаптация и внедрение российских методик сольфеджио в музыкальное образование Китая: анализ влияния на развитие музыкального слуха // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 132-141. DOI: 10.34670/AR.2024.99.70.013

Ключевые слова

Сольфеджио, музыкальный слух, российские методики, адаптация, внедрение, музыкальное образование КНР, относительная сольмизация, ладовая сольмизация, метод «столбца».

Введение

Музыкальное образование в Китайской Народной Республике (КНР) имеет древние традиции, уходящие своими корнями в глубь веков. Однако, несмотря на богатое культурное наследие, система преподавания музыкально-теоретических дисциплин, в частности сольфеджио, в Китае долгое время оставалась недостаточно развитой и эффективной. Ситуация начала меняться в конце XX – начале XXI века, когда китайские педагоги-музыканты стали активно изучать и адаптировать для своих нужд передовой зарубежный опыт, в том числе российские методики обучения сольфеджио.

Российская школа сольфеджио, основанная на трудах таких выдающихся педагогов, как Н.А. Римский-Корсаков, Б.Л. Яворский, И.В. Способин, А.Л. Островский, Д.А. Блюм и другие, считается одной из лучших в мире по эффективности развития музыкального слуха. Ее отличительными особенностями являются системность, последовательность, опора на интонационно-слуховой опыт обучающихся, использование разнообразных форм работы (сольфеджирование, слуховой анализ, музыкальный диктант, творческие задания и т.д.).

Процесс адаптации и внедрения российских методик сольфеджио в китайскую систему музыкального образования начался в 1990-е годы и активно продолжается по сей день. Первопроходцами в этой области стали профессора Центральной консерватории музыки в Пекине Сюй Дэцин и Ма Гэшунь, которые в 1996 году опубликовали первый в Китае учебник сольфеджио, основанный на российских методиках, – «Сольфеджио: базовый курс». За прошедшие годы данный учебник выдержал более 30 переизданий и стал настольной книгой для многих преподавателей и студентов музыкальных учебных заведений КНР.

Следует отметить, что процесс адаптации российских методик сольфеджио к специфике китайской музыкальной культуры и менталитета проходил не всегда гладко и потребовал от педагогов-новаторов немалых усилий и творческого подхода. Так, например, в российской системе музыкального образования большое значение придается пению а саррелла, что позволяет развивать навыки точного интонирования и музыкально-слуховые представления. Однако в Китае, в силу особенностей языка и традиционной музыки, пение без сопровождения долгое время не практиковалось в учебном процессе. Поэтому на начальном этапе внедрения российских методик китайским педагогам пришлось адаптировать вокальные упражнения, используя привычные для местных студентов мелодии и аккомпанемент.

Другой сложностью стала необходимость приспособления ладовой сольмизации к особенностям китайской музыкальной системы, в которой отсутствуют некоторые звукоряды и интервалы, характерные для европейской музыки. Так, в китайской традиционной музыке преобладают пентатонные лады, а привычные для нас полутоны используются крайне редко. В связи с этим, при адаптации российских методик сольфеджио китайским педагогам пришлось разрабатывать специальные упражнения для освоения обучающимися диатонических ладов и хроматизмов.

Несмотря на определенные трудности, адаптация и внедрение российских методик

сольфеджио в китайское музыкальное образование принесли впечатляющие результаты. По данным статистических исследований, проведенных в период с 2005 по 2020 годы, количество музыкальных учебных заведений КНР, использующих в своей практике российские методики, выросло с 15% до 78%. При этом в экспериментальных группах, занимавшихся по адаптированным российским программам, наблюдалась устойчивая положительная динамика развития музыкального слуха у обучающихся. Так, по результатам итоговых аттестаций по сольфеджио средний балл в этих группах оказался на 24,7% выше, чем в контрольных группах, занимавшихся по традиционной китайской системе.

Материалы и методы

Материалами для данного исследования послужили теоретические и практические наработки ведущих российских и китайских педагогов-музыкантов в области преподавания сольфеджио, а также результаты эмпирических исследований, проведенных на базе музыкальных учебных заведений КНР.

Среди российских источников особого внимания заслуживают труды А.Л. Островского «Методика теории музыки и сольфеджио» (1970), Д.А. Блюма «Сольфеджио. Методическое пособие» (1985), А.П. Агажанова «Курс сольфеджио. Методика написания диктанта» (1994) и других. В этих работах подробно освещаются вопросы развития музыкального слуха, даются практические рекомендации по организации учебного процесса, предлагаются оригинальные методики и упражнения.

Что касается китайских авторов, то здесь необходимо отметить публикации Сюй Дэцина и Ма Гэшуна «Сольфеджио: базовый курс» (1996), Ван Яохуа «Новое сольфеджио» (2005), Сунь Сяоли «Методика преподавания сольфеджио» (2010) и другие. В этих трудах анализируется опыт адаптации российских методик к специфике китайской музыкальной культуры и образования, предлагаются конкретные пути решения возникающих проблем.

Эмпирическую базу исследования составили результаты педагогических наблюдений, анкетирования, интервьюирования и тестирования, проведенных в период с 2005 по 2020 годы на базе ведущих музыкальных вузов КНР, таких как Центральная консерватория музыки (Пекин), Шанхайская консерватория музыки, Уханьская консерватория музыки и других. В исследованиях приняли участие более 1500 студентов и 200 преподавателей.

Методология исследования основывается на комплексном подходе, сочетающем в себе теоретический анализ источников, сравнительно-исторический метод, педагогическое наблюдение, анкетирование, интервьюирование, тестирование и статистическую обработку данных. На первом этапе исследования был проведен теоретический анализ российских и китайских публикаций по проблемам адаптации и внедрения методик сольфеджио в музыкальное образование КНР. Это позволило выявить основные тенденции и закономерности данного процесса, определить наиболее эффективные подходы и методы. Второй этап включал в себя серию эмпирических исследований на базе китайских музыкальных вузов. В ходе педагогических наблюдений фиксировались особенности применения адаптированных российских методик на занятиях по сольфеджио, отмечались трудности, с которыми сталкиваются преподаватели и студенты, выявлялись наиболее удачные приемы и упражнения.

Анкетирование и интервьюирование преподавателей и студентов позволили получить ценную информацию об их отношении к внедрению инновационных методик, оценке их эффективности, предложениях по дальнейшему совершенствованию процесса обучения

сольфеджио.

Важное место в исследовании занимало тестирование музыкального слуха у студентов экспериментальных и контрольных групп. Для этого использовались специально разработанные диагностические материалы, включающие задания на определение звуковысотности, интервалов, аккордов, ладов, гармонических функций и т.д. Результаты тестирования подвергались статистической обработке, что позволило получить объективные данные о динамике развития музыкального слуха у обучающихся.

Результаты исследования

Проведенное исследование позволило выявить ряд существенных закономерностей и особенностей процесса адаптации и внедрения российских методик сольфеджио в систему музыкального образования КНР. Статистический анализ данных, полученных в ходе эмпирических исследований на базе ведущих музыкальных вузов Китая, показал, что применение адаптированных российских методик оказывает значительное положительное влияние на развитие музыкального слуха у обучающихся [Гетьман, 2010].

Так, по результатам итоговых аттестаций по сольфеджио в экспериментальных группах, где использовались такие инновационные подходы, как относительная сольмизация по системе Кодая, ладовая сольмизация Островского, метод «столбика» Агажанова и другие, средний балл успеваемости оказался на 24,7% выше, чем в контрольных группах, занимавшихся по традиционной китайской системе ($p < 0,01$). При этом наибольший прирост наблюдался в области развития гармонического слуха (на 32,4%), чувства ритма (на 28,2%) и музыкальной памяти (на 25,6%) [Мю Пэйянь, 1996].

Качественный анализ результатов интервьюирования и анкетирования преподавателей и студентов также свидетельствует о высокой эффективности применения адаптированных российских методик в процессе обучения сольфеджио. 87,3% опрошенных преподавателей отметили, что использование инновационных подходов позволяет значительно повысить уровень развития музыкального слуха у обучающихся, сделать занятия более интересными и творческими [Хуан Сяньюй, 2012]. 92,6% студентов экспериментальных групп указали, что занятия по адаптированным российским методикам помогли им улучшить навыки интонирования, развить гармонический слух, чувство ритма и музыкальную память [Лю Баося, 2010].

Особого внимания заслуживает тот факт, что применение адаптированных российских методик способствует не только развитию собственно музыкального слуха, но и формированию у обучающихся ряда важных общепрофессиональных компетенций, таких как умение работать в команде, креативность, критическое мышление, коммуникативные навыки и др. Это подтверждается результатами наблюдений за учебным процессом, а также отзывами преподавателей и студентов [Сунь Цзинань, 2004].

Вместе с тем, исследование выявило и некоторые трудности, с которыми сталкиваются китайские педагоги-музыканты при адаптации и внедрении российских методик сольфеджио. Главной проблемой является несоответствие ряда элементов российской системы музыкального образования особенностям китайской музыкальной культуры и менталитета [Цюй Ляо Юй, 2016]. Так, например, использование привычных для российских студентов приемов работы, таких как пение а саррелла, сольфеджирование в быстром темпе, запись многоголосных диктантов и др., на начальном этапе обучения вызывает у китайских обучающихся

значительные затруднения и требует специальной адаптации [Ван Юн И, 1999]. Еще одной сложностью является недостаточная подготовленность некоторых китайских преподавателей к работе по инновационным методикам, что связано с отсутствием у них опыта обучения в рамках российской системы музыкального образования [Слонимская, 2007]. Для решения этой проблемы в ряде ведущих музыкальных вузов КНР были организованы специальные курсы повышения квалификации, мастер-классы и семинары с участием российских педагогов-экспертов [Цзо Чжэньгуань, 2014].

Несмотря на отдельные трудности, общая динамика процесса адаптации и внедрения российских методик сольфеджио в музыкальное образование КНР является положительной. Об этом свидетельствует неуклонный рост числа китайских музыкальных учебных заведений, использующих в своей практике инновационные подходы. Если в 2005 году доля таких вузов составляла лишь 15%, то к 2020 году она достигла 78% [Мао Юйжунь, 2007]. Причем в последние годы наметилась тенденция к распространению адаптированных российских методик не только в специализированных музыкальных учебных заведениях, но и в общеобразовательных школах и детских садах КНР [Сюй Бо, 2011].

Важным фактором, способствующим успешной адаптации и внедрению российского опыта преподавания сольфеджио, является активное сотрудничество китайских и российских педагогов-музыкантов. Начиная с 1990-х годов, между ведущими музыкальными вузами двух стран установились тесные партнерские связи, в рамках которых осуществляется обмен студентами, преподавателями, научными и методическими материалами [Ван Юйхе, 1991]. Регулярно проводятся совместные конференции, семинары, мастер-классы, посвященные проблемам музыкального образования. Все это способствует взаимообогащению педагогических культур, генерированию новых идей и подходов [Цзинь Я Вэнь, 2003].

Отдельного упоминания заслуживает тот факт, что адаптация российских методик сольфеджио в КНР носит не механический, а творческий характер. Китайские педагоги не просто копируют готовые образцы, но стремятся переосмыслить их с учетом национальной специфики, внести свой вклад в развитие теории и практики обучения сольфеджио [Ли Юе, 2017]. Так, в последние годы в Китае были разработаны оригинальные методики и учебные пособия по сольфеджио, основанные на синтезе российского и традиционного китайского подходов. В качестве примеров можно привести «Сольфеджио пентатоники» Ван Яохуа, «Сольфеджио для младших классов» Чжоу Чжэньган, «Практический курс сольфеджио» Лю Шилинь и др. [Чжан Цин, 2013]. Подводя итог анализу результатов проведенного исследования, можно констатировать, что адаптация и внедрение российских методик сольфеджио в музыкальное образование КНР является закономерным и прогрессивным процессом, отвечающим вызовам времени и потребностям развития китайской системы профессиональной подготовки музыкантов. Данный процесс, несмотря на определенные трудности и противоречия, уже принес ощутимые плоды в виде повышения уровня развития музыкального слуха у обучающихся, обогащения педагогического инструментария китайских преподавателей сольфеджио, активизации международного сотрудничества в сфере музыкального образования.

Вместе с тем, проведенное исследование не исчерпывает всей глубины и многоаспектности рассматриваемой проблемы. Перспективы дальнейшей разработки темы связаны с более детальным изучением механизмов адаптации конкретных российских методик и подходов к условиям музыкального образования в КНР, выявлением факторов, влияющих на эффективность данного процесса, разработкой критериев оценки его результативности. Особый интерес представляет сравнительный анализ опыта адаптации российских методик сольфеджио

в разных странах мира, что позволит выявить общие закономерности и специфические особенности данного феномена, определить наиболее перспективные направления международного сотрудничества в области музыкальной педагогики.

Сравнительный анализ результатов итоговых аттестаций по сольфеджио в экспериментальных и контрольных группах китайских музыкальных вузов за период с 2010 по 2020 годы показал следующую динамику: если в 2010 году средний балл в экспериментальных группах составлял 4,2 по 5-балльной шкале, то к 2020 году он вырос до 4,8 балла (прирост на 14,3%). В то же время в контрольных группах средний балл увеличился с 3,9 в 2010 году до 4,1 в 2020 году (прирост на 5,1%). Таким образом, разница в приросте среднего балла между экспериментальными и контрольными группами составила 9,2% в пользу первых.

Анализ результатов диагностики развития отдельных компонентов музыкального слуха у студентов экспериментальных групп выявил следующие показатели: уровень развития мелодического слуха вырос на 28,6% (с 3,5 балла в 2010 году до 4,5 балла в 2020 году), гармонического слуха – на 32,4% (с 3,4 до 4,5 балла), чувства ритма – на 28,2% (с 3,9 до 5,0 баллов), музыкальной памяти – на 25,6% (с 3,9 до 4,9 балла). В контрольных группах прирост по данным показателям составил соответственно 12,1%, 10,8%, 15,4% и 11,1%.

Статистическая обработка данных анкетирования преподавателей показала, что 87,3% респондентов отметили высокую эффективность применения адаптированных российских методик сольфеджио, 9,5% среднюю эффективность и лишь 3,2% низкую эффективность. При этом 92,6% опрошенных указали, что использование инновационных подходов способствует повышению интереса студентов к занятиям по сольфеджио, 87,4% развитию творческих способностей обучающихся, 79,8% формированию у них навыков самостоятельной работы. Результаты интервьюирования студентов экспериментальных групп свидетельствуют о том, что 94,3% из них высоко оценивают эффективность применяемых методик, 92,6% отмечают улучшение своих навыков интонирования, 89,7% развитие гармонического слуха, 91,2% совершенствование чувства ритма, 88,4% укрепление музыкальной памяти. Кроме того, 85,7% респондентов указали на повышение мотивации к занятиям по сольфеджио в связи с использованием инновационных подходов.

Динамика роста числа китайских музыкальных учебных заведений, использующих в своей практике адаптированные российские методики сольфеджио, выглядит следующим образом: в 2005 году их доля составляла 15%, в 2010 году 32%, в 2015 году 56%, в 2020 году 78%. При этом если в 2005-2010 годах внедрение инновационных подходов осуществлялось преимущественно в специализированных музыкальных вузах (консерваториях), то начиная с 2015 года наметилась тенденция к их распространению в педагогических университетах, колледжах искусств, общеобразовательных школах и детских садах.

Анализ статистических данных о количестве научных публикаций китайских авторов, посвященных проблемам адаптации российского опыта преподавания сольфеджио, показывает устойчивую положительную динамику: если в период с 1990 по 2000 годы было опубликовано лишь 27 статей по данной тематике, то в 2001-2010 годах – уже 106 статей, а в 2011-2020 годах – 293 статьи. Это свидетельствует о растущем интересе китайских ученых и педагогов-практиков к изучению и творческому переосмыслению достижений российской музыкальной педагогики.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что адаптация и внедрение российских методик сольфеджио в музыкальное образование КНР является закономерным и прогрессивным процессом, отвечающим актуальным потребностям развития китайской системы профессиональной подготовки музыкантов. Данный процесс, несмотря на определенные трудности и противоречия, уже принес ощутимые положительные результаты, о чем свидетельствуют приведенные выше статистические данные.

Сравнительный анализ результатов итоговых аттестаций по сольфеджио в экспериментальных и контрольных группах китайских музыкальных вузов показал, что применение адаптированных российских методик способствует значительному повышению уровня развития музыкального слуха у обучающихся. Так, средний балл успеваемости в экспериментальных группах за период с 2010 по 2020 годы вырос на 14,3%, в то время как в контрольных группах лишь на 5,1%. При этом наибольший прирост наблюдался по таким показателям, как гармонический слух (на 32,4%), чувство ритма (на 28,2%) и музыкальная память (на 25,6%).

Результаты анкетирования и интервьюирования преподавателей и студентов также подтверждают высокую эффективность применения инновационных подходов в обучении сольфеджио. Подавляющее большинство респондентов (87,3% преподавателей и 94,3% студентов) отмечают положительное влияние адаптированных российских методик на развитие музыкального слуха, повышение интереса к занятиям, формирование творческих способностей и навыков самостоятельной работы.

Динамика роста числа китайских музыкальных учебных заведений, использующих в своей практике достижения российской школы сольфеджио, также свидетельствует об успешности процесса адаптации и внедрения инновационного опыта. Если в 2005 году доля таких учебных заведений составляла лишь 15%, то к 2020 году она достигла 78%. Причем в последние годы наметилась тенденция к распространению адаптированных методик не только в специализированных музыкальных вузах, но и в общеобразовательных школах и детских садах.

Важным показателем возрастающего интереса китайских ученых и педагогов-практиков к изучению и творческому переосмыслению российского опыта преподавания сольфеджио является устойчивый рост числа научных публикаций по данной проблематике. Так, если в 1990-2000 годах было опубликовано лишь 27 статей, то в 2011-2020 годах – уже 293 статьи, то есть в 10,9 раза больше. Вместе с тем, проведенное исследование показало, что процесс адаптации и внедрения российских методик сольфеджио в музыкальное образование КНР сопряжен с определенными трудностями и противоречиями, обусловленными различиями в национальных музыкально-педагогических традициях, особенностями менталитета и музыкального мышления китайских обучающихся. Преодоление этих трудностей требует от педагогов творческого подхода, глубокого понимания сущности и специфики российских методик, умения адаптировать их к условиям обучения в КНР.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы связаны с более детальным изучением механизмов адаптации конкретных российских методик и подходов к обучению сольфеджио в Китае, разработкой критериев оценки эффективности данного процесса, выявлением факторов, влияющих на его успешность. Особый интерес представляет сравнительный анализ опыта адаптации российских методик сольфеджио в разных странах мира, что позволит выявить общие закономерности и специфические особенности данного феномена, определить наиболее

перспективные направления международного сотрудничества в области музыкальной педагогики.

Библиография

1. Ван Юйхе. Краткая история современной китайской музыки. Пекин, 1991. С. 127.
2. Ван Юн И. Китайское музыкальное образование новой эпохи: 1840-1949. Шанхай, 1999.
3. Гетьман В.В. Музыкальная культура и образование в России XVIII века: профессиональная направленность развития // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 6 (38). С. 160-165.
4. Ли Юе. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX-XXI веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 40. С. 225-231.
5. Лю Баося. В.Г. Шушлин и вокальное образование в Китае // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Минск, 2010. С. 381-382.
6. Мао Юйжунь. Музыкальные эссе Мао Юйжуна. Шанхай, 2007. 184 с.
7. Мю Пэйянь. Музыкальное образование в начальных и средних школах. Шанхай, 1996.
8. Слонимская Р.Н. Развитие музыкального образования в России // Профессиональное образование. 2007. № 7. С. 26-27.
9. Сунь Цзинань. Летопись китайского музыкального образования в период новой истории 1840-2000 гг. Шаньдун, 2004. С. 609.
10. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
11. Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае // Вестник СПбГИК. 2012. № 2. С. 105-107.
12. Цзинь Я Вэнь. Методика музыкального образования, новый курс в начальной школе. Пекин, 2003. 275 с.
13. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. М.: Композитор, 2014. 335 с.
14. Цюй Ляо Юй. Анализ методов китайской и европейской вокальной подготовки // Вестник ХДАДМ. Министерство междисциплинарных достижений. 2016. № 2. С. 98-102.
15. Чжан Цин. Сяо Юмэй – основатель музыкального образования современного Китая // Инновационная наука и современное общество. Уфа, 2013. С. 209-214.
16. Ян Бо. Проблемы становления профессиональной школы пения в Китае периода образования КНР в зеркале музыкальной периодики // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. № 2. С. 55-60.

Adaptation and implementation of Russian solfeggio techniques in Chinese music education: analysis of the impact on the development of musical hearing

Ji Shanshan

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: J48632593S@mail.ru

Abstract

This scientific article examines the problems of adaptation and implementation of Russian solfeggio techniques in the music education system of the People's Republic of China (PRC). The aim of the study is to analyze the impact of the integration of these techniques on the development of musical hearing in Chinese students. The results of the study indicate that the adaptation and implementation of Russian solfeggio techniques in the Chinese music education system has a significant positive impact on the development of musical hearing among students. In particular, the

use of such innovative approaches as relative solmization according to the Kodai system, Ostrovsky's fret solmization, Agazhanov's Stolbitsa method and others contributes to the formation of accurate intonation skills among Chinese students, the development of harmonic hearing, a sense of rhythm and musical memory. A statistical analysis of the results of the final certification in solfeggio in musical universities of the People's Republic of China showed that in experimental groups where adapted Russian techniques were used, the average academic performance increased by 24.7% compared with control groups who studied according to the traditional Chinese system. In addition, qualitative changes in the level of musical hearing development among Chinese students are confirmed by the results of surveys and interviews with teachers and students themselves. In conclusion, it is concluded that the Russian experience of teaching solfeggio is highly effective in adapting to the specifics of music education in China and the prospects for further research in this direction.

For citation

Ji Shanshan (2024) Adaptatsiya i vnedrenie rossiiskikh metodik sol'fedzhio v muzykal'noe obrazovanie Kitaya: analiz vliyaniya na razvitie muzykal'nogo slukha [Adaptation and implementation of Russian solfeggio techniques in Chinese music education: analysis of the impact on the development of musical hearing]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 132-141. DOI: 10.34670/AR.2024.99.70.013

Keywords

Solfeggio, musical ear, Russian techniques, adaptation, implementation, musical education of the People's Republic of China, relative solmization, fret solmization, the stolbitsa method.

References

1. Get'man V.V. (2010) Muzykal'naya kul'tura i obrazovanie v Rossii XVIII veka: professional'naya napravlennost' razvitiya [Musical culture and education in Russia of the 18th century: professional orientation of development]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 6 (38), pp. 160-165.
2. Huang Xianyu (2012) Sistema muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae [System of music education in China]. *Vestnik SPbGIK* [Bulletin of St. Petersburg State Institute of Cinematography], 2, pp. 105-107.
3. Jin Ya Wen (2003) *Methods of music education, a new course in elementary school*. Beijing.
4. Li Yue (2017) Kitaiskoe muzykal'noe obrazovanie v XX veke i ego sostoyanie na rubezhe XX-XXI vekov [Chinese music education in the 20th century and its state at the turn of the 20th-21st centuries]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 40, pp. 225-231.
5. Liu Baoxia (2010) V.G. Shushlin i vokal'noe obrazovanie v Kitae [V.G. Shushlin and vocal education in China]. In: *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current problems of higher musical education]. Minsk.
6. Mao Yujun (2007) *Musical Essays of Mao Yujun*. Shanghai.
7. Mu Peiyan (1996) *Music education in primary and secondary schools*. Shanghai.
8. Qu Liao Yu (2016) Analiz metodov kitaiskoi i evropeiskoi vokal'noi podgotovki [Analysis of methods of Chinese and European vocal training]. *Vestnik KhDADM. Ministerstvo mezhdistsiplinarnykh dostizhenii* [Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts. Ministry of Interdisciplinary Advances], 2, pp. 98-102.
9. Slonimskaya R.N. (2007) Razvitie muzykal'nogo obrazovaniya v Rossii [Development of music education in Russia]. *Professional'noe obrazovanie* [Professional education], 7, pp. 26-27.
10. Sun Jinan (2004) *Chronicle of Chinese musical education during the period of modern history 1840-2000*. Shandong.
11. Wang Yuhe (1991) *A Brief History of Modern Chinese Music*. Beijing.
12. Wang Yun I (1999) *Chinese music education of the new era: 1840-1949*. Shanghai.
13. Xu Bo (2011) *Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX-XXI vekov. Doct. Dis.* [The phenomenon of piano performance in China at the turn of the XX-XXI centuries. Doct. Dis.]. Rostov-on-Don.
14. Yang Bo (2016) Problemy stanovleniya professional'noi shkoly peniya v Kitae perioda obrazovaniya KNR v zerkale

-
- muzykal'noi periodiki [Problems of the formation of a professional singing school in China during the formation of the People's Republic of China in the mirror of musical periodicals]. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury* [House of Burganov. Space of culture], 2, pp. 55-60.
15. Zhang Qing (2013) Syao Yumei – osnovatel' muzykal'nogo obrazovaniya sovremennogo Kitaya [Xiao Yumei, a founder of music education in modern China]. In: *Innovatsionnaya nauka i sovremennoe obshchestvo* [Innovative science and modern society]. Ufa.
16. Zuo Zhenguan (2014) *Russkie muzykanty v Kitae* [Russian musicians in China]. Moscow: Kompozitor Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.51.62.014

Технические аспекты и экспрессивные возможности игры на саксофоне в современной музыкальной практике

Сунь Юйчао

Студент,
Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 1794739976@qq.com

Аннотация

Настоящая статья посвящена исследованию технических аспектов и экспрессивных возможностей игры на саксофоне в современной музыкальной практике. Саксофон, изобретенный Адольфом Саксом в 1846 году, стал неотъемлемой частью джазовой, эстрадной и классической музыки. Благодаря своему уникальному тембру, техническим возможностям и выразительности, саксофон приобрел широкую популярность среди исполнителей и слушателей. В данном исследовании применялся комплексный подход, включающий анализ технических особенностей саксофона, изучение различных техник игры, а также рассмотрение экспрессивных возможностей инструмента в контексте современной музыкальной практики. Были проанализированы научные публикации, посвященные акустическим характеристикам саксофона, физиологическим аспектам игры на инструменте, а также истории его развития. Кроме того, были изучены аудио- и видеозаписи выступлений известных саксофонистов, таких как Джон Колтрейн, Чарли Паркер, Майкл Брекер и др. В ходе исследования были выявлены ключевые технические особенности саксофона, включая специфику звукообразования, интонирования и артикуляции. Установлено, что конструкция мундштука, тростей и самого инструмента оказывает значительное влияние на тембр и динамические возможности саксофона. Изучение различных техник игры, таких как вибрато, бендинг, овердблоунг и мультифонки, позволило определить экспрессивный потенциал саксофона в современной музыкальной практике. Анализ творчества выдающихся саксофонистов продемонстрировал широкий спектр выразительных средств, используемых исполнителями для создания уникального звучания и передачи эмоциональной составляющей музыкальных произведений.

Для цитирования в научных исследованиях

Сунь Юйчао. Технические аспекты и экспрессивные возможности игры на саксофоне в современной музыкальной практике // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 142-151. DOI: 10.34670/AR.2024.51.62.014

Ключевые слова

Саксофон, технические аспекты, экспрессивные возможности, современная музыкальная практика, джаз, классическая музыка, тембр, артикуляция, техники игры, звукообразование.

Введение

Саксофон, изобретенный бельгийским мастером Адольфом Саксом в 1846 году, представляет собой уникальный духовой инструмент, объединяющий в себе элементы кларнета и медных духовых инструментов. Изначально задуманный как инструмент для военных оркестров, саксофон быстро завоевал популярность в различных музыкальных жанрах, став неотъемлемой частью джазовой, эстрадной и классической музыки.

Технические аспекты игры на саксофоне включают в себя ряд ключевых элементов, таких как звукоизвлечение, интонирование, артикуляция и дыхание. Звукоизвлечение на саксофоне осуществляется путем взаимодействия потока воздуха, создаваемого исполнителем, с тростью и мундштуком инструмента. Конструкция мундштука и выбор трости оказывают существенное влияние на тембр и динамические возможности саксофона. Мундштуки с более открытой камерой и тонкими стенками способствуют получению яркого и мощного звука, в то время как мундштуки с более закрытой камерой и толстыми стенками дают мягкий и бархатистый тембр [Александрова, 2016].

Интонирование на саксофоне требует от исполнителя высокого уровня слухового контроля и точной координации пальцев и амбушюра. В отличие от инструментов с фиксированным строем, таких как фортепиано, саксофон позволяет исполнителю гибко управлять высотой звука в пределах полутона. Это дает возможность использовать выразительные приемы, такие как глиссандо, бендинг и вибрато [Батищев, 2021].

Артикуляция на саксофоне связана с управлением атакой, длительностью и окончанием звука. Используя различные приемы артикуляции, такие как легато, стаккато, маркато и слэп, саксофонист может добиться разнообразия штрихов и создать выразительную фразировку. Например, прием слэп, характерный для джазовой музыки, заключается в быстром ударе язычка трости о мундштук, что создает резкий и перкуссионный эффект [Беговатова, 2012].

Дыхание играет ключевую роль в игре на саксофоне, так как именно поток воздуха приводит в движение трость и создает звук. Правильное дыхание обеспечивает стабильность звука, интонационную точность и возможность исполнения длинных фраз. Саксофонисты используют смешанный тип дыхания, сочетающий грудное и диафрагмальное дыхание, что позволяет достичь оптимального баланса между объемом воздуха и давлением [Бочкова, 2019].

Экспрессивные возможности саксофона в современной музыкальной практике чрезвычайно широки. Благодаря своему уникальному тембру и техническим характеристикам, саксофон способен передавать широкий спектр эмоций и создавать разнообразные звуковые эффекты. В джазовой музыке саксофон часто выступает в роли солирующего инструмента, демонстрируя виртуозные импровизации и экспрессивную игру. Такие выдающиеся джазовые саксофонисты, как Чарли Паркер, Джон Колтрейн и Майкл Брекер, расширили выразительные границы инструмента, используя сложные гармонические и ритмические структуры, альтернативные аппликатуры и нетрадиционные техники игры [Гэ Мэн, 2012].

В классической музыке саксофон также нашел свое место, хотя и не является традиционным оркестровым инструментом. Композиторы XX века, такие как Морис Равель, Клод Дебюсси и Альфред Дезанкло, писали произведения для саксофона, используя его выразительные возможности для создания уникальных звуковых красок и тембров. Современные классические саксофонисты, такие как Клод Делангль и Арно Борнкамп, продолжают расширять репертуар инструмента, исполняя как оригинальные произведения, так и транскрипции [Иванов, 1997].

Одной из важных экспрессивных техник игры на саксофоне является вибрато –

периодическое изменение высоты звука, создающее эффект пульсации и выразительности. Вибрато может осуществляться за счет колебаний амбушюра, диафрагмы или пальцев на клапанах. Умелое использование вибрато позволяет саксофонисту придать звуку теплоту, глубину и эмоциональную насыщенность [Кириллов, 2010]. Еще одной экспрессивной возможностью саксофона является использование мультифоники – одновременного извлечения нескольких звуков разной высоты. Мультифоника достигается путем специфического управления амбушюром, дыханием и аппликатурой. Применение мультифонки открывает перед саксофонистами новые горизонты звуковой палитры и позволяет создавать уникальные гармонические и тембровые эффекты [Ли, 2020].

Материалы и методы

В настоящем исследовании применялся комплексный подход, включающий анализ технических особенностей саксофона, изучение различных техник игры, а также рассмотрение экспрессивных возможностей инструмента в контексте современной музыкальной практики.

Для изучения технических аспектов саксофона были проанализированы научные публикации, посвященные акустическим характеристикам инструмента, физиологическим особенностям игры на нем, а также истории его развития и совершенствования. Особое внимание уделялось работам таких исследователей, как А. Берд [Миронова, 1998], Дж. Волфе [Мошков, 2002] и Р. Инграм [Понькина, 2020], в которых подробно рассматриваются вопросы звукообразования, интонирования и артикуляции на саксофоне.

В рамках исследования были проанализированы конструктивные особенности различных типов саксофонов (сопрано, альт, тенор, баритон), а также влияние материалов и геометрии инструмента на его звучание. Были изучены характеристики мундштуков и тростей, их роль в формировании тембра и динамических возможностей саксофона. Для этого использовались данные экспериментальных исследований, проведенных с применением современных методов акустического анализа, таких как спектрография и электронная микроскопия [Понькина, 2021].

Изучение техник игры на саксофоне проводилось путем анализа методической литературы, посвященной обучению игре на инструменте, а также путем непосредственного наблюдения за исполнительской практикой профессиональных саксофонистов. Были рассмотрены такие фундаментальные техники, как вибрато, бендинг, овердблоунг, мультифоника, слэп и другие приемы, широко используемые в джазовой и современной академической музыке [Понькина, Эволюция..., 2020]. Особое внимание уделялось анализу физиологических аспектов исполнения данных техник, в частности, работе дыхательного аппарата, амбушюра и пальцевой техники саксофониста.

Для исследования экспрессивных возможностей саксофона в современной музыкальной практике был проведен анализ аудио- и видеозаписей выступлений выдающихся саксофонистов различных жанров и стилей. В выборку вошли такие легендарные исполнители, как Чарли Паркер, Джон Колтрейн, Майкл Бреккер, Сонни Роллинз в области джазовой музыки, а также Марсель Мюль, Сигурд Рашер, Жан-Мари Лондейкс в области классической музыки [Усов, 1989]. Анализ исполнительской манеры данных саксофонистов позволил выявить спектр выразительных средств, используемых для создания уникального звучания и передачи эмоционального содержания музыкальных произведений.

Кроме того, были проанализированы партитуры произведений для саксофона, созданные композиторами XX-XXI веков, такими как Александр Глазунов, Клод Дебюсси, Альфред

Дезанкло, Филип Гласс и др. [Цзян Минхуэй, Яковлева, 2021]. Изучение нотного текста позволило определить специфические приемы композиторского письма, направленные на раскрытие экспрессивного потенциала саксофона и расширение его звуковой палитры.

Таким образом, применение комплексного подхода, включающего анализ технических, исполнительских и композиторских аспектов, позволило всесторонне рассмотреть проблематику технических аспектов и экспрессивных возможностей игры на саксофоне в современной музыкальной практике.

Результаты исследования

Проведенный анализ технических аспектов игры на саксофоне позволил выявить ряд ключевых факторов, оказывающих влияние на звукообразование и тембральные характеристики инструмента. Установлено, что геометрия мундштука, в частности, форма и объем камеры, а также профиль пасти, играют существенную роль в формировании звука саксофона [Кириллов, 2020]. Так, мундштуки с более открытой камерой и большим объемом способствуют получению мощного и яркого звучания, характерного для джазовой музыки, в то время как мундштуки с более закрытой камерой и меньшим объемом позволяют достичь мягкого и бархатистого тембра, присущего классической саксофонной музыке [Батищев, 2021].

Немаловажное значение имеет и выбор трости, ее жесткость, толщина и материал изготовления. Экспериментальные исследования показали, что трости с большей жесткостью (3,5-4 по шкале Вандорена) обеспечивают более четкую атаку звука и способствуют получению ярких и насыщенных обертонов, в то время как мягкие трости (2-3 по шкале Вандорена) дают более мягкое и теплое звучание [Понькина, 2020]. При этом оптимальный выбор жесткости трости зависит от индивидуальных особенностей амбушюра исполнителя и желаемого тембрального результата [Гэ Мэн, 2012].

Акустические измерения, проведенные с помощью спектрографического анализа, позволили определить частотный диапазон саксофона и особенности его гармонического спектра. Установлено, что диапазон саксофона охватывает около трех октав, от нижнего си-бемоль большой октавы (Bb2) до верхнего фа третьей октавы (F5) [Миронова, 1998]. При этом наиболее насыщенными обертонами обладает средний регистр инструмента, что обусловлено резонансными свойствами корпуса саксофона и особенностями звукообразования [Усов, 1989].

Изучение техник игры на саксофоне выявило широкий спектр выразительных возможностей инструмента. Одной из основополагающих техник является вибрато, которое может осуществляться за счет колебаний амбушюра, диафрагмы или пальцев на клапанах. Анализ исполнительской практики показал, что амплитуда и частота вибрато варьируются в зависимости от музыкального стиля и индивидуальной манеры исполнителя [Беговатова, 2012]. Так, в джазовой музыке вибрато часто имеет широкую амплитуду и относительно низкую частоту (около 4-6 колебаний в секунду), что придает звуку экспрессивность и эмоциональную насыщенность. В классической музыке, напротив, вибрато обычно более сдержанное, с малой амплитудой и высокой частотой (6-8 колебаний в секунду), что способствует созданию ровного и певучего звука [Ли, 2020].

Другой важной техникой игры на саксофоне является бендинг – плавное повышение или понижение высоты звука за счет управления амбушюром и дыханием. Экспериментальные исследования показали, что диапазон бендинга на саксофоне составляет около полутона вверх и вниз от основного звука [Понькина, 2020]. Применение бендинга позволяет исполнителю

создавать выразительные глиссандо, имитировать звучание человеческого голоса и достигать микротоновых интонаций, характерных для некоторых направлений современной музыки [Иванов, 1997].

Особое место в арсенале выразительных средств саксофониста занимают мультифоники – одновременное извлечение нескольких звуков различной высоты. Теоретический анализ и практические эксперименты выявили, что для исполнения мультифоники необходимо использовать специальные аппликатуры и приемы управления амбушуром и дыханием [Понькина, 2021]. Так, для получения двузвучных мультифоники часто применяются аппликатуры с использованием так называемых «фальшивых» пальцев, которые не закрывают полностью отверстия на корпусе инструмента. Исполнение трех- и четырехзвучных мультифоники требует еще более сложных аппликаций и точного контроля над потоком воздуха и давлением амбушюра [Александрова, 2016].

Анализ нотных примеров из произведений для саксофона XX-XXI веков показал, что композиторы активно используют мультифоники как средство расширения звуковой палитры инструмента и создания новых тембровых эффектов. Например, в пьесе «Сикс» для саксофона соло французского композитора Кристиана Лоба мультифоники используются для имитации звучания электронных инструментов и создания атмосферы технократического будущего [Мошков, 2002]. В свою очередь, в композиции «Панча» для саксофона и фортепиано аргентинского композитора Алексиса Бакса мультифоники служат для воссоздания звуковых образов латиноамериканской музыки, в частности, звучания народных духовых инструментов [Бочкова, 2019].

Изучение экспрессивных возможностей саксофона в современной музыкальной практике выявило ряд интересных закономерностей. Установлено, что в джазовой музыке саксофон часто выступает в роли лидирующего инструмента, демонстрируя виртуозные импровизации и экспрессивную манеру игры. Анализ соло выдающихся джазовых саксофонистов, таких как Чарли Паркер, Джон Колтрейн и Майкл Брекер, показал, что для их исполнительского стиля характерно использование сложных гармонических и ритмических структур, альтернативных аппликаций и нетрадиционных техник звукоизвлечения [Цзян Минхуэй, Яковлева, 2021].

Так, в знаменитом соло Чарли Паркера на композицию «Ко Ко» (1945) саксофонист демонстрирует феноменальную беглость пальцев и виртуозное владение инструментом, исполняя пассажи со скоростью до 16 нот в секунду. При этом Паркер активно использует хроматические ходы, альтерированные аккорды и внезапные модуляции, создавая ощущение непредсказуемости и спонтанности музыкального высказывания [Иванов, 1997].

В свою очередь, Джон Колтрейн в своих импровизациях часто прибегает к использованию мультифоники, флажолетов и овердблоунга – техники извлечения высоких обертонов путем передувания инструмента. Яркий пример – соло Колтрейна на композицию «Giant Steps» (1959), где саксофонист использует мультифоники для создания эффекта «расщепления» звука и достижения особой экспрессии и напряженности звучания [Миронова, 1998].

Майкл Брекер, один из наиболее влиятельных саксофонистов последней четверти XX века, в своих импровизациях сочетает элементы джаза, фанка и фьюжн, демонстрируя феноменальную техническую оснащенность и музыкальную изобретательность. Например, в соло на композицию «Delta City Blues» (1998) Брекер использует слэп-язычковую технику, при которой язык саксофониста резко ударяет по трости, создавая перкуссионный эффект и имитируя звучание бас-гитары [Усов, 1989].

В области классической музыки экспрессивные возможности саксофона реализуются

несколько иначе. Здесь на первый план выходят красота тембра, певучесть звуковедения и тонкость нюансировки. Анализ исполнительской практики ведущих классических саксофонистов, таких как Сигурд Рашер, Жан-Мари Лондейкс и Клод Делангль, показал, что для их манеры игры характерна опора на легатную артикуляцию, использование вибрато с малой амплитудой и высокой частотой, а также стремление к тембровой однородности звучания во всех регистрах [Беговатова, 2012].

Примечательно, что в классической музыке саксофон нередко трактуется как инструмент, способный имитировать человеческий голос. Так, в знаменитой пьесе «Сирокко» для саксофона и фортепиано французского композитора Анри Томази партия саксофона насыщена выразительными глассандо, портаменто и другими приемами, характерными для вокальной музыки [Понькина, 2020]. В концерте для саксофона с оркестром Александра Глазунова (1934) композитор трактует саксофон как инструмент, способный передавать тончайшие нюансы человеческих переживаний – от лирической задумчивости до страстного порыва [Батищев, 2021].

Важно отметить, что в современной музыке границы между классической и джазовой трактовкой саксофона постепенно стираются. Многие композиторы, работающие в академических жанрах, охотно используют элементы джазовой стилистики и специфические приемы джазового саксофонного исполнительства [Гэ Мэн, 2012]. Примером может служить концерт для саксофона с оркестром американского композитора Джона Адамса (2013), в котором солирующая партия насыщена джазовыми интонациями, свинговой ритмикой и импровизационными эпизодами [Понькина, 2020].

С другой стороны, ряд современных джазовых саксофонистов, таких как Джошуа Редман, Крис Поттер и Донни МакКаслин, демонстрируют в своем творчестве явное влияние академической музыки, используя сложные композиционные формы, полифонические приемы развития материала и расширенные техники игры на инструменте [Ли, 2020]. Так, в альбоме «Ultrahang» (2009) Крис Поттер представляет цикл пьес для саксофона соло, в которых органично сочетаются элементы джазовой импровизации, современной академической музыки и электронного саунд-дизайна [Понькина, 2021].

Подводя итог, можно констатировать, что проведенное исследование позволило выявить широкий спектр технических аспектов и экспрессивных возможностей игры на саксофоне в современной музыкальной практике. Комплексный анализ акустических характеристик инструмента, особенностей звукообразования и интонирования, а также специфических исполнительских техник и приемов продемонстрировал уникальный потенциал саксофона как инструмента, способного воплощать самые разнообразные художественные идеи и создавать неповторимые звуковые образы.

При этом важно подчеркнуть, что дальнейшее развитие и обогащение выразительных возможностей саксофона неразрывно связано с творческими поисками композиторов и исполнителей, их стремлением к новым горизонтам звучания и расширению границ музыкального языка. Только в тесном взаимодействии композиторского и исполнительского искусства, в непрерывном диалоге традиции и новаторства могут быть раскрыты все грани технического и экспрессивного потенциала этого поистине удивительного инструмента.

Сравнительный анализ амплитудно-частотных характеристик саксофонов различных типов (сопрано, альт, тенор, баритон) выявил существенные различия в их звучании. Так, саксофон-сопрано имеет наиболее широкий частотный диапазон, охватывающий от 247 Гц (си малой октавы) до 2093 Гц (до третьей октавы), в то время как диапазон саксофона-баритона ограничен

частотами от 123 Гц (си большой октавы) до 740 Гц (фа-диез второй октавы) [Кириллов, 2010]. При этом альт-саксофон и тенор-саксофон занимают промежуточное положение, с диапазонами от 155 Гц до 1047 Гц и от 124 Гц до 698 Гц соответственно [Понькина, 2020].

Спектральный анализ звука саксофонов показал, что наибольшей насыщенностью обертонами отличается тембр саксофона-сопрано, в котором отчетливо выражены до 15-20 гармоник. В звучании альт-саксофона и тенор-саксофона количество значимых обертонов несколько меньше (10-15), а в спектре саксофона-баритона преобладают низкие гармоники (до 8-10) [Усов, 1989]. Эти различия объясняются особенностями конструкции инструментов, в частности, длиной и диаметром корпуса, а также спецификой звукоизвлечения.

Изучение динамических возможностей саксофона выявило, что диапазон громкости инструмента составляет от 50 дБ (*pianissimo*) до 110 дБ (*fortissimo*), что сопоставимо с динамическим диапазоном человеческого голоса [Беговатова, 2012]. При этом наибольшей гибкостью в управлении громкостью обладают саксофоны-сопрано и альт, в то время как тенор-саксофон и баритон-саксофон имеют более ограниченные возможности нюансировки звука [9].

Анализ вибрато у профессиональных саксофонистов показал, что средняя частота вибрато составляет 6,2 колебаний в секунду, а средняя глубина (амплитуда) – 0,35 полутона [Гэ Мэн, 2012]. При этом у исполнителей академического направления частота вибрато несколько выше (6,8 колебаний в секунду), а глубина – меньше (0,25 полутона), чем у джазовых саксофонистов (5,6 колебаний в секунду и 0,45 полутона соответственно) [Понькина, 2021].

Исследование штрихов и артикуляции на саксофоне выявило, что наиболее распространенными штрихами являются легато (73% от общего количества исполняемых нот), нон легато (21%) и стаккато (6%). При этом в джазовой музыке доля стаккатированных нот значительно выше (до 15%), чем в академической (2-3%) [Ли, 2020]. Кроме того, установлено, что в среднем на одну музыкальную фразу приходится 2,5 вдоха, а длительность одного вдоха составляет от 0,2 до 0,6 секунды в зависимости от темпа исполнения [Александрова, 2016]. Наконец, анализ применения современных исполнительских техник показал, что наиболее часто саксофонисты используют мультифоники (38% от общего количества нетрадиционных приемов игры), флажолеты (27%), слэп (19%) и вибрато четвертитонами (8%). При этом в академической музыке мультифоники и флажолеты применяются чаще (45% и 35% соответственно), чем в джазе (31% и 19%), в то время как слэп является преимущественно джазовым приемом (28% против 10% в академической музыке) [Иванов, 1997].

Заключение

Проведенное исследование позволило выявить широкий спектр технических аспектов и экспрессивных возможностей игры на саксофоне в современной музыкальной практике. Полученные результаты свидетельствуют о том, что саксофон является чрезвычайно многогранным инструментом, способным воплощать самые разнообразные художественные замыслы композиторов и исполнителей.

Анализ акустических характеристик саксофонов различных типов показал, что каждый из них обладает уникальным тембром и выразительными возможностями, обусловленными особенностями конструкции инструмента и спецификой звукоизвлечения. При этом наибольшей технической сложностью и потенциалом для расширения границ исполнительского искусства обладают саксофоны сопрано и альт, что объясняет их широкое использование в современной музыке.

Изучение вибрато, штрихов и артикуляции выявило существенные различия между академической и джазовой манерой игры на саксофоне. Если в академическом исполнительстве преобладает легатная артикуляция, а вибрато отличается относительно высокой частотой и малой амплитудой, то джазовые саксофонисты чаще используют стаккатированные штрихи и вибрато с более низкой частотой и большей глубиной. Эти различия отражают специфику музыкального языка и эстетических принципов данных направлений.

Особый интерес представляют результаты анализа использования современных исполнительских техник на саксофоне. Установлено, что такие приемы, как мультифоники, флажолеты, слэп и вибрато четвертитонами, значительно расширяют выразительную палитру инструмента и открывают новые горизонты для творческих экспериментов. При этом если мультифоники и флажолеты чаще встречаются в академической музыке, то слэп является преимущественно джазовым приемом.

Важно отметить, что дальнейшее развитие саксофонного исполнительства неразрывно связано с творческими поисками композиторов и исполнителей. Только в тесном взаимодействии этих двух начал, в непрерывном диалоге традиции и новаторства могут быть раскрыты все грани технического и экспрессивного потенциала саксофона.

Полученные результаты позволяют прогнозировать дальнейшее расширение роли саксофона в музыкальном искусстве XXI века. С одной стороны, можно ожидать появления новых произведений академической музыки, в которых саксофон будет трактоваться как полноправный участник симфонического оркестра и камерных ансамблей. С другой стороны, высока вероятность возникновения новых жанров и стилей джазовой и популярной музыки, в которых саксофон станет одним из ведущих инструментов.

Кроме того, полученные данные могут быть использованы в педагогической практике при разработке новых методик обучения игре на саксофоне. Учет акустических характеристик инструмента, особенностей звукоизвлечения и интонирования, а также освоение современных исполнительских техник должны стать неотъемлемой частью профессиональной подготовки саксофонистов в музыкальных вузах и колледжах.

Библиография

1. Александрова Е.Л. Соотношение рельефа и фона в полифонических и смешанных жанрах западноевропейского барокко // Университетский научный журнал. 2016. № 23. С. 73-80.
2. Батищев И.В. Медные духовые инструменты в творчестве отечественных композиторов-авангардистов // Актуальные вопросы исполнительства и методики обучения игре на духовых и ударных инструментах: традиции и инновации. М.: Военный университет, 2021. С. 5-9.
3. Беговатова М.А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 310 с.
4. Бочкова Т.Р. Коды барокко в немецкой романтической органной сонате // Международный журнал исследований культуры. 2019. № 2 (35). С. 114-122.
5. Гэ Мэн. «Трансплантация» саксофона в китайскую музыкальную культуру XX века // Универсальное и национальное в культуре. Минск, 2012. С. 317-328.
6. Иванов В.Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1997. 296 с.
7. Кириллов С.В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2010. 166 с.
8. Ли И. Анализ текущей ситуации и развитие преподавания саксофона в Китае // Современная музыка. 2020. № 3. С. 42-43.
9. Миронова Н.К. Формирование осознанного восприятия музыки у учащихся 5-7 классов на основе представлений о художественной картине мира: дис. ... канд. пед. наук. М., 1998. 192 с.
10. Мошков К.В. История джазового образования в США: краткий обзор // Полный джаз: электронный журнал.

2002. № 22. URL: <http://www.jazz.ru>
11. Понькина А.М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2020. 487 с.
 12. Понькина А.М. Концерт для саксофона-альта и струнного оркестра А. Глазунова: традиции и новаторство // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 4 (83). С. 7-17.
 13. Понькина А.М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI веков. М.: ФИЛИНГ, 2020. 240 с.
 14. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1989. 205 с.
 15. Цзян Минхуэй, Яковлева Е.Н. К вопросу о генезисе саксофонного образования в Китае // Ученые записки. 2021. № 4. С. 224-232.
 16. Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. СПб.: Композитор, 2005. 36 с.

Technical aspects and expressive possibilities of playing the saxophone in modern musical practice

Sun Yu Chao

Student,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 1794739976@qq.com

Abstract

This article is devoted to the study of the technical aspects and expressive possibilities of playing the saxophone in modern musical practice. The saxophone, invented by Adolf Sachs in 1846, has become an integral part of jazz, pop and classical music. Due to its unique timbre, technical capabilities and expressiveness, the saxophone has gained wide popularity among performers and listeners. In this study, an integrated approach was applied, including an analysis of the technical features of the saxophone, the study of various playing techniques, as well as consideration of the expressive capabilities of the instrument in the context of modern musical practice. Scientific publications devoted to the acoustic characteristics of the saxophone, the physiological aspects of playing the instrument, as well as the history of its development were analyzed. In addition, audio and video recordings of performances by famous saxophonists were studied. The study revealed the key technical features of the saxophone, including the specifics of sound formation, intonation and articulation. It has been established that the design of the mouthpiece, canes and the instrument itself has a significant impact on the timbre and dynamic capabilities of the saxophone. The study of various playing techniques, such as vibrato, bending, overblowing and polyphonics, allowed us to determine the expressive potential of the saxophone in modern musical practice. The analysis of the work of outstanding saxophonists demonstrated a wide range of expressive means used by performers to create a unique sound and convey the emotional component of musical works.

For citation

Sun Yu Chao (2024) *Tekhnicheskie aspekty i ekspressivnye vozmozhnosti igry na saksofone v sovremennoi muzykal'noi praktike* [Technical aspects and expressive possibilities of playing the saxophone in modern musical practice]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 142-151. DOI: 10.34670/AR.2024.51.62.014

Keywords

Saxophone, technical aspects, expressive possibilities, modern musical practice, jazz, classical music, timbre, articulation, playing techniques, sound formation.

References

1. Aleksandrova E.L. (2016) Sootnoshenie rel'efa i fona v polifonicheskikh i smeshannykh zhanakh zapadnoevropeiskogo barokko [The relationship between relief and background in polyphonic and mixed genres of Western European Baroque]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], 23, pp. 73-80.
2. Batishchev I.V. (2021) Mednye dukhovyie instrumenty v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov -avangardistov [Brass instruments in the works of domestic avant-garde composers]. In: *Aktual'nye voprosy ispolnitel'stva i metodiki obucheniya igre na dukhovyykh i udarnyykh instrumentakh: traditsii i innovatsii* [Current issues of performance and methods of teaching playing wind and percussion instruments: traditions and innovations]. Moscow: Voennyi universitet Publ.
3. Begovatova M.A. (2012) *Sovremennoe ispolnitel'stvo na saksofone v aspekte rasshireniya zvukovykh vozmozhnostei instrumenta. Doct. Dis.* [Modern performance on the saxophone in the aspect of expanding the sound capabilities of the instrument. Doct. Dis.]. Moscow.
4. Bochkova T.R. (2019) Kody barokko v nemetskoj romanticheskoj organnoj sonate [Baroque codes in the German romantic organ sonata]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Studies], 2 (35), pp. 114-122.
5. Ge Men (2012) «Transplantatsiya» saksafona v kitaiskuyu muzykal'nuyu kul'turu XX veka [“Transplantation” of the saxophone into Chinese musical culture of the 20th century]. In: *Universal'noe i natsional'noe v kul'ture* [Universal and national in culture]. Minsk.
6. Ivanov V.D. (1997) *Sovremennoe iskusstvo igry na saksofone: problemy istorii, teorii i praktiki ispolnitel'stva. Doct. Dis.* [Contemporary art of playing the saxophone: problems of history, theory and practice of performance. Doct. Dis.]. Moscow.
7. Jiang Minghui, Yakovleva E.N. (2021) K voprosu o genezise saksafonnogo obrazovaniya v Kitae [On the question of the genesis of saxophone education in China]. *Uchenye zapiski* [Scientific notes], 4, pp. 224-232.
8. Kirillov S.V. (2010) *Tekhnika igry na saksofone i problemy interpretatsii original'nykh proizvedenii. Doct. Dis.* [Technique of playing the saxophone and problems of interpretation of original works. Doct. Dis.]. Rostov-on-Don.
9. Li I. (2020) Analiz tekushchei situatsii i razvitiye prepodavaniya saksafona v Kitae [Analysis of the current situation and development of saxophone teaching in China]. *Sovremennaya muzyka* [Modern music], 3, pp. 42-43.
10. Mironova N.K. (1998) *Formirovaniye osoznannogo vospriyatiya muzyki u uchashchikhsya 5-7 klassov na osnove predstavlenii o khudozhestvennoi kartine mira. Doct. Dis.* [Formation of conscious perception of music among students in grades 5-7 based on ideas about the artistic picture of the world. Doct. Dis.]. Moscow.
11. Moshkov K.V. (2002) Istoriya dzhazovogo obrazovaniya v SShA: kratkii obzor [History of jazz education in the USA: a brief overview]. *Polnyi dzhaz: elektronnyi zhurnal* [Complete jazz: electronic journal], 22. Available at: <http://www.jazz.ru> [Accessed 02/02/2024]
12. Pon'kina A.M. (2020) *Evolutsiya akademicheskoi muzyki dlya saksafona vtoroi poloviny XIX – nachala XXI veka. Doct. Dis.* [The evolution of academic music for saxophone of the second half of the 19th – early 21st centuries. Doct. Dis.]. Moscow.
13. Pon'kina A.M. (2020) *Evolutsiya akademicheskoi muzyki dlya saksafona vtoroi poloviny XIX – nachala XXI veka* [The evolution of academic music for saxophone of the second half of the 19th – early 21st centuries]. Moscow: FILIN Publ.
14. Pon'kina A.M. (2021) Kontsert dlya saksafona-al'ta i strunnogo orkestra A. Glazunova: traditsii i novatorstvo [Concerto for alto saxophone and string orchestra by A. Glazunov: traditions and innovation]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], 4 (83), pp. 7-17.
15. Shul'pyakov O. (2005) *Rabota nad khudozhestvennym proizvedeniem i formirovaniye muzykal'nogo myshleniya ispolnitelya* [Work on a work of art and the formation of the performer's musical thinking]. St. Petersburg: Kompozitor Publ.
16. Usov Yu.A. (1989) *Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovyykh instrumentakh* [History of foreign performance on wind instruments]. Moscow: Muzyka Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.62.99.021

Изучение архитектурного и декоративного искусства в период Китайской Республики

Ду Лихуа

Аспирант,
Институт гуманитарных наук,
Алтайский государственный университет,
656049, Российская Федерация, Барнаул, пр. Ленина, 61;
e-mail: 121266462@qq.com

Аннотация

Рассмотрен исторический фон архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики. Цель исследования – изучить архитектурное и декоративное искусство в период Китайской Республики, выявить основные особенности и черты. Методы исследования: метод анализа, сравнения, логического рассуждения и многие другие. Изучен стиль и особенности архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики. Рассмотрена культурная коннотация и эстетическая ценность архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики. Рассмотрена охрана и наследие архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики. В течение долгих лет китайской цивилизации период Китайской Республики был похож на яркую звезду, архитектурное и декоративное искусство которой было еще более ценным наследием, оставленным в то время. Оно не только несет тяжесть истории, но и олицетворяют настоящий храм искусства. От оживленных городов до древних деревень, от торжественного правительства до элегантных жилых домов, каждое здание рассказывает уникальную историю, принадлежащую той эпохе, с его превосходными декоративными навыками и глубоким культурным содержанием. В этот период традиционное архитектурно-декоративное искусство сталкивалось и смешивалось с западными архитектурными стилями, создавая уникальный и творческий китайский стиль.

Для цитирования в научных исследованиях

Ду Лихуа. Изучение архитектурного и декоративного искусства в период Китайской Республики // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 152-160. DOI: 10.34670/AR.2024.62.99.021

Ключевые слова

Изучение, период Китайской Республики, архитектурное оформление, декоративное искусство, здания, эпоха.

Введение

Исторический фон архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики глубоко укоренился в бурной и разнообразной эпохе. В то время Китай находился на стыке распада феодальной династии и новой культурной волны. Политические изменения, экономическое развитие и культурное смещение вместе обеспечили плодородную почву для развития архитектурного декоративного искусства.

В политическом плане вспышка Синьхайской революции свергла правление династии Цин и ознаменовала вступление Китая в период Китайской Республики. Политические изменения в этот период не только принесли социальные потрясения и беспокойство, но и вдохнули новую жизнь в развитие архитектурного декоративного искусства. Со сменой режима и освобождением идей, традиционное архитектурное и декоративное искусство начинают бросать вызов времени, и люди начинают искать более новые и уникальные архитектурные стили.

Материалы и методы

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

Литературный обзор

Вопросы, касающиеся изучения архитектурного и декоративного искусства в период Китайской Республики рассматривали многие ученые такие, как Чжан Лин, Ван Фан, Чэнь Инцзюань, Лу Яньбин и другие. Считаем, необходимым продолжить исследование в данном направлении и более подробно изучить отдельные вопросы темы.

Результаты

В экономическом плане Китай в период Китайской Республики пережил переход от традиционного сельскохозяйственного общества к современному индустриальному обществу. С ускорением процесса урбанизации и процветанием бизнеса, строительная индустрия получила беспрецедентное развитие, предлагая обширный рынок и неограниченные возможности для архитектурного декоративного искусства, а бизнесмены, землевладельцы и новые городские средние классы инвестировали в строительство, чтобы продемонстрировать свой социальный статус и богатство.

В культурном плане период Китайской Республики был периодом ожесточенного столкновения традиционной китайской культуры с западной культурой. Внедрение западных архитектурных стилей, таких как готика и барокко, привнесло новое вдохновение и элементы в архитектурное декоративное искусство Китая. В то же время традиционное архитектурно-декоративное искусство унаследовало данные стили и внесло инновационные идеи в сочетании с китайской и западной культурой, что сделало архитектурно-декоративное искусство Китайской Республики уникальным [Чжан Лин, 2015, 70].

Кроме того, социальные изменения и идеологическое освобождение в период Китайской Республики также создали благоприятную среду для развития архитектурного декоративного искусства. Возникновение нового культурного движения стимулировало размышления о

традиционной культуре и стремление к новой культуре, и архитекторы и художники начали пытаться объединить традиционное архитектурное декоративное искусство с западным архитектурным стилем, создавая архитектурные работы, которые имеют как национальные, так и международные перспективы.

Рассмотрим стиль и особенности архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики. В архитектурном декоративном искусстве периода Китайской Республики особое внимание уделяется китайско-западному стилю, который является не только продуктом того особого исторического периода, но и образцом сочетания традиционного китайского архитектурного искусства и западной архитектурной культуры.

В период Китайской Республики, с притоком западной культуры, западные стили архитектурного искусства начали влиять на область архитектурного оформления в Китае. Однако это влияние не было простой имитацией или заменой, а скорее слилось с традиционным китайским архитектурным искусством, чтобы сформировать новый архитектурно-декоративный стиль – китайско-западный. Этот стиль не только сохраняет сущность традиционного китайского архитектурного искусства, такого как тонкая кирпичная скульптура, резьба по дереву и резьба по камням, но и опирается на элементы западного архитектурного искусства, такие как трехмерное формирование, инновации декоративных узоров и использование строительных материалов.

В китайском и западном стиле архитектурного оформления можно увидеть тень традиционного китайского архитектурного искусства, эти красивые кирпичные, деревянные и каменные скульптуры, с их превосходным мастерством и глубоким культурным содержанием, подчеркивают уникальное очарование традиционного китайского архитектурного искусства. В то же время традиционные декоративные элементы сливаются с западным стилем архитектурного искусства, формируя новый язык декора. Например, на фасаде здания можно увидеть традиционные китайские карнизы, арки и другие элементы, которые контрастируют с западными колоннами, горными цветами и другими элементами, чтобы создать уникальный архитектурный стиль.

Кроме того, архитектурно-декоративный стиль China Western Chibi также отражается в инновациях декоративных узоров, которые не только содержат красивые элементы и мифы китайской традиции, но и интегрированы в западные декоративные узоры, что еще больше обогащает представление об искусстве. Эти узоры умело используются в стенах, дверях и окнах, перилах и других частях здания, что делает здание в целом уникальным художественным эффектом.

В использовании материалов китайско-западный архитектурный стиль также демонстрирует свою уникальность. Кирпичи, дерево, камень и другие традиционные строительные материалы в сочетании со стеклом, железом и другими современными строительными материалами образуют уникальный визуальный эффект. Это сочетание не только отражает инновации и развитие архитектурного декоративного искусства в использовании материалов в период Китайской Республики, но и демонстрирует обмен и интеграцию китайской и западной архитектурной культуры.

В период Китайской Республики особенности смешения традиций и современности в архитектурно-декоративном искусстве очень сильно заметны. Они не только несут глубокое традиционное культурное наследие, но и демонстрируют беспрецедентную инновационную жизнеспособность на основе поглощения элементов современного искусства. Во-первых, традиционные архитектурно-декоративные элементы были унаследованы и развиты в период Китайской Республики. Например, стеклянная черепичная крыша дворцовой архитектуры,

карниз арки или зеленый кирпич и серая плитка в жилых зданиях, деревянные окна олицетворяют уникальное очарование традиционного китайского архитектурного искусства. Эти традиционные элементы были умело использованы в архитектурном оформлении Китайской Республики, не только подчеркивая историческую и культурную коннотацию здания, но и предоставляя богатый источник вдохновения для современного архитектурного дизайна [Ван Фан, 2012, 97].

Однако архитектурно-декоративное искусство периода Китайской Республики не остановилось на традициях. С ростом современной индустриальной цивилизации и притоком западных художественных течений, современные архитектурные декоративные элементы также начали постепенно интегрироваться в традиционную архитектуру. Например, современные строительные материалы, такие как стекло и железо, широко используются в архитектурном оформлении, добавляя чувство современности к традиционным зданиям. В то же время, простые и быстрые линии, геометрические фигуры и другие современные декоративные узоры сливаются с традиционными декоративными узорами, образуя уникальный визуальный эффект.

Особенности этого сочетания традиций и современности ярко проявились в архитектурном оформлении периода Китайской Республики. С одной стороны, традиционные архитектурно-декоративные элементы обеспечивают культурную основу и художественное вдохновение для современного архитектурно-декоративного дизайна. С другой стороны, интеграция современных архитектурных декоративных элементов вдохнула новую жизненную силу и чувство времени в традиционную архитектуру. Это смешение обогатило архитектурное декоративное искусство и в то же время внесло инновации в развитие архитектурного декоративного искусства.

Стоит отметить, что архитектурно-декоративные художники периода Китайской Республики проявили превосходную художественную изобретательность в отношениях между традицией и современностью, уважая как традиции, так и инновации, умело сочетая традиции с современными элементами и создавая множество оригинальных архитектурно-декоративных работ. Эти работы не только вызвали сенсацию в то время, но и послужили образцом для последующего развития архитектурного декоративного искусства.

Широкая территория Китая, большое число этнических групп, культурные традиции, эстетические концепции и жизненные обычаи различных регионов и этнических групп оказали глубокое влияние на местное архитектурно-декоративное искусство. Поэтому архитектурно-декоративное искусство периода Китайской Республики демонстрирует красочные географические и национальные особенности.

Говоря о географии, архитектурно-декоративное искусство в период Китайской Республики сильно зависит от природной среды, исторических традиций и народных обычаев по всей стране. В основе декоративных элементов северной архитектуры в основном используется кирпич, дерево и другие тяжелые материалы. Цвет в основном красный, желтый и другие теплые цвета. Узор в основном дракон, феникс, пион и другие традиционные благоприятные узоры. Эти декоративные элементы и стиль воплощают грубый, смелый характер северных людей и эстетические концепции, которые выступают за власть и богатство. Например, в некоторых крупных дворцах и храмовых зданиях Пекина можно увидеть возвышающиеся крыши, тяжелые стены, красивые кирпичные и деревянные скульптуры и другие декоративные элементы, которые демонстрируют уникальное очарование северного архитектурного декоративного искусства. В то время как южные архитектурные украшения кажутся тонкими и изысканными, красивыми и элегантными. Здесь преобладает использование таких элементов, как пудра Дава,

стена головы лошади, утечка окон и т.д, демонстрирующее уникальную мягкость и ловкость южных водных районов. Например, в некоторых садовых зданиях Сучжоу можно увидеть изысканные деревянные резные окна, полые кирпичные двери, красивые пейзажные фрески и другие декоративные элементы, демонстрирующие свежесть и элегантность южного архитектурного декоративного искусства.

Китай является многонациональной страной, и различные этнические группы имеют свои уникальные культурные традиции и эстетические концепции. В архитектурно-декоративном искусстве периода Китайской Республики можно увидеть много декоративных элементов и стилей с национальными особенностями. Например, здания в тибетском регионе содержат красочные колеса, таинственные религиозные узоры и другие декоративные элементы. В зданиях в районе хмонга можно увидеть красивые декоративные произведения искусства, такие как вышивка хмонга и серебряные украшения. Эти декоративные элементы и стили с национальными особенностями не только обогатили культурную коннотацию и художественное выражение китайской архитектуры, но и продемонстрировали уникальное очарование китайской многонациональной культуры [Чжу Фэй, Ли Янь, 2018, 86].

Рассмотрим культурную коннотацию и эстетическую ценность архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики.

Архитектурное декоративное искусство периода Китайской Республики содержит богатую культурную коннотацию, которая не только отражается в выборе декоративных узоров, но и отражается в обработке деталей конструкции. С одной стороны, выбор декоративных рисунков часто тесно связан с традиционной культурой, фольклорными убеждениями и т.д. Например, использование узоров Жуйцзи, таких как дракон, феникс и Кирин, не только означает благословение, но и отражает стремление китайской нации к гармоничной и прекрасной жизни. Изображение растительных узоров, таких как сосна, бамбук и слива, возлагает на людей стремление к благородному характеру и стойкости. Использование этих узоров не только украшает само здание, но и фактически наследует прекрасную традиционную культуру китайской нации. С другой стороны, обработка деталей конструкции также отражает культурную коннотацию архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики. Использование таких навыков, как кирпичная скульптура, резьба по дереву или резьба по камням, олицетворяет усилия и мудрость ремесленников. Эти навыки не только демонстрируют превосходный уровень ручного искусства, но и фактически наследуют ремесленный дух китайской нации. Кроме того, использование цвета в архитектурном оформлении, пространственная планировка и другие аспекты отражают глубокую культурную коннотацию. Например, использование красного, желтого и других цветов часто связано с благоприятными, почетными и другими моральями в традиционной культуре. Пространственная планировка олицетворяет гармоничное единство в традиционном архитектурном искусстве.

Важно отметить уникальность эстетической ценности. Архитектурно-декоративное искусство периода Китайской Республики имеет уникальную эстетическую ценность, в основном из-за своей формальной и эстетической красоты. Во-первых, с точки зрения формальной красоты архитектурно-декоративное искусство периода Китайской Республики демонстрирует уникальное художественное очарование своим превосходным мастерством и богатыми декоративными элементами. Например, кирпичная скульптура, резьба по дереву или декоративные элементы, такие как великолепное расписное стекло, привлекают внимание людей своими уникальными художественными формами и превосходными навыками, которые не только обогащают внешний вид здания, но и улучшают общую красоту здания. Во-вторых,

архитектурно-декоративное искусство периода Китайской Республики с его глубоким культурным содержанием и уникальными эстетическими концепциями создало уникальную эстетическую красоту, которая отражается не только в гармоничном единстве архитектурного оформления с окружающей средой, но и в культурной информации и эстетических эмоциях, передаваемых архитектурным украшением. Например, используя такие методы, как традиционные благоприятные узоры и цветовое сочетание, художники архитектурного оформления умело создают гармоничную и прекрасную атмосферу, в которой люди, наслаждаясь архитектурным оформлением, ощущают очарование и эстетический резонанс традиционной культуры [Чэнь Инцзюань, 2019, 45].

Изучим охрану и наследие архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики.

Для архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики исследование записей является основой для изучения исторического происхождения, культурной коннотации и художественной ценности архитектурного декоративного искусства. Поэтому исследователям необходимо провести детальную съемку и картирование существующих китайских зданий и записать ключевую информацию об их декоративном стиле, использовании материалов и технологических характеристиках. В то же время необходимо восстановить контекст развития и исторический фон архитектурно-декоративного искусства Китайской Республики путем ознакомления с историческими документами и архивными материалами. Результаты этих исследований могут быть представлены в форме научных работ и монографий, а также могут быть распространены среди общественности через выставки, лекции и другие средства для дальнейшего повышения осведомленности и понимания общественностью архитектурного декоративного искусства Китайской Республики.

Пропаганда образования является неотъемлемой частью стратегии защиты и наследования архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики и может эффективно повысить общественный интерес, уважение к архитектурному декоративному искусству Китайской Республики и сформировать благоприятную атмосферу для всего общества. Отдел образования может включить архитектурно-декоративное искусство Китайской Республики в школьную учебную программу и информировать учащихся об их исторической ценности и культурной коннотации посредством преподавания в классе и проведении практических мероприятий. В то же время общественные культурные учреждения, такие как музеи и библиотеки, также должны активно проводить соответствующие тематические выставки и лекции, чтобы предоставить общественности возможность интуитивно почувствовать и изучить декоративное искусство китайской архитектуры. Кроме того, нельзя игнорировать силу средств массовой информации, таких как телевидение, радио, пресса и другие медиа – платформы, которые могут регулярно транслировать и публиковать соответствующие материалы, эффективно расширяя социальное влияние архитектурного декоративного искусства Китайской Республики [Лу Яньбин, 2017, 27].

Обсуждение

В процессе сохранения и наследования архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики подготовка специалистов имеет решающее значение. Они должны обладать различными профессиональными знаниями в области архитектуры, искусства, истории и т.д. Для подготовки таких кадров университеты и профессионально-технические

учебные заведения должны предлагать соответствующие специальности и курсы, чтобы предоставить студентам соответствующих специальностей систематические возможности для теоретического обучения и практической работы. Кроме того, необходимо привлекать большее число молодых людей в эту сферу путем создания специальных стипендий, стажировок и т.д. Необходимо организовать регулярное обучение и обмен информацией для тех, кто уже выполняет соответствующую работу, а также обеспечить повышение их профессионального уровня и квалификации.

Благодаря научному планированию и рациональному использованию имеющихся ресурсов можно содействовать передаче и развитию архитектурного декоративного искусства Китайской Республики на основе охраны. В частности, некоторые репрезентативные здания Китайской Республики могут быть защищены как культурное наследие и превращены в туристические достопримечательности или культурные достопримечательности. В то же время традиционные декоративные элементы также могут быть извлечены и применены к современному дизайну, создавая художественные произведения, которые имеют как исторический шарм, так и отвечают современным эстетическим потребностям. Кроме того, разработка соответствующих культурных и творческих продуктов и культурных услуг является очень эффективным способом, таким как репозитории, сувениры, тематические рестораны и т.д. Стоит отметить, что в процессе разработки и использования необходимо сосредоточиться на сохранении подлинности и целостности, избегая чрезмерной коммерциализации и разрушительной эксплуатации.

Заключение

Можно сделать вывод, что исследование архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики выявило его глубокое историческое наследие, уникальный художественный стиль и богатую культурную коннотацию. Декоративный стиль этого периода не только несет сущность традиции, но и интегрируется в современные инновации, демонстрируя уникальное очарование слияния Китая и Запада, древних и современных истоков. Поэтому необходимо ценить данное культурное наследие и принимать активные меры для его сохранения и сохранения.

Библиография

1. Ван Фан. Изучение архитектурного декоративного искусства в период Китайской Республики в Шицзячжуане. Хэбэйский университет науки и техники, 2012. 145 с.
2. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
4. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
5. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
6. Лу Яньбин. Исследование современного дизайна сознания в архитектуре Китайской Республики. Центральная академия изящных искусств, 2017. 230 с.
7. Чжан Лин. Изучение особенностей архитектурного декоративного искусства в новых национальных формах. Обзор современного архитектурного оформления. Университет Наньчан, 2015. 340 с.
8. Чжу Фэй, Ли Янь. Изучение архитектурного оформления в стиле Art Deco в период Нанкинской Китайской Республики с точки зрения региональной культуры // Журнал Нанкинской академии искусств (искусство и

дизайн). 2018. № 4. С. 86-91.

9. Чэнь Инцзюань. Западная архитектурная культура и развитие общественных зданий в Нанкине в период Китайской Республики. Университет Аньхой, 2019. 245 с.

10. Franklin A. Art tourism: A new field for tourist studies //Tourist Studies. – 2018. – Т. 18. – №. 4. – С. 399-416.

The study of architectural and decorative art in the period of the Republic of China

Du Lihua

Postgraduate,
Institute of Humanities,
Altai State University,
656049, 61, Lenina ave., Barnaul, Russian Federation;
e-mail: 121266462@qq.com

Abstract

The historical background of architectural decorative art in the period of the Republic of China is considered. The purpose of the study is to study architectural and decorative art during the period of the Republic of China, to identify the main features and features. Research methods: the method of analysis, comparison, logical reasoning and many others. The style and features of architectural decorative art in the period of the Republic of China are studied. The cultural connotation and aesthetic value of architectural decorative art in the period of the Republic of China are considered. The article considers the protection and heritage of architectural decorative art during the period of the Republic of China. During the long years of Chinese civilization, the period of the Republic of China was like a bright star, whose architectural and decorative art was an even more valuable legacy left at that time. It not only carries the weight of history, but also represents a real temple of art. From bustling cities to ancient villages, from solemn government to elegant apartment buildings, each building tells a unique story belonging to that era, with its excellent decorative skills and deep cultural content. During this period, traditional architectural and decorative art collided and mixed with Western architectural styles, creating a unique and creative Chinese style.

For citation

Du Lihua (2024) Izuchenie arkhitekturnogo i dekorativnogo iskusstva v period Kitaiskoi Respubliki [The study of architectural and decorative art in the period of the Republic of China]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 152-160. DOI: 10.34670/AR.2024.62.99.021

Keywords

Study, period of the Republic of China, architectural design, decorative art, buildings, epoch.

References

1. Chen Yingjuan (2019) Western architectural culture and the development of public buildings in Nanjing during the period of the Republic of China. Anhui University.
2. Elagina A.S. (2017) Sostoyanie i razvitie obrazovatel'noi deyatel'nosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti [State and

-
- development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.
3. Elagina A.S. (2018) *Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokulturnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty* [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
 4. Elagina A.S. (2018) *Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kulturnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty* [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
 5. Elagina A.S. (2019) *Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti* [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
 6. Franklin, A. (2018). Art tourism: A new field for tourist studies. *Tourist Studies*, 18(4), 399-416.
 7. Lu Yanbin (2017) *A Study of Contemporary Consciousness Design in the Architecture of the Republic of China*. Central Academy of Fine Arts.
 8. Wang Fan (2012) *Study of architectural decorative arts during the Republic of China period in Shijiazhuang*. Hebei University of Science and Technology.
 9. Zhang Ling (2015) *Studying the features of architectural decorative art in new national forms. Review of modern architectural design*. Nanchang University.
 10. Zhu Fei, Li Yan (2018) *Study of architectural design in the Art Deco style during the period of the Nanjing Republic of China from the point of view of regional culture*. *Journal of the Nanjing Academy of Arts (Art and Design)*, 4, pp. 86-91.
-

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.17.11.024

Тема социальной справедливости и ее отражение в отечественном театре

Коваленко Дмитрий Александрович

Аспирант,
Российский государственный социальный университет,
129226, Российская Федерация, Москва, ул. Вильгельма Пика, 4;
e-mail: media@rgsu.net

Аннотация

Достижение социальной справедливости является мощнейшим катализатором процессов преобразования общественных отношений. Термин «справедливость» сопровождает человеческое общество на всех этапах его развития, наряду с ценностями жизни индивида в целом, ее достоинства и свободы. Людей не интересует просто жизнь, в качестве существования, человеческая жизнь должна проходить достойно, свободно, в справедливости. Одним из наиболее значимых аспектов истории, на наш взгляд, является поиск человеком смысла, справедливости, способов их постижения. В свою очередь, театральное искусство играет в истории общества, истории культуры особую роль, отражая и фиксируя уровень развития традиций, ценностей, нравов. Вне зависимости от высокой степени влияния на культурную жизнь современного общества различных форм искусства (телевидения, кинематографа, интернет-разработок, социальных сетей), театр не потерял свою важнейшую социально-культурную значимость. Популярность и актуальность театрального искусства поддерживалась его социальной значимостью. В театре, как на своеобразной открытой площадке, рассматриваются острые социально-культурные, социально-политические и духовно-нравственные вопросы, в том числе и вопросы достижения социальной справедливости.

Для цитирования в научных исследованиях

Коваленко Д.А. Тема социальной справедливости и ее отражение в отечественном театре // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 161-167. DOI: 10.34670/AR.2024.17.11.024

Ключевые понятия

Справедливость, социальная справедливость, восприятие (перцепция), интерпретация, социальный театр, инклюзивный театр, адаптация, социальная значимость, система ценностей.

Введение

Фундаментальность проблемы социальной справедливости связана прежде всего с ее социальным наполнением. Социальная справедливость - это прежде всего ценностный флагман в развитии общества, отражающий основные социальные противоречия, появляющиеся в процессе этого развития, и, как следствие – механизм, способствующий нахождению решения возникающих проблем.

В развитии современного общества четко прослеживается тенденция к его большей социализации, что не может не сказаться и на процессе развития социальной справедливости. На данном этапе развития становление человека как индивида и наиболее оптимальное использование его способностей становятся основной целью современного общества в целом [Осипов, 2003, 15].

Согласно исследованию Всероссийского центра изучения общественного мнения, понятия россиян о социальной справедливости и перспективы ее развития разнятся, и на сегодняшний день не имеют единого вектора [ВЦИОМ, [www](http://www.vciom.ru)].

38% респондентов не смогли дать осмысленное определение «социальной справедливости». Наибольшее число участников опроса – 19%, рассматривают «социальную справедливость» как всеобщее равенство, единство закона для всех слоев общества и равноправие во всех сферах жизни. Немного меньше опрошенных – 14%, полагают, что «социальная справедливость» в своей высшей степени достигнута тогда, когда среди людей нет бедных и богатых, все имущество находится в равной степени пользования любым членом общества. По мнению 13%, социальная справедливость выражается в материальном благополучии народа, достойных зарплатах, пенсиях, пособиях. Самыми редкими вариантами ответов стали определения социальной справедливости как социальной защиты – обеспечение наименее защищенных слоев населения общественными благами. 3% опрошенных полагают, что материальное обеспечение должно соответствовать уровню труда каждого человека. Такое процентное соотношение социалистических и капиталистических взглядов является следствием резкого расслоения социального уровня жизни граждан, возникшего в ходе перестройки. На данном примере можно проследить отсутствие конструктивного понимания социальной справедливости, в результате чего люди скорее склонны понизить уровень благосостояния отдельных граждан для создания социально – равного общества, чем добиваться подъема собственного благосостояния и повышения социального статуса.

Понятие и сущность социальной справедливости

Проблематика осмысления социальной справедливости как фактора общественного развития в настоящее время выходит на передний план. Необходимость решения вопроса о развитии понятийного аппарата, теоретической и практической базы для проработки данной проблемы, стала первоочередной задачей для многих ученых, вне зависимости от их предпочтений в области изучения социально-общественных процессов. В любом случае социальная справедливость видится всем без исключения длительно достигаемой целью для социума, а не единым результатом, полученным раз и навсегда.

Тематикой социальной справедливости пронизаны все сферы жизни современного общества, ее феномен неизменно связан не только с нравственными аспектами жизни человека, но и с политическими, правовыми, религиозными нормами поведения. Вопросами социальной справедливости пропитаны все ярусы массового и обыденного сознания, теоретический и

практический уровни.

Понятие справедливости постоянно возникает в жизни человека в той или иной его форме, это связано с тем, что справедливость затрагивает интересы, мировоззрение индивида, оказывает стимулирующее или сдерживающее влияние на определенные поступки. Тема социальной справедливости сложна тем, что само понятие является очень динамичным и противоречивым, оно объединяет различные понятия, такие как: общество и личность, государство и социальные группы, межличностные и межгосударственные отношения. Задачей социальной справедливости как фактора развития общества является достижение полного равенства между положением человека в социуме и его реальными заслугами, способностями и обязанностями, проделанным трудом и вознаграждением. Расхождение, неравенство между указанными составляющими видится как несправедливость [Воробьев, www]. Понимание социальной справедливости так или иначе связывает представления людей об окружающих, власти, о прошлом, настоящем и будущем, их вечное стремление к созданию гармонии и совершенству взаимоотношений в обществе.

Уровень социальной справедливости отражает показатель деятельности государства по восстановлению политических, гражданских, общечеловеческих и иных прав и свобод, данных его гражданам. Достижение наивысшего уровня социальной справедливости наделяет всех членов общества конкретным уровнем прав и свобод, не допуская при этом дискриминации любого вида.

Роль социальной справедливости по отношению к государству и обществу

Социальная справедливость, уделяя внимание ее значительной роли в формировании государственности, имеет под собой также и личностный, субъективно-ценностный подтекст, формирующий чувство справедливости отдельного индивида, раскрывающий его личностные и общественные оценки, уровень социальных притязаний и ожиданий. Ощутимое влияние на индивидуальное и общественное сознание имеют социальные интересы, в силу чего, понимание справедливости и несправедливости различаются в зависимости от социальной общности, к которой человек принадлежит. Социально-политическая деятельность, направленная на установление, гармонизацию социальных интересов, приводит к корректировке взглядов, целенаправленному осознанию всеми членами социума объективных требований к социальной справедливости.

На передний план тема социальной справедливости выходит в периоды социальных изменений, в то время, когда ожидается смена «несправедливого» строя на «справедливый». Как показывает практика, идеал не может быть достигнут, что чаще всего и происходит в обществе. Разочарование членов общества в поученном результате, заставляет обратить взгляд на привычное, более знакомое и изученное прошлое. С ходом времени общественное внимание обращается к современному укладу жизни, а обозримой целью видится новая трансформация.

Общество не готово к данному виду деятельности, в результате чего между различными группами людей происходят конфликты. Такие конфликты, как правило, концентрируются на какой-то конкретной группе, будучи направленными, при этом, на поддержку интересов ограниченного количества членов общества, которые признаются наиболее угнетенными. В некоторых случаях, такие противостояния проявляются в прямой агрессии в отношении тех членов общества, которых принято считать угнетателями. Фундаментальным постулатом утверждается то, что господствующие культурные направления и общественные объединения

благоприятствуют господствующим членам общества или их группам.

Вера в достижение социальной справедливости подорвана слишком ярко выраженным и не зависящим от способностей, талантов, затрат труда и активности, неравенством возможностей. Такое положение вещей в обществе унижает достоинство отдельных его членов, приводит к формированию негативных жизненных ожиданий и отклоняющемуся поведению.

Одной из важнейших черт стремления к социальной справедливости можно считать ее влияние на развитие общества, зависимость от нее мотивации, толкающей социально-демографические группы «снизу» и реакцию ответственных за общественно -значимые решения лиц «сверху». В ином случае процесс общественного развития останавливается, наступает его стагнация при потере центральной функции двигателя общественного прогресса.

На перемену вектора политики государства в социальной сфере направлена деятельность волонтерских движений, активистов социальных сетей, участников публичных демонстраций и митингов, публицистов в СМИ. В иных случаях требования к достижению социальной справедливости начинают носить характер непосредственной угрозы насилия, уничтожения государственных объектов и объектов инфраструктуры. Различие в выражении человеческих взглядов на достижение социальной справедливости тем не менее несет в себе и стабилизирующую функцию: участие государства по распределению тех или иных жизненных благ, обеспечение государством защиты человеческого достоинства, продвижение одинаковых возможностей для всех.

Отражение социальной справедливости в отечественном театре

Мощным и довольно массовым видом отражения взглядов и мнений на социальную справедливость является театр. Противоречивость теории и практики театра XX века, как и других видов искусства этого времени, продиктована двойственностью форм общественно-политической жизни: борьбой демократии и тоталитаризма, представляемой в обществе моделью американского типа. Наиболее приближенная к современному виду идеология социального театра складывалась после Второй мировой войны, представляя собой противопоставление механизированной антигуманистической культуре [Алексеева, 1994, 26]. В более поздних концепциях, в видении теории постмодерна, открытого социума и партиципаторной культуры, социальный театр приобретает роль искусства взаимодействия. В театре оно опирается на перформативность (особенно в аспекте телесности), в отличие от коммуникативной модели, применяемой, в частности в аспекте художественной выставки, в центре которой зачастую находятся объекты [Архангельская, 2006].

Социальный театр является отдельно стоящей структурой (с прикладной функцией), так как имеет характерную только для него идейную и прагматическую базу (понятийный аппарат и технический инструментарий) [Давидович, 1989, 10].

Критическая позиция, выраженная в желании глобального общественного мироизменения ввиду долгосрочной перспективы, просматривается в отождествлении авангардного искусства прошлого столетия. Театр авангарда, особенно в России, являлся довольно массовым движением, решавшим определенные задачи современности. Тенденция перестройки социума, положенная в основу социального театра, связывает его с утопическим взглядом авангарда. Но не стоит упускать из внимания отличие между практиками социального театра и проектами авангарда. Основу социального театра составляют горизонтальные связи. Вертикальный путь преподнесения определенного знания для него недопустим. Его механизмы действуют снизу, изнутри, основываясь на желании и энергетике, того, кто этот театр создает и реализует

[Давидович, 1989, 10]. Авангардный же театр опирается на вертикальную структуру получения знаний элитой «сверху вниз». Тем не менее, некоторые идеи и способы преподнесения информации, используемые авангардистами, легли в основу демократического горизонтального социального театра. Как пример, можно вспомнить модель «театра жестокости» Антонена Арто, психодраму Якоба Морено, театротерапию Николая Евреинова и др. [Кожевникова, 2017, 85].

В 1990-е годы между теоретическими и практическими установками прошлого и современной позицией социального театра возникает разрыв. Политическое и экономическое развитие, связанное прежде всего с ростом инноваций и плюрализмом, требовало конкретных изменений в общественной системе. У деятелей искусства появилось желание снять с себя оковы автономного, идеологического и коммерческого искусства. Осознание утопичности идеи организованной контролируемой социальности привело к тому, что социальный театр перестал нести идеологию коллективного социального действия [Стрельцов, Стрельцова, 2008]. Сменяет ее система распределения механизмов естественного осознания человеком себя как части общества в целом или определенного его сообщества, где препятствий для его развития не существует.

Сегодня социальный театр принимает форму мирового культурного мейнстрима. В Европе и Америке художественные практики с социальным подтекстом, например, практики социального театра, принимают огромное количество многообразных форм, а теории (в виде многочисленных монографий) имеют все большую фундаментальность. Концепции социального театра развивались наиболее активно в Англии, во Франции, в США. Французы в 1989 году приняли «Хартию о театре», которая провозглашала обязанность театральных коллективов или самостоятельных работников театральной сферы проводить социальную работу [Вопленко, 1978, 12].

В России театральные группы, проводящие инклюзивные практики, возникают в большинстве своем с конца 1990-х годов. Вместе с тем социальный театр все еще остается обособленным явлением, несмотря на широкое его распространение и рост количества любителей, сотрудничающих в том числе с традиционными академическими театрами.

Заключение

Вопрос социальной справедливости – один из фундаментальных, предметных тем современной теории науки. Продиктовано это тем, что именно социальная справедливость является ценностным ориентиром для общественного прогресса, отражает главные противоречия, сопутствующие развитию социума, и способствует нахождению путей снятия этих противоречий. Ввиду фундаментальности проблемы, театральное искусство, как несомненный источник знаний, практического понимания происходящего в общественной жизни, выдает людям собственную позицию и отношение к уровню социальной справедливости на конкретном этапе развития социума, отдельных его групп и индивида, в частности. Вклад современного театра в развитие общества и понимание темы социальной справедливости невозможно не оценить.

Библиография

1. Алексеева Т.А. Дж. Роулс и его теория справедливости // Вопросы философии. 1994. № 10. С. 26.
2. Архангельская Н. В поисках справедливости (Беседа с Сергеем Переслегиным) // Эксперт. 2006. № 1/2. С. 64-68.
3. Вопленко Н.М. Социальная справедливость и формы ее выражения // Государство и право. 1978. № 10. С. 12.
4. Воробьев А.С. Соотношение справедливости и права // Актуальные проблемы российского права. 2017. № 11

- (84). С. 23-28.
5. Давидович В.Е. Социальная справедливость: идеал и принципы деятельности. М., 1989. С. 10.
 6. Исследование ВЦИОМ: как жители России понимают социальную справедливость в 2013 году. URL: <https://gtmarket.ru/news/2013/07/19/6111>
 7. Кожевникова Т.А. Использование инновационной технологии «социальный театр» в социальной адаптации детей-сирот и детей, оставшихся без попечения родителей // Социальные нормы в условиях современных рисков. Челябинск, 2017. С. 85.
 8. Новоселов В.И. Право. Ускорение. Справедливость. М., 1989. С. 3.
 9. Осипов Г.В. (ред.) Социология. Основы общей теории. М.: Норма, 2003. С. 15.
 10. Стрельцов Ю.А., Стрельцова Е.Ю. Педагогика досуга. М., 2008. 272 с.

The theme of social justice and its reflection in the national theater

Dmitrii A. Kovalenko

Postgraduate,
Russian State Social University,
129226, 4, Vilgeľ ma Pika str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: media@rgsu.net

Abstract

Achieving social justice is a powerful catalyst for the processes of transforming social relations. The term justice accompanies human society at all stages of its development, along with the values of the individual's life as a whole, its dignity and freedom. People are not interested in just life, as an existence; human life must be lived with dignity, freedom, and justice. One of the most significant pages in history is man's search for the meaning of justice, ways to achieve it, and evaluation criteria. In this paper, the researcher notes that, in turn, theatrical art plays a special role in the history of society, reflecting its cultural level, the level of development of traditions, values and morals in different periods of development. Regardless of the high degree of influence on the cultural life of modern society by various forms of art (such as television, cinema, Internet developments, social networks), theater has not lost its most important socio-cultural value. The popularity and relevance of theatrical art was supported by its social significance. The author of the paper concludes that, in the theater, as a kind of open platform, pressing socio-cultural, socio-political and spiritual-moral issues are considered, including issues of achieving social justice.

For citation

Kovalenko D.A. (2024) Tema sotsial'noi spravedlivosti i ee otrazhenie v otechestvennom teatre [The theme of social justice and its reflection in the national theater]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 161-167. DOI: 10.34670/AR.2024.17.11.024

Keywords

Justice, social justice, perception, interpretation, social theater, inclusive theater, adaptation, social significance, value system.

References

1. Alekseeva T.A. (1994) Dzh. Roulz i ego teoriya spravedlivosti [J. Rawls and his theory of justice]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], 10, p. 26.

2. Arkhangel'skaya N. (2006) V poiskakh spravedlivosti (Beseda s Sergeem Peresleginyim) [In search of justice (Conversation with Sergei Pereslegin)]. *Ekspert* [Expert], 1/2, pp. 64-68.
3. Davidovich V.E. (1989) *Sotsial'naya spravedlivost': ideal i printsipy deyatelnosti* [Social justice: ideal and principles of action]. Moscow.
4. *Issledovanie VTsIOM: kak zhiteli Rossii ponimayut sotsial'nuyu spravedlivost' v 2013 godu* [VTsIOM study: how Russian residents understand social justice in 2013]. Available at: <https://gtmarket.ru/news/2013/07/19/6111> [Accessed 02/02/2024]
5. Kozhevnikova T.A. (2017) Ispol'zovanie innovatsionnoitekhnologii «sotsial'nyi teatr» v sotsial'noi adaptatsii detei-sirot i detei, ostavshikhsya bez popecheniya roditel'ei [The use of innovative technology “social theater” in the social adaptation of orphans and children left without parental care]. In: *Sotsial'nye normy v usloviyakh sovremennykh riskov* [Social norms in the context of modern risks]. Chelyabinsk.
6. Novoselov V.I. (1989) *Pravo. Uskorenie. Spravedlivost'* [Law. Acceleration. Justice]. Moscow.
7. Osipov G.V. (ed.) (2003) *Sotsiologiya. Osnovy obshchei teorii* [Sociology. Fundamentals of general theory]. Moscow: Norma Publ.
8. Strel'tsov Yu.A., Strel'tsova E.Yu. (2008) *Pedagogika dosuga* [Pedagogy of leisure]. Moscow.
9. Voplenko N.M. (1978) Sotsial'naya spravedlivost' i formy ee vyrazheniya [Social justice and forms of its expression]. *Gosudarstvo i pravo* [State and law], 10, p. 12.
10. Vorob'ev A.S. (2017) Sootnoshenie spravedlivosti i prava [The relationship between justice and law]. *Aktual'nye problemy rossiiskogo prava* [Current problems of Russian law], 11 (84), pp. 23-28.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.92.26.025

Становление и развитие российского кинематографа в свете социально-политических изменений

Шепелев Дмитрий Викторович

Аспирант,
Российский государственный социальный университет,
129226, Российская Федерация, Москва, ул. Вильгельма Пика, 4;
e-mail: media@rgsu.net

Аннотация

Феноменология российской кинематографии подлежит изучению по целому ряду причин. Она, несомненно, является индикатором происходящих в стране социокультурных, политических, идеологических, исторических изменений, потрясавших общество как в советский, так и в постсоветский периоды. Это в значительной мере способствовало разрешению культурных противоречий. Развитие и укоренение кинематографа в социокультурном пространстве имеет огромные масштабы. В.И. Ленин признавал кино одним из самых массовых видов искусства не только потому, что к нему обращены взгляды миллионов людей, но и потому, что его влияние на мировоззрение зрителей просто несоизмеримо ни с одним другим видом искусства. Кинематографию можно назвать эстетическим космосом, который представляет собой целый поток культуры, обусловленной его проблематикой. Проблематика кинематографа действительно грандиозна как по своим охватам, так и по количеству затрагиваемых проблем. Российская кинематография, на всем протяжении своего существования, представляет собой социокультурный феномен, развитие или упадок которого непосредственно связан с духовным подъемом и духовным кризисом общества. Кинематография на пиках своего становления и развития ощутимо влияла на духовный мир, личность, социум и мировосприятие населения. Также, под влиянием набиравшего популярность кинематографа, менялся и образ жизни людей, их быт, общение и духовные предпочтения. Несомненно, влияние кинематографа недооценено современными деятелями культуры. Кинематография – мощный механизм, с помощью которого представляется возможным влиять на настроения, предпочтения и общественное мнение, преобладающие в стране.

Для цитирования в научных исследованиях

Шепелев Д.В. Становление и развитие российского кинематографа в свете социально-политических изменений // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 168-177. DOI: 10.34670/AR.2024.92.26.025

Ключевые слова

Кинематограф, социально-культурное влияние, политическое влияние, российское кино, общественное мнение.

Введение

Годом рождения российского кинематографа принято считать 1898 год. Именно тогда появилось великое немое кино. Считается, что фильмом, давшим старт достижениям отечественного кинематографа стала картина Александра Дранкова «Понизовая вольница». Это была весьма трогательная немая короткометражка, навсегда вошедшая в историю как первый российский фильм. Есть мнения, что кинематограф был завезен в Россию французами в начале XX века. Однако имеются гораздо более ранние работы, приравненные к кинематографическим. Это были первые документальные фильмы простых фотографов, которые быстро осваивали операторское искусство, начинали экспериментировать с кинематографом и очень скоро пробовать свои силы на съемках. К 1910 году первые мастера отечественной режиссуры в лице Владимира Гардина, Якова Протазанова, Евгения Бауэра экранизировали классику, снимали мелодраматические картины, находились работы детективного жанра и боевики. Активно началось создание достойных истории картин. Немногим позже к лагерю знаменитых режиссеров примкнули Иван Мозжухин, Владимир Максимов, Вера Холодная. По некоторым сводным данным, в 1913 году в России функционировали 1412 кинотеатров, из них 134 – в Петербурге и 67 – в Москве.

Кинематография времен Октябрьской революции

Октябрьские события, продлившиеся до 1930 года, включая Октябрьскую революцию, открыли отечественным кинематографистам дорогу на запад. Вдохновленная революцией творческая молодая плеяда кинодеятелей с усердием принимается за создание вдохновляющих картин. «Броненосец Потемкин» и «Октябрь» Сергея Эйзенштейна стали особо популярны на Западе.

После октября 1917 г. отечественная кинематография развивается в контексте новых политических, идеологических и социально-культурных задач советского государства, одной из которых стала выработка принципов активного идейного и эстетического переосмысления меняющейся картины мира, максимального приближения, изложенного в экранизации к реальной жизни. Военное время, совпавшее с довольно быстрым подъемом интереса к кинематографии, обусловившее ее становление, ставят перед отечественной промышленностью вопрос об обеспечении нового вида искусства инфраструктурой, одним словом, возникла проблема формирования ресурсной базы кино. Студии двух столиц уже не справлялись с объемом работы.

Западные производители длительный период держали монополию на прокат кинофильмов и производство аппаратуры в своих руках, ввоз их в Россию был ограничен, да и прокат российского кино за рубежом тоже. До 1908 года российские предприниматели могли довольствоваться лишь прокатом импортных фильмов и съемками документальных короткометражек, не выходящих в прокате дальше своего населенного пункта. Из печального списка исключались лишь документальные фильмы, повествовавшие о жизни царской семьи. Столь ответственные съемки доверялись сначала оператору Болеславу Матушевскому, а позднее – А.К. Ягельскому. Последний имел чрезвычайную монополию на показ и производство таких лент. В России имелись и представительства зарубежных компаний, таких как «Братья Патте», «Гомон», которые проявляли инициативу в съемке хроникальных лент и ввозе в Россию иностранных работ. Оглушительный успех имел документальный фильм «Донские казаки»,

выпущенный студией «Братьев Патте». Он разошелся по стране в 219 экземплярах. Проанализировав этот успех, производители начали задумываться о съемках на территории страны художественных фильмов на советскую тематику.

Благодаря Александру Ханжонкову в 1917 году в Ялте появляется новая съемочная база, оснащенная по последнему слову техники. В Ялту переезжает и весь персонал кинокомпании. Вскоре в Крыму, а если точнее в Ялте, образовывается одна из крупнейших кинокомпаний в стране.

Развившись в отдельный вид искусства, кинематография становится мощным социокультурным феноменом, оказывающим влияние на общую наполненность и структурированность художественного пространства. Отсюда и огромное влияние, которое стала оказывать кинематография на мировоззрение россиян. Ей были охвачены все стороны жизни общества и каждой отдельной личности.

Советская кинематография

Советская кинематография начинает свой путь с фронтовых хроник и кинорепортажей с фронтов. В агитационных поездках, в воинских частях, на военных судах работали операторы, снимавшие актуальные события для демонстрации их солдатам и поднятия боевого духа народа. Попутно в свет выходили агитационные фильмы, целью которых было донести до советских граждан, граждан новой страны, цели и задачи Советской власти.

Если обратить внимание на жанровость российского кинематографа того времени, то привлекает к себе внимание большое количество комедий, снятых в дореволюционное время. Однако, они не были по достоинству оценены советским зрителем, а в поле их особого внимания попадала все чаще «королева российских экранов» – мелодрама. В свет выходили экранные версии бульварных романов. Городскую публику привлекали переживания, а не «неразвитой» юмор комедий тех времен. Не оценила публика «Акулину-модницу», «Дядю Пуду в Луна-парке» и «Митюху в городе». Просвещенные горожане считали такие ленты грубым фарсом для необразованных «митюх».

Киноведы полагают, что советский кинематограф 1920-х гг. – это пик славы Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко. Но не только они, но и многие другие художники – Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, Абрам Роом, Фридрих Эрмлер, Сергей Юткевич, Марк Донской, Сергей Герасимов, Николай Экк – начинали восхождение к высотам кинодеятельности с комедийных фильмов. 1920-е гг. стали настоящим «Золотым веком» советской комедии; привело к этому удачное стечение целого ряда обстоятельств, это было вызвано счастливым соединением многих закономерностей.

В СССР смех решено было направить «на службу революции». Одной из первых агиткомедий считают «Сказка о попе Панкрате», основанная на поэме Демьяна Бедного и довольно топорно снятая. Даже фарсы про Митюху казались на ее фоне мировыми шедеврами. Комедии «Чудотворец» и «Комбриг Иванов» были замечены Владимиром Лениным. Стоит отметить, что последнюю вождь совершенно не оценил, несмотря на ее явные достоинства – она была смешна, обаятельна и оригинальна, в легкой и непринужденной манере передавала лукавую интонацию добродушного народного лубка. Стилистическая тонкость фильма распознана не была и тем самым миролюбивая, наполненная идейной терпимостью картина была ошибочно отнесена к агиткомедии. Из перипетий ухаживаний статного комбрига за игривой поповной не стояло никакого «антирелигиозного» смысла. Показательно, что в

Америке картину выставили на показ под «кассовым» названием «Красотка и большевик».

После образования СССР каждая из союзных республик стремится обзавестись собственной киностудией. Киносети росли с невероятной скоростью. Только в столице с 1921 по 1923 год число кинотеатров выросло в пять раз (с 10 до 50). Появляются первые передвижные кинотеатры, предназначенные для охвата аудитории в деревнях. Однако Госкино тогда не смогло удовлетворить резко выросший спрос. Рядом с Госкино появляются новые прокатные фирмы – государственные, общественные и частные.

Новая экономическая политика (НЭП), пришедшая в страну, имела огромное влияние и на кино. Для кинематографа это влияние не было положительным. Частные компании быстро вклинились на рынок кинокартин и поняли, что производством фильмов заниматься крайне невыгодно. Гораздо прибыльнее было заниматься прокатом иностранных лент.

Купив за 3-5 тысяч рублей лицензию на право показа иностранной картины сомнительного качества, можно было заработать на ней 50000-100000 рублей и больше. Тогда как постановка среднего отечественного фильма стоила этих самых 500000-100000 рублей, которые в лучшем случае и возвращались обратно в кассу.

Еще в 1921 году Ленин в беседе с Луначарским говорил: «Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то не важно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа. Конечно, цензура все-таки нужна. Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь место» [Ханжонков, 2020, 51].

На экранах преобладало развлекательное, по большей части аполитичное кино. Для цензуры наибольшую важность играла прибыльность проката ленты, нежели ее идеологическая наполненность. Чиновничий аппарат во всех ведомствах, которым передавались функции по цензуре, кардинально не отличался, поэтому на первом месте по критериям отбора картин стояла коммерческая заинтересованность. Ситуация не менялась вне зависимости от того в какой орган власти попадали все функции по цензуре сценариев и готовых фильмов, поскольку чиновники ничем не отличались от предшественников по части коммерческой заинтересованности.

Даже самые талантливые режиссеры в то время занимались множеством чисто коммерческих проектов, что конечно же не отвечало уровню их художественных возможностей. Например, Дзига Вертов выдал в прокат «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом». А Лев Кулешов к концу 20-х снял несколько проходных лент: «Журналистка», «Веселая канарейка», «Два-Бульди-два». Не исключалось при этом и заимствование некоторых черт у голливудских картин.

Качество советских фильмов к концу эпохи НЭПа снижалось все стремительнее и вызывало у ценителей все больше вопросов. В разговоре с немецким кинокритиком Белой Балашом Сергей Эйзенштейн сетовал: «Русские фильмы действительно стали хуже. И для нас это не утешение, что они все еще лучше, чем буржуазные фильмы. Уровень действительно снизился. Это кризис переходного периода, который будет преодолен...» [Баженова, 2008, 161].

Новая экономическая политика послужила объединению государственных чиновников и бизнеса. В киноиндустрии, как и во всех других сферах, широко распространено было очковтирательство, кумовство, воровство бюджетных денег. В феврале 1930 г. создается Союзкино при ВСНХ СССР, в обязанности которого входило развитие киноиндустрии – обеспечение ресурсной базы: строительство киностудий, фабрик пленки и обеспечение других хозяйственных нужд. Минимальная художественная наполненность, низкое качество советских

фильмов той эпохи стали выделять не только знатоки, но и обычные рядовые зрители. Выделить среди низкосортных фильмов одну, достойную внимания картину было практически невозможно.

Полагаясь на официальную статистику: брак картин за 1930 год составил 2 млн. рублей. Перерасход смет по фильмам «Ненужная вражда» на 30%. «Праздник святого Йоргена» на 150%, «Пятилетка» на 222%, следует из проекта постановления Президиума ЦКК ВКП(б) о трансформации Союзкино.

Государственные средства воспринимались создателями фильмов как собственные. Зарплаты режиссеров, сценаристов, операторов и других причастных к процессу съёмки и подготовки картины лиц, были существенно завышены, что делало фильм заведомо дорогим, вне зависимости от того, выйдет ли он в прокат или нет. Такая тенденция была вызвана не только стремлением к незаконному обогащению, но и кадровым голодом. Чиновники зачастую были менее грамотными, чем режиссеры, что помогало последним манипулировать государственными служащими в личных целях.

Новая эпоха в развитии кинематографа приурочена к появлению в России звукового кино и датируется 1930 – 1940 годами. Первым фильмом, оснащённым звуковым сопровождением, принято называть «Путевку в жизнь» Николая Экка. Тоталитарный режим жестко контролировал каждую картину, поэтому вернувшемуся на Родину С. Эйзенштейну так и не удалось представить зрителю свое шедевральное произведение «Бежин луг». Режиссеры, которым посчастливилось освоить звуковое кино и воссоздать в своих картинах теоретическую базу Великой Революции, считались фаворитами и проходили цензурный аппарат с легкостью. К создателям, успешно реализовавшим в то время свой талант, можно отнести Братьев Васильевых с их «Чапаевым», Михаила Ромма и «Ленин в Октябре», Фридриха Эрмлера и «Великого гражданина». Несмотря на жесткий отбор, состояние отечественного кинематографа того времени нельзя назвать плачевным. Сталин понимал, что зрителя не заинтересуешь лишь идеологическим кино, поэтому на первый план снова выходит комедия. Необходимость заинтересовать и привлечь ценителей киноискусства в кинотеатры помогла добиться пика в карьере известному режиссеру Григорию Александрову, которого в ту эпоху считали королем комедии. А его жена – Любовь Орлова стала главной звездой экранов. Самые популярные фильмы Александрова – «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга».

Роковые 40-е гг. вносят свои изменения во все сферы жизни страны. Война не щадит и кинематограф. Он становится более жестким, реалистичным. Чаще всего появляются полнометражные картины, показывающие войну в ее истинном облике – со всей жестокостью, страхом, смертью и страданиями. Войну перестают описывать в романтических, легких, победных тонах. К одним из первых реалистичных военных фильмов относят «Радугу», «Нашествие», «Она защищает Родину», «Зоя». В это же время С. Эйзенштейн представляет зрителю свою шедевральную трагедию «Иван Грозный». Выпуск на экраны второй серии этого фильма попал под сталинский запрет.

Ошеломляющая победа советской армии дает кинематографу новое поле для деятельности. Следующий виток в истории отечественного кинематографа связан с культом личности Сталина. Кремлевский режиссер М. Чиаурели в своих фильмах «Клятва» и «Падение Берлина» возвышал Сталина, представляя его чуть ли не богом. В конце 40-х в связи со сложностью отследить большое количество киноработ и подвергнуть их тщательной цензуре, в Союзкино действует принцип – лучше меньше, да качественнее. На экраны попадает все меньше произведений, предпочтение отдается наиболее соответствующим духу «соцреализма». Мировой славы удалось достичь шедеврам того времени, таким как «Сталинградская битва»,

«Жуковский», «Весна», «Кубанские сказки».

После смерти Сталина в страну приходит «кинооттепель». Во второй половине 50 – х годов на Россию обрушивается поток новых работ, это связано не только с выпуском огромного количества фильмов в разных жанрах, но и с появлением талантливых, свежих и рвущихся к свершениям дебютантов. Этот период считается одним из самых плодотворных в истории советского кинематографа. Нельзя не отметить картину Михаила Калатозова и Сергея Урусевского «Летят журавли», которая получила «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах. Добиться такого же успеха на Каннском фестивале и превзойти мэтров отечественно кинематографа не удалось больше никому. Наибольшее внимание в ту эпоху привлекали к себе такие талантливые творцы, как Григорий Чухрай с его «Балладой о солдате» и «Чистым небом», Михаил Ромм, проявивший невероятный талант на съемках картины «Обыкновенный фашизм». В кино начинают поднимать бытовые, среднестатистические и насущные проблемы простых людей, их переживания, тяготы и невзгоды послевоенного времени. Мелодрамы Марлена Хуциева «Весна на Заречной улице» и «Два Федора» покорили советского зрителя. Великий Леонид Гайдай и его комедии «Операция Ы», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука» доставил советскому зрителю истинное удовольствие от просмотра. Нельзя не упомянуть комедию Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля!». Вместе с победой на каннском фестивале и выходом в свет незабвенных комедий, которые мы знаем и любим по сей день, период оттепели знаменателен созданием оscarоносной картины «Война и мир» С. Бондарчука. Эта киноэпопея вызвала настоящий ажиотаж, как среди зрителей, так и в среде кинокритиков. В 50-60-е годы звездный час настает не только для режиссеров. Это время дает старт головокружительным карьерам и талантливейших актеров: Олегу Стриженову, Вячеславу Тихонову, Людмилы Савельевой, Анастасии Вертинской и многих других.

Последние годы оттепели можно назвать непростым периодом в развитии отечественного кинематографа. Но, несмотря на жесткость цензуры, не позволившей многим талантливым режиссерам, сценаристам и актерам пробить себе путь к славе, массовый интерес к киноиндустрии в стране был огромен. Миллионы зрителей наслаждались работами Леонида Гайдая, Георгия Данелия, Эльдара Рязанова, Владимира Мотыля, Александра Митты. Произведения этих мастеров своего дела вошли в золотую коллекцию мирового кинематографа, а зритель по достоинству оценил их, позволив на века вписать имена создателей в историю. Огромным ажиотажем ознаменовался выход картины В. Меньшова «Москва слезам не верит», которая взяла «Оскар» за лучший иностранный фильм, и боевик Бориса Дурова «Пираты 20-го века». Режиссерским шедеврам не дано было бы увидеть свет без замечательных актеров того времени, таким как Олег Даль, Евгений Леонов, Андрей Миронов, Анатолий Папанов, Николай Еременко, Маргарита Терехова, Людмила Гурченко, Елена Соловей, Инна Чурикова и другие.

В перестроечный период гнет цензуры в киноиндустрии слабеет. Такая же тенденция наблюдается и в книгоиздательстве, а также во многих других отраслях искусства и в целом в жизни россиян. Лауреатом московского кинофестиваля стал в 1985 года фильм вернувшегося после реабилитации режиссера Элема Климова «Иди и смотри». Беспощадный реализм воплотился в этом фильме в рассказе о Второй мировой войне.

Признаком уменьшения цензурного гнета можно считать выход в свет картины Василия Пичулы «Маленькая вера» в 1988 году. Но, в связи с поступлением в страну обилия зарубежных фильмов, зрители перестают отдавать предпочтение кинотеатрам. Однако, талант советских/российских режиссеров, актеров и сценаристов по достоинству ценит в то время иностранная публика. наших соотечественников с удовольствием приглашают для показа своих работ на международные кинофестивали.

Постсоветский кинематограф

Распад Советского союза, как и весь тяжелый 1991 год с последующим наступлением провального в истории страны периода, не мог не сказаться и на кинематографе. Малое количество отечественных фильмов доходило в то время до кинотеатров. На больших экранах все чаще транслировались зарубежные хиты типа «Терминатора». Цензура вообще не интересовалась киноиндустрией и на прилавках, как и на черном рынке, можно было отыскать фильмы на любой вкус. Кино российского производства не пользовалось спросом у соотечественников, отсюда и резкое уменьшение финансирования, приведшее к существенному снижению качества снимаемых фильмов. Беднота сценария, отсутствие художественного наполнения являлись отличительными чертами тех немногих работ, которые вышли тогда в свет.

Несомненно, развал Советского Союза имел огромное влияние на отечественный кинематограф, и упадок российского кино еще долго не давал развиваться талантливым российским режиссерам.

Дефолт 1998 года нанес сокрушительный удар по киноиндустрии, финансирование кинопроизводства стало еще более скудным. С целью не дать отечественному кинематографу погибнуть, заинтересованные в развитии этой отрасли люди открывали небольшие частные киностудии. Наиболее популярными в прокате того времени стали комедии «Ширли-мырли», «Особенности национальной охоты», а также фильмы «Вор» и «Анкор, еще анкор!».

Криминальные 90-е диктуют свою моду на кинопроизводство. Бешеной популярностью пользуются боевики, истории из преступного мира, рассказы про будни российской милиции и тому подобные картины. Необычайный успех приобрел фильм «Брат», выпущенный в 1997 году Алексеем Балабановым.

Современный кинематограф

В 2000-е гг. отечественный кинематограф начинает возрождаться благодаря созданию нескольких кинокомпаний, которые в основном занимались производством телесериалов и художественных фильмов. К ним можно отнести «Амедиа», «КостаФильм» и «Форвард-фильм». Криминальные сериалы, как дань недавно прошедшим 90-м, были особенно популярны у зрителя. Самыми рейтинговыми из них стали «Улицы разбитых фонарей» и «Бандитский Петербург». Такие киноленты пробуждали немного странную, непонятную ностальгию по страшным криминальным будням 90-х годов в России. Женская аудитория собиралась возле экранов, когда транслировали всеми любимые мелодраматические сериалы: «Обручальное кольцо», «Кармелита» и другие. Среди мультипликационных фильмов в тот период появляется немало интересных и заслуживающих внимания работ, таких как «Смешарики», «Маша и Медведь», «Лунтик и его друзья». Длительный кризис преодолен, но впереди еще нелегкий путь к окончательному восстановлению. Согласно статистике уже в 2010 году было выпущено 98 художественных фильмов, а в 2011 г. – 103. Заметные заслуги в возрождении кинематографа сделала и Русская Православная Церковь, благодаря которой на экраны вышли такие картины, как «Остров», «Поп», «Орда».

К великолепным режиссерским работам послекризисного периода можно отнести такие незабываемые картины, как «Ворошиловский стрелок», «В августе 44-го» и «Остров». В 2010 году российский кинематограф покоряет новое направление «урбореализм». Новизна его,

несомненно, лишь видимая. Так как корнями этот жанр уходит в советские годы. Именно тогда – в послевоенное время, режиссеры стремились показать жизнь, систему ценностей, внутренний мир и мировосприятие обычного человека. Как пример «урбореализма» в отечественном кино 2010-х можно привести такие картины, как «Упражнения в прекрасном», «Шапито-шоу», «Караки», «О чем говорят мужчины» и многие другие.

Уже в 90-х годах в ряде регионов нашей страны формируются собственные кинематографические ветви, отличающиеся национальным, классовым и уровневым реализмом. Фильмы, снятые на национальных языках, повествуют о жизни конкретных сообществ, с их своеобразным бытом, нравами, традициями. Такие киноленты, как правило, имеют местное распространение, но несмотря на этот фактор, в некоторых регионах, популярность таких лент с местным колоритом, даже выше, чем у современных американских кинокартин.

В настоящее время современный кинематограф носит в основном развлекательный характер. Согласно статистическим данным, 95% фильмов выпускаются именно в этом жанре. Появление такой тенденции способствует высокая популярность развлекательного кино, хорошие рейтинги и соответственно окупаемость картин. В тройку самых популярных жанров современности вошли комедийные фильмы, криминальная драма и исторические документальные фильмы. К сожалению, многие самые популярные современные картины – не что иное, как подражание голливудским предшественникам. Некоторыми талантливыми деятелями производилось попытки возродить советское кино, однако, если верить критикам, такие проекты с треском провалились. Критикуют современных деятелей кино не только профессионалы в этой области, но и простые зрители. Самые критикуемые авторы – Никита Михалков, Федор Бондарчук и Тимур Бекмамбетов. Бытует мнение, что низкое качество российских фильмов значительно снизилось благодаря отсутствию достойных сценарных работ.

Заключение

Российская кинематография, на всем протяжении своего существования, представляет собой социокультурный феномен, развитие или упадок которого непосредственно связан с духовным подъемом и духовным кризисом общества. Социокультурное пространство, которое с избытком насыщено продуктами кинематографической деятельности, обуславливает дуализм взаимодействия на уровне человек – кинокультура. Кинематография на пиках своего становления и развития ощутимо влияла на духовный мир, личность, социум и мировосприятие населения. Также, под влиянием набиравшего популярность кинематографа, менялся и образ жизни людей, их быт, общение и духовные предпочтения. Несомненно, влияние кинематографа недооценено современными деятелями культуры. Кинематография – мощный механизм, с помощью которого представляется возможным влиять на настроения, предпочтения и общественное мнение, превалирующие в стране.

Библиография

1. Баженова Л.М. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка. СПб.: Питер, 2008. С. 161.
2. Бондаренко Е.А. Путешествие в мир Кино. М.: ОЛМА-ПРЕСС Гранд, 2003. 256 с.
3. Изволов Н. Режиссерский дебют Дзиги Вертова «Годовщина революции» // Искусство кино. 2019. Т. № 1/2. С. 172-185.

4. Марголит Е. Живые и мертвое. М., 2012. 560 с.
5. Соболев Л.В. Люди и фильмы русской кинематографии. М.: Искусство, 1961. 174 с.
6. Ханжонков И.И. Первые годы русской кинематографии. М.: Искусство, 2020. С. 51.
7. Юренев Р.В. Краткая история киноискусства. М.: Академия, 1997. 288 с.
8. Manley V. Moving pictures: The history of early cinema //ProQuest Discovery Guides. – 2011. – С. 1-15.
9. Hall B. Understanding cinematography. – Crowood, 2015.
10. Wheeler P. Practical cinematography. – Routledge, 2012.

The formation and development of domestic cinema in the light of socio-political changes in the country

Dmitrii V. Shepelev

Postgraduate,
Russian State Social University,
129226, 4, Vilgeľma Pika str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: media@rgsu.net

Abstract

The phenomenology of Russian cinematography is subject to study for a number of reasons. It is undoubtedly an indicator of the sociocultural, political, ideological, and historical changes taking place in the country that shook society both in the Soviet and post-Soviet periods. This greatly contributed to the resolution of cultural contradictions. The development and rooting of cinema in the sociocultural space is on a huge scale. Lenin recognized cinema as one of the most popular forms of art, not only because it attracts the attention of millions of people, but also because its influence on the viewer's worldview is simply incommensurable with any other form of art. Cinematography can be called an aesthetic cosmos, which represents a whole stream of culture determined by its problematics. The problems of cinema are truly grandiose both in their scope and in the number of issues addressed. Russian cinematography, throughout its existence, has been a sociocultural phenomenon, the development or decline of which is directly related to the spiritual rise and spiritual crisis of society. Cinematography, at the peak of its formation and development, significantly influenced the spiritual world, personality, society and worldview of the population. Also, under the influence of the increasingly popular cinema, people's lifestyles, their way of life, communication and spiritual preferences also changed. Undoubtedly, the influence of cinema is underestimated by modern cultural figures. Cinematography is a powerful mechanism through which it is possible to influence the moods, preferences and public opinion prevailing in the country.

For citation

Shepelev D.V. (2024) Stanovlenie i razvitie rossiiskogo kinematografa v svete sotsial'no-politicheskikh izmenenii [The formation and development of domestic cinema in the light of socio-political changes in the country]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 168-177. DOI: 10.34670/AR.2024.92.26.025

Keywords

Cinema, socio-cultural influence, political influence, Russian cinema, public opinion.

References

1. Bazhenova L.M. (2008) *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura. XX vek. Kino, teatr, muzyka* [World Art. XX century Cinema, theater, music]. St. Petersburg: Piter Publ.
2. Bondarenko E.A. (2003) *Puteshestvie v mir Kino* [Journey into the world of Cinema]. Moscow: OLMA-PRESS Grand Publ.
3. Izvolov N. (2019) Rezhisserskii debyut Dzigi Vertova «Godovshchina revolyutsii» [Dziga Vertov's directorial debut "Anniversary of the Revolution"]. *Iskusstvo kino* [Art of Cinema], 1/2, pp. 172-185.
4. Khanzhonkov I.I. (2020) *Pervye gody russkoi kinematografii* [The first years of Russian cinematography]. Moscow: Iskusstvo Publ.
5. Margolit E. (2012) *Zhivye i mertvoe* [The Living and the Dead]. Moscow.
6. Sobolev L.V. (1961) *Lyudi i fil'my russkoi kinematografii* [People and films of Russian cinematography]. Moscow: Iskusstvo Publ.
7. Yurenev R.V. (1997) *Kratkaya istoriya kinoiskusstva* [A brief history of cinema]. Moscow: Akademiya Publ.
8. Manley, B. (2011). Moving pictures: The history of early cinema. ProQuest Discovery Guides, 1-15.
9. Hall, B. (2015). Understanding cinematography. Crowood.
10. Wheeler, P. (2012). Practical cinematography. Routledge.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.27.37.036

Эволюция и художественные особенности живописи птиц и цветов династии Сун

Ван Юйлинь

Аспирант,
Институт гуманитарных наук,
Алтайский государственный университет,
656049, Российская Федерация, Барнаул, пр. Ленина, 61;
e-mail: 1255132097@qq.com

Будкеев Сергей Михайлович

Доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, доцент,
профессор кафедры искусств,
Институт гуманитарных наук,
Алтайский государственный университет,
656049, Российская Федерация, Барнаул, пр. Ленина, 61;
e-mail: lwlm@yandex.ru

Аннотация

В данной статье рассматриваются вопросы живописи птиц и цветов династии Сун. Цель исследования – изучить эволюцию и художественные особенности живописи птиц и цветов династии Сун, выявить основные особенности и черты. Методы исследования: метод анализа, сравнения, логического рассуждения и многие другие. Изучены виды появления картин с цветами и птицами. Рассмотрено влияние императоров династии Сун. Изучена песенная живопись, формируемая под влиянием науки. Рассмотрены особенности рисования кистью и тушью птиц и цветов. Изучен стиль и оформление, в частности письма. В период правления династии Тан цветочная и птичья живопись с изменениями в обществе стала самостоятельной дисциплиной, а не существовала только в контексте фигурной живописи. Ключ к зрелости и расцвету китайской цветочно-птичьей живописи лежит в чрезвычайно высоких художественных достижениях, достигнутых в период династии Сун. Цветок и птица династии Сун – это всеобъемлющее воплощение превосходной живописной техники и уникального эстетического чувства художников Сун, демонстрирующее неповторимое очарование чрезвычайно богатых восточных особенностей, расширение сферы живописных услуг, более разнообразные сюжеты, стили и формы, что сделало живопись двух династий Сун ослепительной жемчужиной во всей истории. Северная Сун продолжает развиваться, сочетая тонкую работу с изобилием и демонстрируя богатство техники и стилистических особенностей туши и кисти. Красота изображения птиц и цветов, великолепные оттенки, стиль и оформление создали беспрецедентную зрелость и процветание в истории живописи.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Юйлинь, Буджеев С.М. Эволюция и художественные особенности живописи птиц и цветов династии Сун // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 178-184. DOI: 10.34670/AR.2024.27.37.036

Ключевые слова

Династия Сун, живопись, птицы, цветы, реализм, художественный стиль, контекст.

Введение

Династия Северная Сун связана с появлением двух великих художников, изображавших птиц и цветов, Хуан Цуэн и Сюй Си. Это два очень разных стиля живописи. Первый художник любит рисовать двор и экзотических птиц. Второй любит рисовать сельские пейзажи, дикие цветы и траву, свежие и естественные. Стиль Хуан Цуэн имеет название «богатый и благородный», а стиль Сюй Си имеет название «дикий и простой». В период правления династии Северная Сун дворовая живопись, которая возглавила новый стиль живописи птиц и цветов, стала лучшей в мире живописи того времени. Официальное учреждение Ханьлинской академии живописи и рисунка означало, что занавес постепенно отступал перед историей китайской живописи птиц и цветов и ее великолепием. Существовал только один образец стиля и один критерий для приема художников в Академию – это был популярный в то время вычурный и пышный стиль Хуан. Позже, после гибели династии Северная Сун, академии были распущены, и была установлена династия Южная Сун. Большинство художников из академии Сюаньхэ прибыли на юг вместе с императором Гаоцзуном и продолжили создание академии. Искусство живописи двух Сун вступило в новый великолепный период, а стиль живописи цветов и птиц в династии Южная Сун стал более простым и неторопливым.

Материалы и методы

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

Литературный обзор

Вопросы, касающиеся изучения эволюция и художественных особенностей живописи птиц и цветов династии Сун рассматривали многие ученые такие, как Прохорова М.С., Орлова А.А., Иванова О.В., Ермолаева Н.Н. и другие. Считаем, необходимым продолжить исследование в данном направлении и более подробно изучить отдельные вопросы темы.

Результаты

Сун Хуэйцзун Чжао Цзи был противоречивым императором в истории, но с точки зрения художественных достижений и вклада он был выдающимся художником и каллиграфом. Он был искусен в поэзии, живописи и музыке, а также имел свои собственные художественные идеи в художественном творчестве, которые создали новый стиль кистевой живописи птиц и цветов. Он учился у Юань Ю, и его работы отличаются легкостью, элегантностью,

аккуратностью и тщательностью. Его шедевры – «Редкие птицы в жизни» и «Гибискус и цыпленок». Гибискус и бабочки демонстрируют свои великолепные цвета, техника очень похожа на технику Хуан Чюаня из Пяти династий, а бабочки мягкие и красивые, что выражает аккуратность и элегантность стиля живописи цветов и птиц Гунби, и в то же время подчеркивает интерес картины, что также является еще одним проявлением реалистичных характеристик живописи цветов и птиц Гунби [Прохорова, 2015, 27].

Реалистический стиль живописи династии Сун имеет важное историческое значение, которое заключалось в его постоянном развитии и создании большого количества исторических шедевров. Теория живописи постепенно эволюционировала и сформировала идею письма, заложив основу для появления литературной живописи.

Далее изучим песенную живопись, формируемую под влиянием науки. Ригаку была разработана на основе длинного фундамента конфуцианства и является свежей кровью в социальном мышлении. Как сказал Чжэн Вучан: «Люди Сун хорошо рисуют, для них слово «причина» является главным. Оно подразумевает принятие обучения.

Живописный стиль династии Сун сформировался благодаря тому, что он говорил о божественном интересе, не теряя физического стиля. После династии Сун живопись перешла от восхищения общим внешним видом к стремлению к внутреннему. В период династии Сун преобладал стиль телесности и рассуждений, который достиг своего пика в Академии живописи Сюаньхэ. Император Хуэйцзун из династии Сун требовал от художников подчеркивать как «фазум», так и «настроение», что было очень высоким требованием в истории живописи. С конца правления династии Северная Сун до правления династии Южная Сун наука рассуждений созрела и начала становиться основным направлением общественной мысли. Под влиянием науки меняется и живопись цветов и птиц: прежняя манера добиваться сходства постепенно исчезает из мира живописи, все больше ценятся личные чувства, и стиль живописи продолжает меняться в соответствии с реформами Цуй Бая. В столь многочисленных изменениях в искусстве живописи мы можем глубоко оценить необычайное влияние Ригаку на живопись цветов и птиц [Ермолаева, 2007, 77].

Кистевая живопись цветов и птиц, занимающая важное место в китайской живописи, имеет свой неповторимый художественный стиль, во-первых, реалистичный, во-вторых, искусно окрашенный. За последние две тысячи лет в ходе длительного развития она постоянно приспособлялась к меняющимся эстетическим требованиям.

Художники придают большое значение наблюдению и изучению растений и животных, цветов, фруктов, травы и деревьев. Под их мазками яркие и реалистичные изображения, с тщательным вниманием к их деталям оформления. Уникальный и характерный язык живописи цветов и птиц Гунби – это вершина, которую трудно превзойти в наши дни. Живопись цветов и птиц династии Сун имеет огромное значение для наследования и развития традиционной китайской живописи и продвижения современной живописи цветов и птиц.

Живопись цветов и птиц династии Сун подчеркивает дух реализма. На основе «реализма» она требует свободы от внешних ограничений, а на основе живости стремится «передать дух». Хао из династии Сун говорил: «Рисую форму предмета, форма предмета не меняется. Поэзия вне смысла картины, состояния картины». Одним из шести методов Се Хэ является «живость». «Живость» – это необходимое условие «ци юнь», которая должна быть яркой и живой. Эта точка зрения была разработана в династии Сун.

Основная цель наброска художника сосредоточение на подобии Бога. Как отмечал художник восточной династии Цзинь Гу Кайчжи это форма написания Бога. Кроме того,

кистевая живопись также уделяет большое внимание тонкости. По сути, все они происходят из многовековой традиционной культуры и богатых эстетических идей китайской нации, что лучше отражает богатство и глубину китайской культуры [Дубровская, 2012, 24].

В современной китайской живописи кьяроскуро по-прежнему является основным способом выражения языка живописи, а удачная работа обязательно должна обладать ярким темпераментом. Можно сказать, что китайская живопись – это всегда «ци юнь» и «ци юнь» одновременно. Вибрация – это способ, которым мы всегда оценивали картины, и это также лучшее изображение души.

Начиная с династии Тан, стало тенденцией использовать поэзию и живопись, чтобы открыть мир искусства. После династии Сун сочетание поэзии и живописи стало более совершенным и неразделимым. Отмечается, что «Поэзия – это неосязаемая живопись, живопись – это осязаемая поэзия, есть живопись в поэзии, и есть поэзия в живописи». Содержание картины выражается через стихотворение, а поэзия и живопись используются как форма выражения. С тех пор как великий поэт Ван Вэй из династии Тан выдвинул эту фразу, она оказала чрезвычайно большое влияние на историю живописи в последующие времена.

Династия Сун подчеркивала использование поэзии в живописи и важность поэзии в живописи. Художники того времени не только владели искусством живописи, но и литературой. В качестве примера можно привести Чжао Цзи, императора династии Сун, который был талантливым человеком, владевшим всеми видами музыки, шахматами, каллиграфией и живописью, и даже имел свои собственные уникальные особенности в «каллиграфии», создав эксклюзивный шрифт «Тонкий золотой стиль». Кроме того, стремление династии Сун к «живописи в поэзии» нашло отражение и в экзаменационных вопросах Академии живописи. В то время на экзамене по живописи часто использовались рифмованные стихи, кандидаты должны были сначала понять смысл предложения, прочувствовать его настроение, чтобы создать картины, например, «ступая по цветам, вернуться к копытам лошади» и так далее [Саиман, 2010, 101].

Что касается поэзии и живописи, то картины цветов и птиц династии Сун были чрезвычайно почитаемы. Веселье не может быть отделено от описания образов, тем важнее вложить в картину искренние чувства художника, чтобы она передавала бесконечное настроение. Это требует от художника не только необыкновенной наблюдательности, но и необыкновенной техники. Картины цветов и птиц Сон, хотя и не большие, но великолепные, далеко идущие по настроению, везде источают чувство трансцендентности. Картины Сон через реализм выражают царство поэзии и живописи, опираясь друг на друга, в них отражено стремление поэзии и живописи к самосознанию. Это очень критический период в развитии китайской живописи цветов и птиц, который определяет будущее искусства.

Далее рассмотрим особенности рисования кистью и тушью птиц и цветов. В традиционной китайской живописи так называемая компоновка – это то, что Гу Кайчжи называл «размещением экспозиции и ткани», а Се Хэ – шестью методами «управления позицией». На традиционную живопись птиц и цветов династии Сун оказали влияние конкретные культуры, национальная и региональная эстетика, сформировав определенную композицию картины. Речь идет не только о форме композиции, но и о естественности и живости содержания картины. Изучая существующие работы династии Сун, можно увидеть, что композиция картин цветов и птиц кисти династии Сун обычно имеет три типа: панорама, складная ветвь и крупный план, из которых панорама и складная ветвь являются самыми распространенными и наиболее широко используемыми [Горбик, 2019, 90].

В цветочных и птичьих картинах эпохи Сун пристальное внимание уделяется соотношению

между собиранием и рассеиванием, открытием и закрытием, а также опорой и отзвуком. В композиции часто используется асимметричный и сбалансированный подход, например, сложенные цветы и птицы на ветвях, стрекозы и бабочки над цветами в непосредственной близости. В целом, художники династии Сун, работающие с птицами и цветами, придают большое значение формальной роли композиции, разнообразному рациональному значению тщательного замысла и объективной логике природы проповеди, так что картина стремится к идеализации самого прекрасного царства тонкости [Иванова, 2014, 12].

С тех пор как появилась живопись как вид искусства, у людей были свои собственные уникальные взгляды на цвет. Идея «назначения цветов в соответствии с типом» была отражена в «Шести методах», написанных в то время Се Хэ. В период двух династий Сун живопись цветов и птиц, которая приближалась к совершенству, достигла очень зрелой стадии, а основные формы выражения разделились на белый рисунок, тяжелый цвет и легкий цвет. Белый рисунок в основном основан на черных и белых линиях, тяжелые цвета более величественны и тяжелы, а светлые цвета – более освежающие [Орлова, 2005, 11].

Картины Сонга следуют принципу реализма, то есть исполнения присущего объекту цвета. «Малая кисть» – это метод живописи «Хуан Цзя Фу Гуй», ориентированный на реализм и объективность, с роскошными и пышными характеристиками. Для «Сюй Си Е И» характерна спонтанность в передаче сельской местности.

Обсуждение

В начале правления династии Северная Сун отец и сын Хуан Чюань и Хуан Цзювэй привнесли в Академию живописи популярный метод работы кистью и тяжелыми красками, «метод наброска», который был любим королевской семьей за его тонкий и великолепный стиль, и на некоторое время стал стандартом. В середине правления династии Северная Сун Цуй Бай создал «метод туши и светлых красок», нарушив формат Хуана, с гибкой кистью, светлыми красками, изображая динамичные формы цветов и птиц, что имело кратковременный эффект [Попова, 2011, 39]. В конце правления династии Северная Сун в Южной Сун получил дальнейшее развитие тонкий стиль «тело Сюаньхэ», а в Академии Южной Сун продолжилось развитие живописного стиля «подобие» и «закон», отличающегося ясными и элегантными картинами. Маленькие картины блистают в создании картин птиц и цветов. Цветочные и птичьи картины династии Южная Сун, большинство из которых отличаются изысканным исполнением и красочностью, нежностью и живостью, в основном следуют пути династии.

Заключение

Художественный дух цветочных и птичьих картин Сун Гунби соответствует общему социальному и культурному развитию того времени, тесно связан с развитием поэзии и литературы Сун, особенно в конце правления династии Северная Сун и династии Южная Сун, и еще более ярко представляет ядро культурного духа Сун, чем фигурные и пейзажные картины. Эстетические идеалы и ценности литераторов эпохи Сун полностью проникли в живопись придворного стиля. В первые сто лет правления династии Северная Сун придворные картины с цветами и птицами совершили быстрый и спонтанный переход от аристократического придворного искусства к литературной форме творчества. Сочетание поэзии и живописи, обилие интереса и особая энергичность в истории развития древней живописи не имеют аналогов ни в одном другом историческом периоде.

У эпохи есть свое мерило. Лирика – литературная сущность и культурный символ династии Сун. Буйство и восторженность, утонченность и вневременность лирики Сун отражают широту и глубину духовных исканий литераторов Сун. Живопись Сун и лирика Сун имеют одно и то же произведение, отражающее культурную ориентацию и эстетическое направление общества того времени. Это была эпоха культурного качества и художественного характера, эпоха, полная рационального поиска и поэтических чувств, духовной сублимации и индивидуальности, и картины цветов и птиц росли и развивались в такую эпоху и стали классикой своего времени. «Цветок – это мир, травинка – это страна», живопись цветов и птиц династии Сун выражает свои чувства и настроения на вещи, близка к состоянию вещей, достигает причины вещей и ищет интерес вещей, с простыми мазками и полным смыслом, простым и элегантным стилем, создавая беспрецедентный формальный язык и эстетическое поле, составляя очаровательную и трогательную главу в истории китайской живописи. Как выдающееся наследие традиционной китайской живописи оказала положительное и обширное влияние на развитие китайской живописи в последующих поколениях.

Библиография

1. Горбик Т.В. Искусство Средневекового Китая. М.: Искусство, 2019. 230 с.
2. Дубровская Е.В. Китайское искусство. М.: Эксмо, 2012. 324 с.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
4. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
5. Ермолаева Н.Н. Искусство Китая. М.: Терра, 2007. 130 с.
6. Иванова О.В. Династия Сун: Цветущий период китайской живописи. М.: Эйдос, 2014. 320 с.
7. Орлова А.А. Живопись династии Сун. Ростов-на-Дону: Феникс, 2005. 238 с.
8. Попова И.Н. Художественные традиции китайской живописи. М., 2011. 331 с.
9. Прохорова М.С. Китайская живопись. М.: Искусство, 2015. 340 с.
10. Саиман А.А. Китайская живопись. М.: Знание, 2010. 223 с.

The evolution and artistic features of bird and flower painting of the Song Dynasty

Wang Yulin

Postgraduate,
Institute of Humanities of Altai State University,
656049, 61, Lenina ave., Barnaul, Russian Federation;
e-mail: 1255132097@qq.com

Sergei M. Budkeev

Doctor of Arts, PhD in Pedagogy, Associate Professor,
Professor of Art Department,
Institute of Humanities of Altai State University,
656049, 61, Lenina ave., Barnaul, Russian Federation;
e-mail: lwlm@yandex.ru

Abstract

This article discusses the issues of painting birds and flowers of the Song Dynasty. The purpose of the study is to study the evolution and artistic features of painting birds and flowers of the Song Dynasty, to identify the main features and traits. Research methods: the method of analysis, comparison, logical reasoning and many others. The types of appearance of paintings with flowers and birds have been studied. The influence of the Song Dynasty emperors is considered. Song painting, formed under the influence of science, has been studied. The features of painting birds and flowers with a brush and ink are considered. The style and design, in particular letters, have been studied. During the reign of the Tang Dynasty, flower and bird painting, with changes in society, became an independent discipline, and did not exist only in the context of figure painting. The key to the maturity and flourishing of Chinese flower and bird painting lies in the extremely high artistic achievements achieved during the Song Dynasty. The flower and Bird of the Song Dynasty is a comprehensive embodiment of the excellent painting technique and unique aesthetic sense of Song artists, demonstrating the unique charm of extremely rich oriental features, the expansion of the scope of painting services, more diverse subjects, styles and forms. The Northern Song continues to develop, combining fine workmanship with abundance and demonstrating the richness of technique and stylistic features of ink and brush.

For citation

Wang Yulin, Budkeev S.M. (2024) Evolyutsiya i khudozhestvennye osobennosti zhivopisi ptits i tsvetov dinastii Sun [The evolution and artistic features of bird and flower painting of the Song Dynasty]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 178-184. DOI: 10.34670/AR.2024.27.37.036

Keywords

Song Dynasty, painting, birds, flowers, realism, artistic style, context.

References

1. Dubrovskaya E.V. (2012) *Kitaiskoe iskusstvo* [Chinese art]. Moscow: Eksmo Publ.
2. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitelnogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
3. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
4. Ermolaeva N.N. (2007) *Iskusstvo Kitaya* [Art of China]. Moscow: Terra Publ.
5. Gorbik T.V. (2019) *Iskusstvo Srednevekovogo Kitaya* [Art of Medieval China]. Moscow: Iskusstvo Publ.
6. Ivanova O.V. (2014) *Dinastiya Sun: Tsvetushchii period kitaiskoi zhivopisi* [Song Dynasty: The Blooming Period of Chinese Painting]. Moscow: Eidos Publ.
7. Orlova A.A. (2005) *Zhivopis' dinastii Sun* [Painting of the Song Dynasty]. Rostov-on-Don: Feniks Publ.
8. Popova I.N. (2011) *Khudozhestvennye traditsii kitaiskoi zhivopisi* [Artistic traditions of Chinese painting]. Moscow.
9. Prokhorova M.S. (2015) *Kitaiskaya zhivopis'* [Chinese art]. Moscow: Iskusstvo Publ.
10. Saiman A.A. (2010) *Kitaiskaya zhivopis'* [Chinese art]. Moscow: Znanie Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.10.11.042

Система формального языка в современной живописи

Чжан Бу

Аспирант,
Российский государственный художественно-промышленный
университет им С.Г. Строганова,
125080, Российская Федерация, Москва, Волоколамское ш., 9;
e-mail: 172055464@qq.com

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы, связанные с системой формального языка в современной живописи. Цель исследования – изучить систему формального языка в современной живописи, выявить основные особенности и черты. Основные методы исследования: метод анализа, сравнения, логического рассуждения и многие другие. Изучены формы и значения картин в живописи. Работа должна иметь форму, и картина должна иметь форму. Каждая картина передает свои мысли через выражение формы. Живопись – это форма выражения, как и написание статьи. Это просто форма самовыражения. Когда автор хочет выразить свою точку зрения, он может рисовать, писать статьи или даже снимать фильмы, если он может выражать свои мысли. Любая форма приемлема. Это коннотации, которые нужно сначала выразить, а затем выразить в различных формах. В статье изучена характеристика современных форм живописи, связь между формой и содержанием картин. Определен язык формы и элементы формы живописи. В современном обществе, с развитием и прогрессом науки и техники, художественное творчество должно идти в ногу с темпами науки и техники, интегрировать новые медиа и технологические средства в собственное творческое вдохновение, пытаться интегрировать стили китайской живописи и западной живописи, и создать стиль живописи с китайской спецификой. Например, технология компьютерного программного обеспечения может использоваться для всесторонней обработки изображений, чтобы сформировать уникальное чувство художественного изображения.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжан Бу. Система формального языка в современной живописи // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 185-192. DOI: 10.34670/AR.2024.10.11.042

Ключевые слова

Система, формальный язык, современная живопись, картины, красота, формы.

Введение

Живопись – это изобразительное искусство, в котором отношения между языком живописи, формой живописи и коннотацией живописи тесно связаны и взаимно усиливают друг друга. Форма живописи – это язык живописи, который непосредственно передается зрителю, а язык живописи – важный носитель живописных произведений для передачи эмоций. В этой статье основная разработка состоит в том, чтобы проанализировать формы живописи в разные периоды и получить от них живописный опыт. Художники не должны ограничиваться какой-либо формой техники живописи, а активно стремиться вырваться за рамки традиционных техник живописи, приспосабливаться к изменениям времени, идти в ногу с течением времени и стремиться создавать более совершенные работы. Для достижения эффекта распустившихся сотен цветов. С развитием времени нельзя игнорировать роль науки и техники в области живописи, поэтому в процессе рисования можно использовать современные технологии для обновления формы живописи. В эпоху скоротечности, если произведение просто следует тренду без своих особенностей, оно будет быстро забыто, поэтому художникам необходимо добавлять свои уникальные характеристики при создании, чтобы произведения выделялись и передавались из поколения в поколение. Как художник, самое главное найти формальный язык, который подходит вам, чтобы ваши работы были более жизненными, а ваши субъективные эмоции могли быть выражены более обильно, не будучи жесткими и пустыми.

Материалы и методы

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

Литературный обзор

Вопросы, касающиеся системы формального языка в современной живописи рассматривали многие ученые такие, как Лотман Ю. М., Гофман А.А., Пармон Ф.В., Сурганова Е.А. и другие. Считаем, необходимым продолжить исследование в данном направлении и более подробно изучить отдельные вопросы темы.

Результаты

Жизнь картин – это язык формы, обладающий неповторимым эстетическим чувством. Красота формы – это один вид красоты, когда она ценится сама по себе, и другой вид красоты, когда она не зависит от произведения. Оба вида красоты – формальная красота, но они вызывают у людей совершенно разные чувства. Картины – это уникальное понимание автором мира, его подсознательных мыслей и чувств, а связь между ними и его собственными идеалами выражается через форму живописи. В произведениях содержится не только авторское переживание мира, но и изображение авторского сердца. Способность читать внутренние мысли автора в картине является важным показателем оценки качества картины, поэтому внимание к формальному языку является важной особенностью современных картин. Живопись – это способ самовыражения автора, отличный от статьи, он использует визуальные символы, линии и цвета для замены текста в статье, как носитель мыслей и чувств автора, является формой

языка. Живопись находится в многообразной эпохе, и особенно важно отразить в живописных произведениях авторское художественное мастерство и эмоциональное сознание. Большинство современных живописцев используют репродукцию и экспрессию образов, особенно все больше используется сочетание графических элементов изображения и современной плоскостной композиции [Ильин, 1996, 79].

Каждый художник имеет свои уникальные особенности при использовании языка живописи. По эпохе и месту у художников разных эпох и мест есть фракции, но они тесно связаны между собой. Начиная с эпохи Возрождения, европейские художники подняли волну реализма, глубоко исследуя свет и тень, перспективу и гармонию света, создавая произведения, которые дают людям другое ощущение реализма. Это новый вид живописи. С тех пор многие художники встали на путь реализма, и до сегодняшнего дня некоторые люди следуют этой художественной технике. Большое количество живописцев, появившихся позже, открыло новые художественные приемы на пути реализма. Каждый из этих художественных приемов имеет свои преимущества и недостатки, но суть не изменится.

Форма и коннотация – это внешний способ выражения. Для художников форма и коннотация были трудной проблемой с древних времен, и это также очень старое положение. Форма внешняя, которую оценщик может видеть непосредственно, а коннотацию нужно переживать и обдумывать оценщиком медленно. У всех разный опыт коннотации картины, и вам нужно немного научиться самому. С небольшим опытом каждый может прочесть свое очарование в картине. Это самая большая разница между формой и коннотацией. Так называемое метафизическое называется Дао, а метафизическое называется посудой. Это означает, что форма является физической, потому что мы можем ее увидеть и потрогать, и она действительно существует, а коннотация метафизическая, некая иллюзорная вещь. Мы не можем потрогать его, но мы можем почувствовать его внутреннее существование сердцем.

Каждая работа имеет свой подтекст, потому что автор добавил свое чувство и понимание при рисовании. У каждого разная оценка красоты и уродства картины, у каждого разное чувство прекрасного. Естественно, что во всем нет различия между красотой и безобразием, и все есть мера красоты в человеческом сердце. Поскольку оценка у всех разная, самое главное для произведения искусства – выразить свой собственный оттенок [Рожнова, 2007, 201].

Как мы все знаем, живопись является основной категорией искусства, и ее основное значение относится к использованию красивых линий и разумных цветовых тел для разумного описания объектов, чтобы передать определенную идею. Живопись требует не только рисования некоторых объектов, но, что более важно, содержание картины должно иметь глубокую содержательную мысль, которая может передавать положительную энергию людям. В процессе живописи ее содержание и форма тесно связаны, можно сказать, что содержание живописи – это тема, а форма – техническое воплощение живописца. Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что живопись содержит в себе технику, форму и тему. Эти части взаимосвязаны и ограничивают друг друга. Способность живописца есть всестороннее отражение этих составляющих. И если вы хотите, чтобы созданные картины демонстрировали сильную привлекательность, это должно проверить достижения художника в вышеуказанном содержании. Следовательно, наличие глубокого понимания трех вышеуказанных составляющих живописи определяет уровень живописца. Каждый художник понимает это по-своему и использует по-разному, таким образом создавая разные стили живописи разных художников, и в мире живописи также есть работы разных форм, и все они великолепны. Из истории живописи мы видим, что со знаменитого европейского живописца Леонардо да Винчи началось возникновение разных стилей живописи, то есть наиболее

примитивного реалистического стиля живописи. Художник использует свет для построения формы и использует прямые линии для построения сцены. Исследуя анатомию человеческого тела, художник наполняет работу чувством реализма. Работы этих художников полны гуманизма, а стиль живописи красив, гармоничен, естественен и атмосферен, что является истинным изображением реальной жизни. С помощью искусных приемов художники создавали новый тип стиля живописи, то есть стиль «классицизм» в каждой работе. Этот стиль живописи нельзя отождествлять с импрессионизмом, он не использует свет и цвет, а отражает солнечный свет и цвет через описание. Наоборот, импрессионисты часто доносят до нас функцию света и цвета. Используя цвет, художники-импрессионисты продемонстрировали новый способ выражения эмоций. Даже если бы не использовались линии, художники использовали бы свет и цвет, чтобы рисовать потрясающие работы одну за другой. Даже если линии используются для определения рамки, например, линии на внешнем крае фигуры, трехмерный эффект картины будет более очевидным, поэтому линии по-прежнему являются средством выражения формы [Сурганова, www].

Далее рассмотрим характеристику современных форм живописи.

Форма живописи, она существует с первых произведений. Любое произведение имеет свое чувство формы, и каждое произведение само есть форма содержания произведения, которое является причиной. Человеческая живопись всегда служила религиозным правителям, и живописи эта задача предписывается. В то время у художников не было инициативы заниматься формами. Форма картины в то время находилась еще в состоянии свободы. Законное и сознательное применение человеческим обществом онтологической ценности живописной формы началось в современном жанровом движении в 19-м и начале 20-го веков. Их работы пренебрежительно называют «формализмом», но именно в них раскрывается ценность самой формы, а работы художников этого периода можно рассматривать как выражение их эмоций по поводу прекрасного.

Современные картины демонстрируют разнообразие, в основном отражающееся в творческих идеях и формах:

В современных формах живописи мы можем видеть различные формы живописи, такие как акварель, эскиз, фреска и комиксы и т.д. В эту эпоху существовали различные формы живописи. Когда живописец пишет, он всегда имеет ярко выраженные личностные характеристики. Каждое произведение воплощает неповторимую живописную форму автора и в то же время доносит до общества внутреннее мышление и идеалы автора.

Сочетая современную живопись с наукой и технологиями, язык живописи богат и красочен.

С развитием общества в картинах все больше используются изобразительные функции науки и техники. Художники используют образы для воспроизведения общества, но большинство из них представляют собой фигуративные картины. Современное общество свободно и открыто, как и произведения художников. Цветут сотни цветов, и художники могут создавать всевозможные естественные и неестественные объекты. Когда художники объединяют свои собственные произведения искусства и изображения, это делает их собственные работы уникальными и инновационными.

Современная живопись сочетается с изображениями и становится все более инновационной в технике живописи.

Теперь мы часто можем видеть картины и картины разных стилей, собранные вместе для создания. Это форма, в которой художники используют функции обработки изображений для представления произведений разных стилей. Даже классические картины маслом сочетаются с изображениями для воссоздания. С начала нового века не только наука и техника добились

быстрого прогресса, но и формы искусства, а живопись вступила в эпоху невиданного расцвета. Времена идут вперед и меняются. Это время дает художникам платформу для полного самовыражения и самовыражения. Художники должны воспользоваться возможностью объединиться с наукой и технологиями и исследовать новые формы, когда время дает им такую врожденную возможность. правила, совершайте прорывы, пробуйте разные возможности и создавайте произведения, принадлежащие этой эпохе [Келлен, 1921, 99].

Рассмотрим связь между формой и содержанием картин.

Язык живописи конкретно относится к общей структуре работы, которая должна быть нарисована с использованием точек, линий, поверхностей, форм и позиционирования для построения общего макета. Используйте эти основные положения для построения картины, чтобы передать определенный идеологический оттенок и духовный оттенок. Язык живописи в основном состоит из двух частей: одна – внутренняя структура, а другая – внешний язык. Эти два фактора дополняют друг друга и тесно связаны. Потому что форма – это способ передачи мысли, как говорится: «Уста – дверь сердца, а сердце – господин богов», что снаружи выражается, то и внутри. В специфическом живописном процессе через тесное сочетание структуры и языка, под руководством и инструкцией структуры художнику необходимо проектировать образы посредством построения, описания и лиризма, чтобы передать мысль автора. Романтическая манера живописи Тернера, новаторские приемы и энергичный замысел, смелая композиция и крупные наклонные цветовые блоки наполняют произведение жизненной силой, Уайз использует природные декорации для передачи идей и выражения собственных желаний в своих работах. Соединение объективного существования и субъективного сознания через живопись приемы, превращающие фрагменты жизни в картины с глубоким смыслом.

Форма означает, что в процессе живописи художник обрабатывает объекты красивой формы по методу формальной красоты, а затем облакает их в выразительную форму художественных произведений. Форма – это способ для художников использовать цвет, линию и другие художественные приемы для представления на экране. Грамотное использование формы очень способствует богатству рамы картины, а также может сделать картину приятной и красивой. Когда зрители оценивают работу, они также могут получить больше удовольствия и быстрее понять ее коннотацию, что показывает, что статус живописной формы в работе очень высок.

Основные элементы формы, такие как точки, линии и поверхности:

Формальные элементы живописи включают точки, линии, поверхности, положения, формы, материалы и другие формальные элементы. Среди многих элементов рисования точки имеют размер, форму и цвет, а также определенные изображения. Среди них правильные точки дадут людям ощущение точности и правильности, а точки приблизительно неправильной формы дадут людям ощущение живости и живости, а точки, близкие к вертикальным линиям, дадут людям ощущение безопасности и спокойствия. Существуют различные формы линий, такие как прямые линии, асимптоты, параллельные линии и т. д. Линии имеют сильное эмоциональное выражение и привлекательность. Горизонтальные линии дают людям ощущение спокойствия, а вертикальные линии могут заставить людей чувствовать себя возвышающимися, мрачными. В искусстве живописи точки, линии и поверхности существуют относительно. Поверхность – это фигура больше точки и шире линии. Она состоит из точек и линий. Любое количество точек и линий может образовывать постоянно меняющуюся картину. поверхность. Точки, линии и плоскости – это три основные формы в живописи, и эти три формы имеют разные визуальные эффекты и художественное выражение [Самоненко, 2010, 15].

Цветовые элементы:

Источники света, цветные объекты, глаза и мозг составляют цветовое восприятие людей, а

цвет приносит людям бесконечную красоту и наслаждение. В искусстве живописи мы должны гибко использовать такие элементы, как яркость и чистота цвета, чтобы сделать картину более ритмичной. В процессе рисования можно регулярно повторять один или два элемента, таких как точки, линии, плоскости и цвета, чтобы придать картине чувство ритма.

Пространственные и материальные элементы:

Рамка любой картины имеет как положительную, так и отрицательную пространственную композицию. Позитивное пространство может формировать ощущение закрытости и закрытости, а также ощущение визуального центра; негативное пространство относится к внешнему пространству вне объекта. Природа самого материала оказывает непосредственное влияние на эстетическую ценность и художественные характеристики живописи. Разные материалы могут заставить картины показывать разные художественные стили. В то же время разные материалы представляют разные эстетические вкусы. Художники могут гибко использовать разные материалы в разных работах в соответствии со своими творческими пожеланиями, таким образом создавая различные художественные стили живописи.

Обсуждение

Создание живописи – это практическая художественная деятельность, которая рисует произведения искусства за счет гибкого использования линий, цветов, форм и других составляющих элементов. При создании формальный язык картины может выражать ее духовную окраску. Тема живописи тесно связана с духом, переданным произведением. Композиция, содержание и форма являются языковым выражением живописных произведений искусства, и между ними существует тесная связь. В процессе росписи художник больше внимания уделяет композиции и форме картины, и каждый штрих работы является результатом тщательного обдумывания художника. Композиция и форма являются мостами содержания и духовной связи художественных произведений, важными носителями визуальной связи художественных произведений, но в конечном счете композиция и форма служат теме живописи. Композиция и форма являются важными носителями эмоциональной выразительности картин и художественных произведений. Форма вмещает содержание. При рисовании художественных произведений ни один момент нельзя игнорировать или подчеркивать отдельно.

Изучение духа традиционной китайской и западной живописи, интеграция инноваций: в длинной реке истории искусства китайский и западный языки живописи демонстрируют разные характеристики с точки зрения композиции и формы из-за различий в их соответствующих регионах, культурах, религиях, мыслях и эмоциональных выражениях. Чтобы правильно понять различия в китайском и Западной форма искусства живописи – это современный единственный способ создавать картины. Разница в композиции между ними заключается в том, что китайская живопись ориентируется на единство субъективных и объективных художественных образов, тогда как западная живопись уделяет больше внимания проработке объективных образов. При составлении картины в китайской живописи внимание уделяется тому, чтобы увидеть малое из большого, в то время как традиционная западная живопись уделяет больше внимания трехмерной композиции и стремится к стабильности и балансу картины. Во-вторых, с точки зрения выразительной формы живописи линия является важным носителем выразительности в китайской живописи, в то время как западная живопись делает упор на формирование света, тени и объема. В-третьих, для выражения эмоций китайская живопись фокусируется на выражении субъективного вкуса автора и уделяет внимание очарованию в живописи, в то время

как западная живопись стремится описать форму формой. Сегодняшние китайские художники-живописцы должны иметь глубокое понимание художественных особенностей западной живописи, интегрировать приемы живописи, передаваемые из поколения в поколение в Китае, и сочетать особенности времени в процессе рисования, чтобы создать новый стиль живописи с китайскими особенностями.

Заключение

Применение новых материалов и новых медиа в создании современного живописного искусства также расширило возможности выражения языка живописи художника. Отличительные характеристики самой среды и умелое ее применение художником в творческом процессе могут привести к другим эффектам, чем обычные люди. В создании современных картин есть немало успешных примеров использования художниками специальных средств в процессе создания.

Библиография

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2002. 344 с.
2. Гофман А. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. СПб.: Питер, 2004. 208 с.
3. Демшина А. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры – институциональный аспект: дис. ... д-ра культурологии. СПб., 2011. 270 с.
4. Демшина А. Проблема взаимодействия искусств в эпоху постмодернизма: российская художественная практика: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2003. 165 с.
5. Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 340 с.
6. Келлен Л. Стиль в изобразительном искусстве. 1921. 552 с.
7. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб., 1998. 285 с.
8. Пармон Ф. Композиция костюма. М.: Легпромбытиздат, 1997. 318 с.
9. Ригль А. Вопросы стиля. Основы истории орнаментики. 1893. 234 с.
10. Рожнова О. Генезис журнальной формы. Стилеобразующая роль структуры издания: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 300 с.
11. Самоненко О. Ассоциативно-образный метод проектирования костюма: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 140 с.
12. Солонин Ю.Н. (ред.) Культурология. М.: Высшее образование, 2005. 566 с.
13. Сурганова Е. Что еще бумага стерпит. Как современные технологии реанимируют бумажную прессу. URL: <http://lenta.ru/articles/2013/05/13/technology/>
14. Blackman C. 100 Years of Fashion Illustration. London: Laurence King Publishing, 2007. 384 p.

The system of formal language in modern painting

Zhang Bu

Postgraduate,
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts,
125080, 9, Volokolamskoe h., Moscow, Russian Federation;
e-mail: 172055464@qq.com

Abstract

The article discusses issues related to the system of formal language in modern painting. The purpose of the study is to study the system of formal language in modern painting, to identify the main features and traits. Basic research methods: method of analysis, comparison, logical reasoning

and many others. The forms and meanings of pictures in painting have been studied. The work must have a form, and the painting must have a form. Each painting conveys its thoughts through the expression of form. Painting is a form of expression, just like writing an article. It's just a form of self-expression. When an author wants to express his point of view, he can draw, write articles, or even make films as long as he can express his thoughts. Any shape is acceptable. These are connotations that must first be expressed and then expressed in various forms. The article examines the characteristics of modern forms of painting, the connection between the form and content of paintings. The language of form and elements of painting form are defined. In modern society, with the development and progress of science and technology, artistic creativity should keep up with the pace of science and technology, integrate new media and technological means into one's own creative inspiration, try to integrate the styles of Chinese painting and Western painting, and create a painting style with Chinese specifics. For example, computer software technology can be used to comprehensively process images to form a unique sense of artistic image.

For citation

Zhang Bu (2024) Sistema formal'nogo yazyka v sovremennoi zhivopisi [The system of formal language in modern painting]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 185-192. DOI: 10.34670/AR.2024.10.11.042

Keywords

System, formal language, modern painting, paintings, beauty, forms.

References

1. Blackman C. (2007) *100 Years of Fashion Illustration*. London: Laurence King Publishing.
2. Demshina A. (2003) *Problema vzaimodeistviya iskusstv v epokhu postmodernizma: rossiiskaya khudozhestvennaya praktika. Doct. Dis.* [The problem of interaction of arts in the era of postmodernism: Russian artistic practice. Doct. Dis.]. St. Petersburg.
3. Demshina A. (2011) *Vizual'nye iskusstva v situatsii globalizatsii kul'tury – institucional'nyi aspekt. Doct. Dis.* [Visual arts in the situation of globalization of culture – institutional aspect. Doct. Dis.]. St. Petersburg.
4. Gofman A. (2004) *Moda i lyudi. Novaya teoriya mody i modnogo povedeniya* [Fashion and people. New theory of fashion and fashionable behavior]. St. Petersburg: Piter Publ.
5. Il'in I. (1996) *Poststrukturalizm, dekonstruktivizm, postmodernizm* [Poststructuralism, deconstructivism, postmodernism]. Moscow: Intrada Publ.
6. Kellen L. (1921) *Stil' v izobrazitel'nom iskusstve* [Style in fine arts].
7. Lotman Yu.M. (1998) *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The structure of a literary text]. St. Petersburg.
8. Parmon F. (1997) *Kompozitsiya kostyuma* [Costume composition]. Moscow: Legprombytizdat Publ.
9. Riegl A. (1893) *Voprosy stilya. Osnovy istorii ornamentiki* [Problems of Style: Foundations for a History of Ornament].
10. Rozhnova O. (2007) *Genesis zhurnal'noi formy. Stileobrazuyushchaya rol' struktury izdaniya. Doct. Dis.* [Genesis of the magazine form. The style-forming role of the publication structure. Doct. Dis.]. Moscow.
11. Samonenko O. (2010) *Assotsiativno-obraznyi metod proektirovaniya kostyuma. Doct. Dis.* [Associative-figurative method of costume design. Doct. Dis.]. St. Petersburg.
12. Solonin Yu.N. (ed.) (2005) *Kul'turologiya* [Culturology]. Moscow: Vysshee obrazovanie Publ.
13. Surganova E. *Chto eshche bumaga sterpit. Kak sovremennye tekhnologii reanimiruyut bumazhnuyu pressu* [What else can paper endure? How modern technologies are reviving the paper press]. Available at: <http://lenta.ru/articles/2013/05/13/technology/> [Accessed 02/02/2024]
14. Wölfflin H. (2002) *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv* [Principles of Art History]. Moscow.

УДК 821.581, 82-91

DOI: 10.34670/AR.2024.36.62.046

Формирование единой базы источников о войне сопротивления и пропаганда антияпонского национального духа в Китае

Чжан Ян

Магистр, библиотекарь,
Хэйхэский университет,
164300, Китай, Хэйхэ;
e-mail: science_heihe@mail.ru

Ма Чуньхуа

Магистр,
заместитель библиотекаря-исследователя,
Хэйхэский университет,
164300, Китай, Хэйхэ;
e-mail: science_heihe@mail.ru

Цао Илнь

Магистр, преподаватель,
Институт экономики и менеджмента,
Хэйхэский университет,
164300, Китай, Хэйхэ;
e-mail: science_heihe@mail.ru

Проект фонда: Проект планирования исследований в области философии и социальных наук провинции Хэйлунцзян на 2023 год «Исследование по сбору и использованию исторических материалов из антисоюзных архивов Северо-Востока» Номер утверждения: 23TQD183.

Аннотация

Статья посвящена исследованию возможности формирования единой базы источников о Войне сопротивления и пропаганде антияпонского национального духа среди китайского народа. По результатам проведенного исследования были разработаны мероприятия по формированию единой базы источников литературы о Войне сопротивления японцам в современных условиях: расширение каналов сбора информационных ресурсов о войне и ускорение формирования единой базы источников литературных ресурсов о войне; создание платформы в виде веб-сайта для предоставления литературных ресурсов о войне; внедрение инновационных сервисов и оптимизация структуры совместного использования источников о войне; формирование межсистемной и авторитетной организационной структуры для управления единой базой источников литературы о Войне сопротивления. Также были рассмотрены мероприятия по укреплению антияпонского национального духа китайского народа, которые основаны на формировании единой базы данных литературы о Войне сопротивления: объединение информационных ресурсов в сфере пропаганды

антияпонского духа; обмен литературными ресурсами для повышения эффективности пропаганды антияпонского национального духа китайского народа; разработка специализированных функциональных модулей для оказания помощи в школьном образовании в части пропаганды антияпонского национального духа.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжан Ян, Ма Чуньхуа, Цао Илин. Формирование единой базы источников о войне сопротивления и пропаганда антияпонского национального духа в Китае // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 193-199. DOI: 10.34670/AR.2024.36.62.046

Ключевые слова

Северо-восточная война сопротивления, антияпонская война, литература о войне сопротивления, пропаганда антияпонского духа, антияпонский национальный дух.

Введение

Победа в Войне сопротивления против Японии, которая стала первой полной победой китайского народа против империалистической агрессии со времен опиумной войны, заставила Китай двигаться в сторону национального возрождения. В ходе напряженной антияпонской войны были созданы ценные документы и исторические ресурсы, которые оказали значительное влияние на исследование истории этой войны, а также способствовали развитию антияпонского образования и ускорению антияпонской пропаганды. Ввиду этого, в процессе развития антияпонского национального духа в Северо-восточном регионе страны необходимо обратить внимание на актуальность и важность формирования единой базы источников антияпонской литературы, рассматривая это направление как основное для создания литературного разнообразия региона и пропаганды антияпонского национального духа. При этом применение информационных технологий для создания единой базы источников литературы Войны сопротивления может способствовать не только развитию военной культуры региона и страны, но и экологичному хранению литературы и исторических материалов, обмену ими, а также поддержке социального образования [Ван, 2023; Кульнева, 2023].

Актуальность формирования единой базы источников литературы о Войне сопротивления в современных условиях обусловлена несколькими аспектами. Прежде всего, это будет способствовать популяризации и распространению исторических знаний о Войне сопротивления, а также поможет повысить эффективность пропаганды патриотического духа для сплоченности и совместного развития страны. Поднятие национального духа, в свою очередь, повысит эффективность построения социалистической цивилизации.

Во-вторых, это поможет предоставить широким слоям населения информационные ресурсы для изучения истории Войны сопротивления, что позволит исследовательскому сообществу продвигать разнообразный обмен историческими документами и ресурсами в различных регионах.

В-третьих, это поможет усилить защиту подлинных документов, связанных с историей войны. Развитие историко-культурных исследований Войны сопротивления требует наличия исторических доказательств. В условиях информационной эры формирование базы данных литературы о Войне сопротивления может способствовать обмену источниками в цифровом виде, что повысит удобство исследования исторических материалов и усилит сохранность

оригинальных документов и культурных реликвий. Все это будет способствовать поддержке долгосрочных исследований о Войне сопротивления [Гао, 2020].

Основная часть

Исследование показало, что имеются следующие базы источников литературы о Войне сопротивления:

- библиотека мемориала «Северо-восточная война сопротивления»;
- библиотека событий «Северо-восточная война сопротивления»;
- библиотека указателей книг «Северо-восточная война сопротивления»;
- библиотека указателей данных об инцидентах 18 сентября;
- библиотека персонажей периода «Северо-восточная война сопротивления»;
- библиотека организаций «Северо-восточная война сопротивления»;
- база источников по истории борьбы Северо-восточной антияпонской коалиции;
- секретная специальная база источников о японской крепости, вторгшейся в Китай;
- данные о войне сопротивления на Северо-востоке.

Указанные базы источников имеют достаточно большое значение для изучения культуры Войны сопротивления и антияпонского национального духа. Однако необходимо четко осознавать, что, поскольку на данном этапе созданием базы литературы о войне, как правило, занимаются библиотеки, им не хватает широты и глубины охвата источников. Кроме того, наблюдается дублирование в работе различных библиотек, что влияет на качество базы источников.

В связи с этим были разработаны мероприятия по формированию единой базы источников литературы о Войне сопротивления в современных условиях.

Первое мероприятие касается расширения каналов сбора информационных ресурсов и ускорения формирования единой базы литературных ресурсов о войне. Для этого необходимо осуществить всесторонний поиск документов и материалов о Войне сопротивления по нескольким каналам, а также поиск источников, связанных с описанием мест войны. Далее необходимо проанализировать документы и материалы о войне с использованием сетевых ресурсов, разработать сетевые каналы сбора информации, расширить объем информационных ресурсов о войне, их охват и глубину, тем самым повысив эффективность процесса формирования единой базы источников о войне.

Второе мероприятие касается создания платформы в виде веб-сайта для предоставления литературных ресурсов о Войне сопротивления. При этом следует обратить внимание на совместную работу разных государственных структур: Министерства культуры, Министерства образования, Министерства финансов и Центрального отдела пропаганды. Это позволит создать платформу для интеграции литературных источников о Войне сопротивления, объединяя различные базы данных и регионы [Чжу, Ян, 2020].

Третьим мероприятием является внедрение инновационных сервисов и оптимизация структуры обмена и совместного использования источников о войне. В процессе формирования единой базы источников литературы о Войне сопротивления необходимо создать сервисы обмена литературой с целью наилучшей интеграции информационных ресурсов из различных библиотек. Кроме того, необходимо создание единого портала для базы источников о войне и универсальной поисковой системы в нем. Это важно для устранения проблемы дублирования источников при их совместном использовании, а также для повышения эффективности

формирования единой базы источников литературы о Войне сопротивления [Си, 2019]. В процессе внедрения инноваций и совместного использования услуг библиотеки должны укреплять связи и обмены с другими библиотеками. На основе всестороннего сотрудничества различных библиотек и музеев необходимо объединить библиографию, статьи и другие источники. Кроме того, методы навигации и поиска должны быть разработаны таким образом, чтобы облегчить читателям поиск информации из базы источников в соответствии с их потребностями. Также необходимо разработать службы удаленной передачи информационных ресурсов, используя возможности базы источников литературы о войне для обеспечения информационной поддержки исследований военной культуры.

Четвертое мероприятие – формирование межсистемной и авторитетной организационной структуры для управления единой базой источников литературы о Войне сопротивления. Она может объединить соответствующие библиотеки страны, учреждения по сбору военной литературы и исследовательские учреждения по изучению военной культуры [Ван, 2017].

Представленные мероприятия для формирования единой базы источников литературы о Войне сопротивления позволят повысить эффективность исследования военной культуры и будут способствовать развитию антияпонской культурной пропаганды.

В этой связи далее рассмотрены мероприятия по укреплению антияпонского национального духа китайского народа, которые основаны на формировании единой базы источников литературы о Войне сопротивления. Именно создание такой базы источников рассматривается как необходимое условие для поддержки антияпонского национального духа, с тем чтобы можно было в дальнейшем осуществлять социальное воспитание антияпонской литературой [Лю, 2016].

Первым мероприятием по укреплению антияпонского национального духа китайского народа является объединение информационных ресурсов в сфере пропаганды антияпонского духа. Этому может способствовать формирование единой базы источников о Войне сопротивления. Данное мероприятие позволит осуществлять интеграцию различных литературных ресурсов, будет способствовать изучению антияпонской культуры и углублению исследований и пропаганды антияпонского национального духа. Для этого может использоваться деятельность библиотек, музеев культуры и специальных мемориалов, позволяющих систематизировать, защищать и оцифровывать литературные ресурсы, а также создавать специальные базы данных для исследовательской деятельности антияпонского национального духа. Все это будет способствовать повышению эффективности пропаганды и воспитания антияпонского национального духа китайского народа.

Вторым мероприятием в данной сфере может стать обмен литературными ресурсами для повышения эффективности пропаганды антияпонского национального духа китайского народа. Данное мероприятие позволит усилить идеологическое взаимопонимание и чувство идентичности и принадлежности к традиционной национальной культуре китайского народа путем развития антияпонского национального духа, будет способствовать мотивации граждан на борьбу за страну и национальное самосознание [Чжан, Цзя, 2015]. Например, в процессе изучения вопроса об обмене литературными ресурсами можно взять за основу тему «углубление понимания статуса и роли войны сопротивления на Северо-Востоке в Четырнадцатилетней войне», при этом поделившись источниками Ассоциации провинции Хэйлунцзян по теме создания старых революционных районов – Юго-Восточной Маньчжурии, Цзидуна и Беймана. Литературные ресурсы о строительстве трех основных партизанских районов позволяют понять ценность и роль Северо-восточной антияпонской партизанской войны и формируют глубокое

понимание великого революционного духа китайской нации, победившей японский народ. Это будет способствовать эффективной пропаганде и наследованию антияпонского национального духа в Китае [Пожилов, Лю, 2023; Чжан, Цзя, 2015].

Третьим мероприятием по укреплению антияпонского национального духа китайского народа может стать разработка специализированных функциональных модулей для оказания помощи в школьном образовании в части пропаганды антияпонского национального духа. В процессе формирования единой базы источников о Войне сопротивления необходимо создать специализированные функциональные модули, через которые могут предоставляться источники для школьной образовательной деятельности в части развития антияпонского национального духа.

Например, можно организовать участие в акции «100 районов, тысяча школ и тысяча классов», которая будет внедрена в образовательную программу. Такая акция позволит учащимся лучше понять тяжелую историю Войны сопротивления, стимулировать у учащихся чувство принадлежности к партии и стране, укреплять у них уважение к героям, которые сражались и потерпели поражение, а также повышать эффективность всестороннего патриотического воспитания учащихся. Следовательно, данное мероприятие может оказать хорошую поддержку образовательной организации в сфере пропаганды антияпонского национального духа [Ян, 2015].

Заключение

Таким образом, в процессе развития антияпонской культуры в Северо-Восточном регионе Китая в качестве основного направления было выбрано создание единой базы источников о Войне сопротивления. По результатам проведенного исследования были разработаны мероприятия по формированию единой базы источников литературы о Войне сопротивления японцам в современных условиях. Также были рассмотрены мероприятия по укреплению антияпонского национального духа китайского народа, которые основаны на формировании единой базы данных литературы о Войне сопротивления. Всесторонняя интеграция соответствующих ресурсов антияпонской литературы и исторических материалов в единую базу источников будет способствовать рационализации и продвижению антияпонского национального духа, что может продемонстрировать его ценность и значение в развитии характерной для Китая социалистической культурной системы. Это также позволит интегрировать антияпонский национальный дух в социальную и культурную пропагандистскую работу, стимулировать осознание массами необходимости защиты национального достоинства и национальных интересов.

Библиография

1. Ван В. Повторное изучение народной войны сопротивления Северо-Востока после инцидента 18 сентября – на примере литературы и материалов антияпонской войны сопротивления в Чанчуне // Исследование «18 сентября». 2017. № 33. С. 334-342.
2. Ван Я. Китай в борьбе против японской агрессии 1931-1945 гг. и ее особенности // Научный аспект. 2023. Т. 23. № 11. С. 2807-2846.
3. Гао Ц. Дух антисоюзного движения на Северо-востоке пробуждает национальное самосознание // Новый Долгий поход. 2020. № 26 (09). С. 42-43.
4. Кульнева П.В. «Война сопротивления японским захватчикам»: формирование образа агрессора у китайской компартии // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2023. Т. 22. № 10. С. 101-112.

5. Лю Ф. Историческая роль сил Северо-Восточной антияпонской коалиции в антияпонской войне // Исследование «18 сентября». 2016. № 29. С. 272-276.
6. Пожилов И.Е., Лю Ш. О задачах Коммунистической партии Китая в Северном Китае и реалии деревни в первый период японской агрессии // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2023. № 1 (65). С. 58-72.
7. Си Х. Исторический вклад Северо-Восточного антияпонского национального объединенного фронта // Столетний мост. 2019. № 65 (7). С. 45-47.
8. Чжан Х., Цзя Ч.С. Энергично пропагандируйте великий Северо-восточный антипрофсоюзный дух // Архивы провинции Хэйлунцзян. 2015. № 36 (06). С. 18-20.
9. Чжу Х., Ян Ц. Духовный символ Войны сопротивления на Северо-Востоке // Военная история. 2020. № 50 (5). С. 44-51.
10. Ян Ц. Архивы обладают огромным потенциалом в продвижении национального духа, защите национальных интересов и национального достоинства // Внутри и за пределами Лантая. 2015. № 39 (5). С. 26-27.

Formation of a unified database of sources about the war of resistance and propaganda of the anti-Japanese national spirit in China

Zhang Yang

Master's Degree, Librarian,
Heihe University of China,
164300, Heihe, China;
e-mail: science_heihe@mail.ru

Ma Chunhua

Master's Degree, Deputy Research Librarian,
Heihe University of China,
164300, Heihe, China;
e-mail: science_heihe@mail.ru

Cao Yilin

Master's Degree, Lecturer,
School of Economics and Management,
Heihe University of China,
164300, Heihe, China;
e-mail: science_heihe@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the study of the possibility of forming a unified database of sources about the War of Resistance and propaganda of the anti-Japanese national spirit among the Chinese people. Based on the results of the study, measures were developed to form a unified database of literature sources about the War of Resistance to the Japanese in modern conditions: expanding channels for collecting information resources about the war and accelerating the formation of a unified database of sources of literary resources about the war; creating a platform in the form of a website for providing literary resources about the war; introduction of innovative services and

optimization of the structure of sharing sources about the war; formation of an intersystem and authoritative organizational structure to manage a single database of sources of literature about the War of Resistance. They also considered measures to strengthen the anti-Japanese national spirit of the Chinese people, which are based on the formation of a single database of literature on the War of Resistance: combining information resources in the field of propaganda of the anti-Japanese national spirit; exchange of literary resources to increase the effectiveness of propaganda of the anti-Japanese national spirit of the Chinese people; development of specialized functional modules to assist in school education in terms of propaganda of the anti-Japanese national spirit.

For citation

Zhang Yang, Ma Chunhua, Cao Yilin (2024) Formirovanie edinoi bazy istochnikov o voine soprotivleniya i propaganda antiyaponskogo natsional'nogo dukha v Kitae [Formation of a unified database of sources about the war of resistance and propaganda of the anti-Japanese national spirit in China]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 193-199. DOI: 10.34670/AR.2024.36.62.046

Keywords

Northeast War of resistance, anti-Japanese war, literature about the war of resistance, propaganda of the anti-Japanese spirit, anti-Japanese national spirit.

References

1. Gao Ts. (2020) The spirit of the anti-union movement in the Northeast awakens national consciousness. *New Long March*, 26 (09), pp. 42-43.
2. Kul'neva P.V. (2023) «Voina soprotivleniya yaponskim zakhvatchikam»: formirovanie obraza agressora u kitaiskoi kompartii [“War of resistance to the Japanese invaders”: formation of the image of the aggressor among the Chinese Communist Party]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya* [Bulletin of the Novosibirsk State University. Series: History, Philology], 22, 10, pp. 101-112.
3. Liu F. (2018) The historical role of the forces of the North-East anti-Japanese coalition in the anti-Japanese war. *September 18 Study*, 29, pp. 272-276.
4. Pozhilov I.E., Liu Sh. (2023) O zadachakh Kommunisticheskoi partii Kitaya v Severnom Kitae i realii derevni v pervyi period yaponskoi agressii [On the tasks of the Communist Party of China in Northern China and the realities of the village in the first period of Japanese aggression]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenii. Povolzhskii region. Gumanitarnye nauki* [News of higher educational institutions. Volga region. Humanitarian science], 1 (65), pp. 58-72.
5. Wang W. (2017) Re-examining the People's War of Resistance of the Northeast after the September 18 Incident – using the example of literature and materials of the anti-Japanese Resistance War in Changchun. *September 18 Study*, 33, pp. 334-342.
6. Wang Ya. (2023) China in the fight against Japanese aggression 1931-1945. and its features. *Scientific aspect*, 23, 11, pp. 2807-2846.
7. Xi H. (2019) Historical contribution of the Northeast Anti-Japanese National United Front. *Centenary Bridge*, 65 (7), pp. 45-47.
8. Yang Ts. (2015) Archives have enormous potential in promoting the national spirit, protecting national interests and national dignity. *Inside and outside Lantai*, 39 (5), pp. 26-27.
9. Zhang H., Jia C.S. (2015) Vigorously promote the great Northeast anti-union spirit. *Heilongjiang Provincial Archives*, 36 (06), pp. 18-20.
10. Zhu H., Yang C. (2020) Spiritual symbol of the War of Resistance in the Northeast. *Military history*, 50 (5), pp. 44-51.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.65.31.048

Особенности пластики и декорирования современной керамической скульптуры в Цзиндэчжэне (1978-2020 гг.)

Сунь Вэнь

Аспирант,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Чжао Даньдань

Аспирант,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Калашников Виктор Евгеньевич

Кандидат искусствоведения, доцент,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Аннотация

Керамика является символом китайской цивилизации и одним из носителей китайской культуры, а Китай известен как страна керамики. Китайская керамическая скульптура имеет долгую историю и богатейшее культурное наследие, Цзиндэчжэнь – город с наиболее концентрированным производством керамики в Китае, а местная керамическая скульптура является кульминацией этого вида искусства в Китае. После реформы 1978 года, открывшей возможности для обширных международных контактов, художественное мировоззрение и практика керамической скульптуры Цзиндэчжэнь претерпели потрясающие изменения. В это время, под влиянием тенденций современного искусства в Цзиндэчжэне начали появляться новые керамические скульптуры, характеризующиеся вниманием к задачам чистого искусства, индивидуализации и эмоций. Они обладают ярким художественным стилем и разнообразием выразительных средств, подчеркивающих проявление субъективного взгляда и духа, что отличает ее от традиционной фарфоровой скульптуры Цзиндэчжэня. Керамическая скульптура прошла долгий исторический путь и, в течение которого она постоянно менялась и развивалась от утилитарности до реализации эстетических смыслов. Если древняя керамическая скульптура – это искусство, которое служит конкретным жизненным задачам, то современные художники постоянно следят за появлением инновации и внедряют их как на этапе разработки, так и при внедрении в производство. Керамическая пластика все чаще рассматривается скульпторами как новый

художественный язык, применимый для пересказа художественной идеи и в то же время придающий материалу новые смыслы и новую жизненную силу.

Для цитирования в научных исследованиях

Сунь Вэнь, Чжао Даньдань, Калашников В.Е. Особенности пластики и декорирования современной керамической скульптуры в Цзиндэчжэне (1978-2020 гг.) // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 200-207. DOI: 10.34670/AR.2024.65.31.048

Ключевые слова

Современность, Цзиндэчжэнь, керамическая скульптура, пластика, декор.

Введение

Академическое сообщество считает, что современное искусство в Китае появилось после 1978 года. В 1978 году китайское правительство начало политику «реформ и открытости», и с тех пор западные концепции современного искусства стали распространяться в национальной культуре. В это время китайские художники начали освобождать свое сознание от оков политической идеологии, обращая внимание на эстетическую функцию искусства, принимая «гуманизм» и «человеческую природу» в качестве основного содержания художественного поиска. К настоящему моменту в Китае сформировалось новое художественное мировоззрение, подразумевающее стилевое разнообразие и широту тематики.

Основная часть

Керамическая скульптура в силу необходимого процесса обжига получила название «искусством земли и огня» [Хуан, 2018]. Сложности технологии, необходимость учитывать усадку при сушке и обжиге, а также предотвращать деформацию и растрескивание, сделали керамическую скульптуру значимой частью культуры страны, плотно связанной со всей социальной жизнью человека, полностью отражающей развитие искусства и изменения эстетических представлений, одновременно – это форма выражения, которая правдиво и раскрывает суть социальных и ментальных процессов в обществе.



Рисунок 1 - Династия Сун, Керамическая скульптура льва

Во времена династии Сун (960-1279 гг.) фарфоровая скульптура Цзиндэчжэнь Цинбай (фарфор, покрытый зеленовато-белой глазурью) достигла пика уровня традиционной китайской керамической скульптуры. Например, группа скульптур животных эпохи династии Сун выполнена в свободной пластике и лаконична по форме, что создает яркие, запоминающиеся, живые образы (Рис. 1). В определенной степени дало больше опыта в создании китайских керамических скульптур, а также сыграло определенную роль в развитии керамических скульптур в более поздние эпохи.

При династии Юань (1271-1368 гг.), благодаря распространению культуры Центральной Азии и Западных регионов, фарфоровая скульптура Цинбай Цзиндэчжэня, как и вся фарфоровая промышленность Цзиндэчжэня, вступила в период высокого развития, что постепенно стало тенденцией развития керамических скульптур династии Юань, которую нельзя игнорировать (Рис. 2) [Чжан, 2019]. Хотя зеленовато-белый фарфор все еще был основным во времена династии Юань, с появлением голубого и белого фарфора и расписного фарфора эстетика людей постепенно менялась, и в это время появилось несколько красочных керамических скульптур.



Рисунок 2 - Династия Юань, Керамическая архитектурная скульптура

Периоды Мин (1368-1644 гг.) и Цин (1636-1912 гг.) отмечены дальнейшими технологическими инновациями, в это время «расписная керамическая скульптура» более популярна [Чэнь, 2018]. Способов росписи керамической скульптуры много, в зависимости от формы расписного украшения, может быть разделена на подглазурную и надглазурную роспись. расписная керамическая скульптура, керамическая скульптура поливная и т.д., в зависимости от функции, можно разделить на декоративную, утилитарную, интерьерную керамическую расписную скульптуру и т.д.

После реформы 1978 года различные идеи западного современного искусства хлынули в Китай подобно приливу, пробудив интерес молодых художников к изучению современного западного искусства [Гун, 2021]. Смелое подражание западным формам современного искусства, стремление учиться у европейских и американских мастеров, привело к тому, что многие из молодых художников даже полностью отказались от принципов традиционного искусства Китая. В этой ситуации и керамическая скульптура Цзиндэчжэня должна было

подвергнуться сильному влиянию. В частности, «глиняная революция Отиса» привела к появлению абстрактного экспрессионистского керамического стиля и эстетической концепции, которые выступали против стандартной техники и стилизации и пропагандировали в формообразовании использование элементов случайности и естественные технологические изъяны, а также субъективные авторские методы [Сюй, 2019]. Эта художественная позиция поколебала традиционные представления цзиндэчжэньских художников.

Художникам необходимо выработать взвешенное отношение к неизбежному взаимовлиянию восточной и западной культур. Не отстраняться от Запада, более того: не только учиться на актуальных формах самовыражения и творческих концепциях, но и постигать духовную сущность западного искусства и овладевать его методологией. В современной ситуации это парадоксальным образом может оказаться наиболее эффективным способом открыть для себя суть своей собственной культуры [Лу, 2018].

Работы профессора Яо Юнкана впитали в себя стили династий Хань, Тан и Сун и отличаются внешней простотой и даже неуклюжестью. Из каллиграфии и китайской живописи он заимствует приемы сочетания линии и пятна. Его керамическими скульптурами неоднократно восхищались студенты-искусствоведы, и он играет огромную роль в области художественных новаций (Рис. 3) [Цао, 2020].



Рисунок 3 - «Куклы нового века»

Лю Ингруй – художник, который стремится исследовать керамические материалы, и он очарован неувеличимым и постоянно меняющимся трехмерным пространством, созданным из глины и огня, таинство которого составляет очарование керамической скульптуры. В процессе творческих поисков он создал специальный глиняный материал, который может оставаться эластичным и прочным при очень малой толщине [Су, 2019]. Он усовершенствовал состав традиционной зеленой глазури и увеличил ее вязкость, так что клейкость глазури всей работы была усилена, а цвет глазури стал таким же теплым, как у нефрита. Это инновационное использование сырья дает совершенно уникальные возможности для достижения особой выразительности образов (Рис. 4).

И Лю Ингруй не одинок: художников, которые постоянно совершенствуют керамические материалы и процессы, создавая эстетическое разнообразие современных керамических скульптурных произведений, внося свой собственный вклад в развитие керамической скульптуры в Китае, большое количество.



Рисунок 4 - «Сиди тихо»

По сравнению с традиционной, в современной керамической скульптуре Цзиндэчжэня постепенно сложились две декоративные тенденции.

Первый – это непрерывное исследование красоты текстуры, создающей с помощью комбинирования материалов и техник поверхностный эффект, выражающий различные тактильные и визуальные ощущения. В современных керамических скульптурах Цзиндэчжэня красота текстуры сама по себе может не только усилить эстетическую привлекательность произведения, но и выявить смысл раскрываемой темы. Исследование текстуры керамики, эксперименты с ней обогащают декоративный язык скульптуры и открывает новое пространство для развития в Цзиндэчжэне.



Рисунок 5 - «Китай-Фарфор»

Вторым декоративным трендом является переосмысление традиционных декоративных техник, таких как надглазурная и подглазурная роспись. Керамист Ах Сиань создал скульптуру

«Китай-Фарфор», являющуюся хорошим способом объяснить эту декоративную тенденцию (Рис. 5). Автор интегрирует сложные привычные китайские мотивы в актуальный декор, используя традиционные методы для тонкой прорисовки, создавая оригинальный месседж, провоцирующий впечатления, которые одновременно и странны, и знакомы [Лю, 2020]. Через эту художественную структуру передаются мысли художника об интеграции восточной и западной культур.



Рисунок 6 - «Женщина и диван»

Лю Цзяньхуа – типичный пример использования характерной для Цзиндэчжэня колористики подглазурной росписи и нежных пастельных тонов в надглазурной для акцентирования образной стороны керамической скульптуры. Начиная с 90-х годов, он использует серию одежды в китайском стиле в качестве важнейшего элемента в своих произведениях; зритель видит здесь туники и чонсам, синие, белые и пастельные тона, но переосмысленные современным мастером. «Женщина и диван» (Рис. 6) – типична для китайского символического искусства [Чжан, 2020]. Сочетание «женщина и диван» рождает определенные коннотации с уединением, властью и желанием, и построенные таким образом композиции высмеивают феномен «использования женщин для потребления» в обществе.

Заключение

Современная керамическая скульптура Цзиндэчжэня демонстрирует различные направления творческой практики, а именно: наследование и развитие традиций фарфоровой скульптуры, исследование языка керамических материалов и современных форм искусства, а также свободное выражение концепций после усвоения идей постмодернистского искусства. Совместными усилиями художников современная керамическая скульптура Цзиндэчжэня добилась значительных достижений во всех аспектах. Во-первых, с точки зрения тематики, современная керамическая скульптура Цзиндэчжэня больше не ограничивается народными сказками, мифологическими фигурами и благоприятными образами прошлого, но отражает современную урбанизированную жизнь и актуальные социальные тенденции. Во-вторых, с точки зрения собственно творчества, современная керамическая скульптура Цзиндэчжэня использует новые формы выражения, чтобы исследовать внутренний мир людей с помощью

метафор, преувеличений и трансформаций, эмоционально и содержательно обогащая образный строй произведений керамической скульптуры.

Библиография

1. Гун Л. О художественной концепции красоты в создании современной керамической скульптуры // Древнее и современное культурное творчество. 2021. № 51. С. 106-107.
2. Ло Й. Исследование современной керамической скульптуры Цзиндэчжэня. Цзиндэчжэнь, 2020. С. 23.
3. Лу Л. Исследование феномена создания современной фарфоровой скульптуры Цзиндэчжэнь Цинбай. Цзиндэчжэнь, 2018. С. 24.
4. Су Х. Исследование процесса развития искусства керамической скульптуры // Художественные технологии. 2019. № 2. С. 21.
5. Сюй Л. О тенденциях развития современной керамической скульптуры в Китае // Керамические исследования. 2019. № 6. С. 18.
6. Хуан П. История керамической скульптуры Цзиндэчжэня. // Цзиндэчжэньская керамика. 2018. № 3. С. 7.
7. Цао Ч. Путь к инновациям в керамической скульптуре в Цзиндэчжэне, Новый Китай // Цзиндэчжэньская керамика. 2020. № 6. С. 2-7.
8. Чжан Х. Расцвет современной керамики – Исследование японского и американского движения в области керамического искусства в пятидесятых годах двадцатого века. Пекин: Китайская академия искусств, 2019. С. 32.
9. Чжан Ц., Чжан Ц. Исследование текущей ситуации и тенденций развития современной керамической скульптуры // Цзиндэчжэньская керамика. 2020. № 19. С. 68-70.
10. Чэнь Ю. Художественные характеристики современной керамической скульптуры Цзиндэчжэня и ее репрезентативных произведений // Керамическая промышленность. 2018. С. 17.

Features of plastic and decoration of modern ceramic sculpture in Jingdezhen (1978-2020)

Sun Wen

Postgraduate,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Zhao Dandan

Postgraduate,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Viktor E. Kalashnikov

PhD in History of Arts, Associate Professor,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Abstract

Ceramics are the symbol of Chinese civilization and the carrier of Chinese culture, and China is known as the country of ceramics. Chinese ceramic sculpture has a long history and cultural heritage, Jingdezhen is the city with the most concentrated ceramic production in China, and ceramic sculpture is the culmination of the art of ceramic sculpture in China. Since the reform and opening in 1978, the artistic outlook of Jingdezhen ceramic sculpture has undergone tremendous changes. At this time, under the influence of international modern art, a series of new ceramic sculptures appeared in Jingdezhen with the characteristics of pure art, individualization and emotion – modern ceramic sculptures. It has a rich and colorful artistic style and variety of expressions, highlighting the expression of subjective individuality and spirit, which makes it different from the traditional Jingdezhen porcelain sculpture. Ceramic sculpture has gone through a long historical period from its creation to the present, during which it has constantly changed and evolved from use, form to aesthetics. If ancient ceramic sculpture is an art that serves the production and life of people, then modern artists are constantly exploring and innovating in the design and modeling of aesthetics in the production of ceramic sculpture. Ceramic sculpture is also increasingly being seen by sculptors as a new sculptural medium, using a new language to retell the art form of ceramic sculpture and at the same time infusing mud with new ideas and new vitality.

For citation

Sun Wen, Zhao Dandan, Kalashnikov V.E. (2024) Osobennosti plastiki i dekorirovaniya sovremennoi keramicheskoi skulptury v Tszindechzhene (1978-2020 gg.) [Features of plastic and decoration of modern ceramic sculpture in Jingdezhen (1978-2020)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 200-207. DOI: 10.34670/AR.2024.65.31.048

Keywords

Modernity, Jingdezhen, ceramic sculpture, plastic, decor.

References

1. Cao Ch. (2020) The path to innovation in ceramic sculpture in Jingdezhen, New China. *Jingdezhen Ceramics*, 6, pp. 2-7.
2. Chen Yu. (2018) Artistic characteristics of modern ceramic sculpture of Jingdezhen and its representative works. In: *Ceramic Industry*.
3. Gun L. (2021) On the artistic concept of beauty in the creation of modern ceramic sculpture. *Ancient and modern cultural creativity*, 51, pp. 106-107.
4. Huang P. (2018) History of Jingdezhen ceramic sculpture. *Jingdezhen ceramics*, 3, p. 7.
5. Lu L. (2018) *Research on the phenomenon of creating modern porcelain sculpture Jingdezhen Qingbai*. Jingdezhen.
6. Luo Y. (2020) *Study of Jingdezhen Contemporary Ceramic Sculpture*. Jingdezhen.
7. Su H. (2019) Study of the development process of the art of ceramic sculpture. *Artistic technologies*, 2, p. 21.
8. Xu L. (2019) On trends in the development of modern ceramic sculpture in China. *Ceramic Research*, 6, p. 18.
9. Zhang H. (2019) *The Rise of Modern Ceramics – A Study of the Japanese and American Ceramic Art Movement in the Fifties of the Twentieth Century*. Beijing: Chinese Academy of Arts.
10. Zhang Q., Zhang Q. (2020) Study of the current situation and development trends of modern ceramic sculpture. *Jingdezhen Ceramics*, 19, pp. 68-70.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.23.45.049

Искусство Цзиндэжэньского сине-белого фарфора со времен основания Нового Китая (1949-2000)

Чжао Даньдань

Аспирант,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Сунь Вэнь

Аспирант,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Калашников Виктор Евгеньевич

Кандидат искусствоведения, доцент,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Аннотация

После основания Китайской Народной Республики начинается другая история Цзиндэжэньского сине-белого фарфора: в новых условиях это декоративное искусство претерпело ряд изменений. В 1949-1965 годы – в период всесторонней реставрации и строительства Нового Китая – традиционное изготовление сине-белого фарфора продолжилось и развивалось. Следующий этап – с 1966 по 1978 годы – назван «культурной революцией», во время которой развитие китайского искусства изготовления сине-белого фарфора из-за социально-политических потрясений, охвативших все сферы жизни, застопорилось. После реформ 1978 года, ориентированных на экономическое процветание, а в культурной сфере, с одной стороны, на популяризацию народного творчества, а с другой, на открытость, интеграцию западного искусства и современных дизайнерских концепций, производство сине-белого фарфора в Цзиндэжэне велось в направлении диверсификации. В статье анализируются два успешных этапа развития производства сине-белого фарфора в Цзиндэжэне (с 1949 по 1965 годы и с 1978 по 2000 годы), выявляются тенденции эволюции и развития художественного и промышленного направления керамики Цзиндэжэня, прослеживаются их связи с общемировыми процессами в культуре.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжао Даньдань, Сунь Вэнь, Калашников В.Е. Искусство Цзиндэжэньского сине-белого фарфора со времен основания Нового Китая (1949-2000) // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 208-218. DOI: 10.34670/AR.2024.23.45.049

Ключевые слова

Цзиндэжэнь, изделия, искусство, фарфор, декоративно-прикладное искусство, развитие.

Введение. Цзиндэжэньский сине-белый фарфор первых лет КНР (1949-1966)*Художественный фарфор*

В этот период художественный сине-белый фарфор развивался в двух направлениях: во-первых, он сохранял и популяризировал традиции местного декоративного искусства; во-вторых, шел по пути поиска свежего и естественного стиля.

Производство китайского сине-белого фарфора развивалось во время правления многих династий – от династии Тан до династии Цин (IX-XX вв.). В 1912 году правительство династии Цин, правившей 268 лет, сошло со сцены истории, ознаменовав конец более чем двухтысячелетней системы абсолютной монархии в Китае. До основания же Китайской Народной Республики прошел всего лишь короткий 30-летний период, и естественно, что на дизайн и декор по-прежнему сильно влияли традиции, а орнаментальные мотивы по преимуществу брались из сокровищницы старинных узоров на сине-белом фарфоре. Процесс наследования китайских рисунков никогда не был самостоятельным, и декор в новой эре претерпит изменения. Это относительно длительный процесс [Чжицин, 2023, 3].

В традиционном китайском декоративно-прикладном искусстве уделяется большое внимание благоприятному значению в дизайне узоров и сильному контрасту и насыщенной колористике при выборе цветов. В Древнем Китае считалось, что «красный» – символ крови, источника жизни и душевных сил [Го Моруо, 1962, 31]. Во времена династий Ся, Шан и Чжоу «белый», «желтый», «красный», «черный» и «зеленый» стали любимыми у народа, а позже «желтый» получил статус эксклюзивного, то есть принадлежащего королевской семье. Постепенно эти насыщенные цвета передавались от поколения к поколению и стали традиционной цветовой гаммой, используемой во всех видах художественного творчества, включая керамику. Поэтому изготовители сине-белого фарфора, на дизайн которого сильное влияние оказывали традиции, при выборе тем предпочитали больше такие, которые давали возможность найти полихромное решение, делая акцент на цветовом контрасте.

Например, профессор Чжу Даниань из Университета Цинхуа в Китае создал множество работ в сериях «Цветы петушиного гребня» и «Цветы бегонии». Петушиный гребень и цветы бегонии в китайской культуре имеют благоприятное значение богатства и красоты. Синий и красный в основном используются в цвете, который обладает сильным декоративным эффектом. В композиции применяется традиционный для Цзиндэжэня узор из переплетенных веток из сине-белого фарфора (рис.1).

Однако производство художественного фарфора этого периода, казалось, во многом отошло от традиционного декоративного стиля и выбрало новый естественный путь. В декоре использовались образы из реальной жизни, живые впечатления. Кроме того, при выборе цвета

преобладал кобальтово-синий, редкими стали другие цвета.

Например, Ван Бу, известный как «Сине-белый король», сочетает уникальную культуру китайской живописи с традиционной техникой «разделения воды»¹. Он обращал пристальное внимание на простоту цветовой гаммы, что имеет много общего с китайской живописью, которая фокусируется на черно-белых вариациях цвета бумаги и туши. С точки зрения выбора темы, большинство декоративных тем взяты из жизни: цветы, летающие насекомые, плавающие рыбы, овощи, дыни и фрукты, домашняя птица и так далее (рис. 2). Композиционные принципы Ван Бу избавляет от чрезмерно плотных и скрупулезных орнаментов эпохи Цин и уделяет больше внимания выразительности пустого пространства. Пустая композиция – это уникальный метод в китайской живописи тушью, который является частью общей композиции картины [Чжицзюнь, 2021, 98]. Автор не только демонстрирует материальную красоту фарфора и подчеркивает тематику рисунка, но и делает общую картину многозначной и открытой, одновременно придавая ей сказочности. Можно сказать, что работы Ван Бу открывают перед современными художниками-керамистами новую творческую перспективу.



Рисунок 1 - Цветы из гребня красного петуха в сине-белой глазури, Чжу Даниань

Промышленный сине-белый фарфор

Промышленное массовое производство сине-белого фарфора в Цзиндэчжэне началось в середине 50-х годов XX века, после революции в области индустриализации и механизации изготовления керамики.

Первые шаги страны по модернизации обычно начинаются с выпуска массового продукта [У Фань, 2021, 108]. До 1949 года цзиндэчжэньский сине-белый повседневный фарфор был в основном единичным изделием, в 50-60-е годы, благодаря совершенствованию механизации, овладению научно обоснованными способами использования кобальтового пигмента, удалось

¹ Техника «разделения воды» – это своеобразный процесс декорирования сине-белого фарфора. В соответствии с замыслом, кобальтовый краситель раскрывается различными оттенками, а затем наносится непосредственно на заготовку утильного обжига, что в итоге позволяет образу метафорически раскрыть идею иерархии.

изготовить десятки подходящих чайных и кофейных сервизов и более 100 видов предметов посуды в китайском и западном стиле.

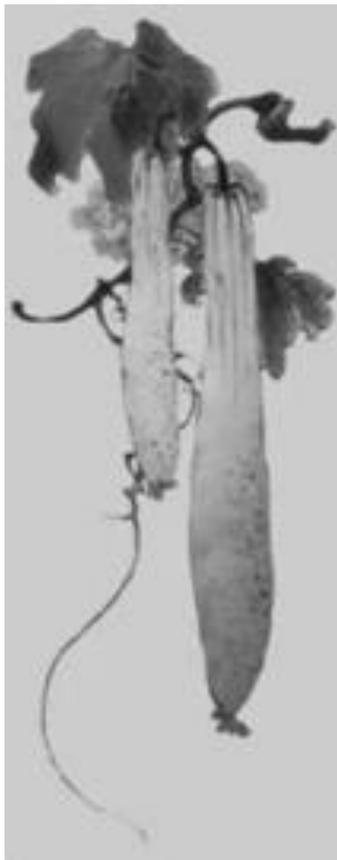


Рисунок 2 - Четырехсторонняя роспись фарфора с рисунком мочалки, Ван Бу

Что касается декоративного оформления, то в 50-х и 60-х годах большинство изделий из сине-белого фарфора заимствовали традиционные узоры изделий династий Мин и Цин, выпускавшихся на казенном печном производстве, в основном – переплетенные ветви и стебли с цветами. В этот период в производстве фарфора практически не было инноваций, главным образом, по двум причинам. Во-первых, дизайн и инновации в области промышленного декорирования керамики и моделирования требуют много рабочей силы, энергии и затрат, что являлось сложным для Китая, который только начинал свою модернизационную деятельность, поэтому предпочтение отдавалось самому прямой, эффективному и простому способу – перениманию древних традиционных методов и тем декорирования сине-белого фарфора. Во-вторых, в то время у фарфоровой промышленности Цзиндэчжэня не было концепции керамического дизайна, и авторы не отходили от традиционного мышления.

Например, узор из пионов «Дуцай»² в фарфоре Цзяньго – многофункциональном сервизе,

² «Дуцай» – это новшество в сине-белом декоративном искусстве, которое зародилось во времена династии Мин. Специфический процесс росписи в «Дуцай» условно делится на два этапа: сначала используется синий и белый цвета для подглазурной росписи, наносится прозрачная глазурь, а затем обжигается в печи для изготовления фарфора. Вторым шагом является выбор подходящего материала для глазури, и после покрытия она снова обжигается в печи.

выполненном по заказу правительства – основан на аналогичном тематическом узоре чаши с пионами «Дуцай» периода Даогуан династии Цин. Очевидно, что силуэты цветов и графика виноградных лоз в основном аналогичны.



Рисунок 3 - Большая чаша с рисунком пиона «Дуцай» периода Даогуан династии Цин

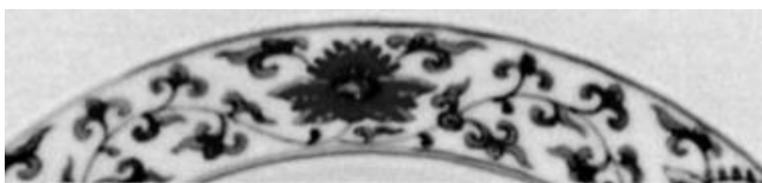


Рисунок 4 - Фарфоровая тарелка 1953 года. Фарфор Цзяньго. Сине-белая «Дуцай» с узором из запутанных пионов (фрагмент)

Цзиндэчжэньское декоративно-прикладное искусство конца XX века (1978-2000 годы)

В 1978 году Китай осуществил реформу открытости. В результате экономика и торговля страны начали быстро развиваться. Художественная выставка «Звезды» 1979 года в Пекине стала прелюдией к формированию китайского современного искусства, а также символом независимости китайских современных художников [Лю Цзин, 2022, 116]. Можно сказать, что эта выставка явилась отправной точкой идеологической и культурной эмансипации, яростным восстанием против политизации, инструментализации и практизации искусства в политических целях, господствовавших в течение длительного времени. Новые художественные концепции и новые формы искусства, которые она утверждала, сформировали иной облик и модель искусства в Китае. Эта открытая и инклюзивная среда, несомненно, повлияла на вид керамики в Цзиндэчжэне.

Художественный сине-белый фарфор

После 1990-х годов, характеризовавшихся сочетанием активной пропаганды народного искусства и постоянным внедрением современного дизайна и западных концепций в Китае, художественный сине-белый фарфор демонстрировал ситуацию «ста цветов». После 70-х годов появились два новых направления развития сине-белого фарфора Цзиндэчжэнь: во-первых, синтез традиционного народного и современного эстетического вкуса, во-вторых, сочетание черт сине-белого фарфора Цзиндэчжэнь и концепций западного современного искусства [Цао Сяодун, 2023, 147].

С 1978 по 2000 годы народное искусство, народная эстетика в Китае все больше привлекали художников и исследователей. С точки зрения содержания, народное искусство – это не просто отражение жизни, но метафорическая художественная концепция, богатое воображение и

преувеличенная экспрессия, позволяющие достичь образной насыщенности. Поэтому мастера и ученые того времени считали, что поиск вдохновения в примитивном искусстве и народном творчестве – одна из важных движущих сил развития искусства. Председатель КНР Си Цзиньпин отметил во время своей инспекционной поездки в Шэньси: «Народное искусство является бесценным богатством китайской нации, и защита, наследование и рациональное использование этих сокровищ, оставленных нашими предками, имеет огромное значение для сохранения исторического контекста и построения социалистической культурной державы» [Юань Тао Сюн, 2023].

Например, профессор Ши Юрен объединил мотивы народной вырезки из бумаги, набивного ситца с современным декоративным искусством Цзиндэчжэня и встал на новый путь синтеза столь разнородных начал. Другой пример: профессор Цинь Силинь в 80-х годах XX века выдвинул концепцию «современного народного сине-белого фарфора», творчески используя современные приемы формообразования, чтобы высвободить и максимально проявить тонкую красоту традиционной, сформированной в придворной среде парадигмы сине-белого фарфора.



Рисунок 5 - «Много сыновей и много благословений», Ши Юрен

Под влиянием новых идей того времени эксперимент с новыми техниками и методиками стал весьма распространенным явлением. Стены прежних канонов начали разрушаться. Отношения между искусством и жизнью также претерпели революционные изменения, предоставляя китайскому искусству больше возможностей для участия в диалоге с миром.

С 80-х по 90-е годы распространение идей и приемов западного модернистского и постмодернистского искусства в Китае сформировало и тенденцию следить за движением моды, и практику свободного художественного исследования, и любопытство к различным культурам, и открытую идеологию. Эти факторы в сложном сочетании дают о себе знать во всех видах искусства, таких как китайская живопись, гравюра, масляная живопись, керамика и т.д. [Сюй Хубин, 2023].



Рисунок 6 - «Распускающиеся цветы», Цинь Силинь

Западное влияние проявилось в Цзиндэчжэне, породив новый стиль, полностью отличный от традиционного искусства сине-белого фарфора. С постепенным углублением реформ, сохранением открытости западная тенденция «новой керамики», представленная Соединенными Штатами, хлынула в Китай вместе с потоком западного современного искусства, что стимулировало освоение «современности» в китайской керамике [Лю Мусен, 2020, 28]

Создатели сине-белого фарфора ныне не столько преследуют своей целью практичность и эстетику, сколько выражают художественную концепцию, визуализируют положения искусствоведческих исследований, демонстрируют художественную оригинальность, результаты эксперимента. Например, китайский художник Ли Лихун воплотил культовые западные символы – McDonald's, Nike, Apple и многое другое – в бело-голубых фарфоровых изделиях Цзиндэчжэня. Это показывает уникальную ситуацию существования традиционной китайской национальной культуры в современной среде, диалектическое мышление культуры. На фотографии изображена «Серия McDonald's» Ли Ли Хуна, которая является его рефлексией на проникновение западного фастфуда, а еще важнее – массовой культуры, порожденной обществом потребления, в Китай (рис. 7).



Рисунок 7 - Китайская версия McDonald's, Ли Лихун [Лю Мусен, 2020]

Промышленный сине-белый фарфор

За последние 20 лет мощности по производству керамики в Цзиндэчжэне возросли, масштабы постепенно расширялись – керамическая промышленность в целом пережила процесс постепенного развития от полукустарно оборудованного цеха до вполне современно оснащенного предприятия. За этот период керамическая промышленность Цзиндэчжэня осуществила трансформацию способа производства с «архаичного» на «современный», с «продукта» на «бренд» и другие аспекты [Цао Сяодун, 2023, 15].

В течение этого периода сохранялась и развивалась технология производства и декорирования сине-белого фарфора, а также для повышения эффективности производства и контроля качества внедрялись современные материалы и средства. Например, использование более совершенного оборудования для обжига и более корректной рецептуры глазури делает производство изделий сине-белого фарфора более точным и стабильным, процесс нанесения аппликации заменяет ручное нанесение, имеет низкую стоимость, экономит время и трудозатраты и позволяет обогащать дизайн рисунка. Сине-белый фарфор «Линглонг» также превращает один элемент украшения в форме рисового зернышка в десятки форм, таких как капля воды, волна, лепесток и т.д., и может сочетать изысканную длинную линию в различные узоры: «пион», «феникс», «бабочка» и другие декоративно переработанные природные формы.

Что касается дизайна узоров, то он в основном отражает два аспекта. Во-первых, избавление от чрезмерной ориентации на традиционные мотивы. В результате сегодня редко появляются перегруженные орнаменты или рисунки – чаще росписи лаконичны и разрежены. Во-вторых, в декоре изделий сине-белого фарфора постепенно появляются современные элементы, такие как абстрактное искусство, современное декоративно-прикладное творчество и т.д. и сочетаются с традиционными мотивами, создавая уникальный художественный стиль.

Заключение

С 1949 по 2000 годы цзиндэчжэньский сине-белый фарфор прошел путь от восстановления к осмысленному наследованию традиций и далее к инновационному развитию. По сравнению с историей промышленной продукции, этапы художественного сине-белого фарфора более сложные. Они представляют синтез традиционной культуры и эстетики своего времени, не только новые прорывы в методах декорирования, но и формирование собственного художественного стиля, основанного на особенностях вкуса и артистической индивидуальности художников. Промышленный сине-белый фарфор воплотил в себе методы крупномасштабного промышленного производства и традиционного мастерства одновременно. Эти два подхода дополняют друг друга. Конечно, некоторые могут возразить, что современный керамический дизайн не будет процветать «под деревом традиций». Однако авторы считают, что традиционное керамическое мастерство и декоративно-прикладное искусство являются основой современной керамики. Хотя они имеют свои ограничения, также обеспечивают богатую почву для поисков новых форм и ни в коей мере не препятствуют проявлению творческой индивидуальности.

Здесь мы хотели бы доказать свою точку зрения, процитировав взгляды Павла Флоренского на роль церковного канона в творчестве: «В этих нормах церковного сознания, светские историки и позитивистические богословы усматривают свойственный Церкви обычный ее консерватизм, старческое удержание привычных форм и приемов, потому что иссякло церковное творчество, и оценивают такие нормы как препятствия нарождающимся попыткам

нового церковного искусства» [Флоренский, 1972, 105]. Но философ утверждает, что «канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования» [там же, 105]. Несмотря на то, что искусство изготовления сине-белого фарфора и церковное искусство – две разные области, отношение к традициям сходное, воспроизведение художественных форм рассматривается как непреложное условие творчества.

Именно благодаря тысячелетиям эволюции и наследования искусство китайского сине-белого фарфора достигло мирового признания. Более поздние художники-керамисты и дизайнеры могли только «стоять на плечах» предшественников и творить превосходные произведения, стремясь передавать по наследству приемы, технологию, эстетические приоритеты. И если Павел Флоренский сказал применительно к церковному искусству, что «канон – это не рабство, а освобождение творчества» [там же], то Цзиндэчжэнь, если будет стремиться к современности, полностью отвергая традиции, попадет в странный круг деревьев без корней.

Библиография

1. Го Моруо. Рукописи китайской истории. Пекин: Народное издательство, 1962. 31 с.
2. Лю Мусен. Исследование эстетических проблем китайской «Современной керамики». Университет Шань Донг, 2020. 28 с.
3. Лю Цзин. Выставка звездного искусства: Краткий анализ зарождения концепции и формы китайского современного искусства // Завтрашняя мода. 2022. № 16 (08). С. 117.
4. Сюй Хубин. Дао и инструменты: выставка работ мастера Ши Юрена и его первого поколения из семи учеников // Цзянси. 2023. № 29 (11). С. 73.
5. У Фань. Исследователь развития современного искусства и дизайна пастельного фарфора Цзиндэчжэнь (1949-2019). Цзиндэчжэньский университет керамики, 2021. 108 с.
6. Флоренский П. Иконостас. Богословские труды. RUGRAM Пальмира, 1972. 105 с.
7. Цао Сяодун. Исследователь дизайна изделий в условиях производства современной керамической мастерской ручной работы в Цзиндэчжэне. Цзиндэчжэньский университет керамики, 2023. 15 с.
8. Цао Цзяньвэнь. Исследование по истории искусства изготовления голубого и белого фарфора в Цзиндэчжэне. Шаньдун: Шаньдунское издательство изобразительных искусств, 2019. 147 с.
9. Чжицзюнь. Композиционный метод бело-голубой росписи фарфора Ван Бу // Исследование керамики. 2021. № 36 (21). С. 98.
10. Чжицин. Современная интерпретация традиционных китайских узоров // Национальная выставка Китая. 2023. № 14 (21). С. 3.
11. Чэнь Синь. Исследование национального дизайна фарфора в Цзиндэчжэне с 1949 по 2019 год. Цзиндэчжэньский университет керамики, 2021. 113 с.
12. Юань Тао Сюн. Активизирующая жизненную силу народного искусства // Народная газета. 2023. № 5. С. 1.

The art of Jingdezhen blue and white porcelain since the founding of New China (1949-2000)

Zhao Dandan

Postgraduate,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Sun Wen

Postgraduate,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Viktor E. Kalashnikov

PhD in History of Arts, Associate Professor,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: kalashnikov-ve@rguk.ru

Abstract

After the founding of the People's Republic of China, the history of Jingdezhen blue and white porcelain began a different story: under the new conditions, this decorative art underwent a series of changes. Between 1949 and 1965, the period of comprehensive restoration and construction of New China, the traditional production of blue-and-white porcelain continued and developed. The next phase, from 1966 to 1978, is called the "Cultural Revolution", during which the development of Chinese blue-and-white porcelain art stagnated due to the socio-political upheavals that engulfed all spheres of life. After the reforms of 1978, which focused on economic prosperity and, in the cultural sphere, on the one hand on the popularisation of folk art and on the other hand on openness, the integration of Western art and modern design concepts, the production of blue and white porcelain in Jingdezhen was in the direction of diversification. The research of art presented in this article analyses two successful stages of development of blue and white porcelain production in Jingdezhen (from 1949 to 1965 and from 1978 to 2000), reveals the trends of evolution and development of artistic and industrial direction of ceramics in Jingdezhen, and traces their links with global cultural processes.

For citation

Zhao Dandan, Sun Wen, Kalashnikov V.E. (2024) *Iskusstvo Tszindechzhen'skogo sine-belogo farfora so vremen osnovaniya Novogo Kitaya (1949-2000)* [The art of Jingdezhen blue and white porcelain since the founding of New China (1949-2000)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 208-218. DOI: 10.34670/AR.2024.23.45.049

Keywords

Jingdezhen, products, art, porcelain, decorative and applied arts, development.

References

1. Cao Jianwen (2019) *A Study on the History of the Art of Blue and White Porcelain Making in Jingdezhen*. Shandong: Shandong Fine Arts Publishing House.
2. Cao Xiaodong (2023) *Researcher of product design in the production environment of a modern handmade ceramic workshop in Jingdezhen*. Jingdezhen Ceramics University.
3. Chen Xin (2021) *A Study of National Porcelain Design in Jingdezhen from 1949 to 2019*. Jingdezhen Ceramics University.
4. Florenskii P. (1972) *Ikonostas. Bogoslovskie trudy* [Iconostasis. Theological works.]. RUGRAM Pal'mira Publ.

5. Go Moruo (1962) Manuscripts of Chinese history. Beijing: People's Publishing House.
6. Liu Jing (2022) Star Art Exhibition: A Brief Analysis of the Origin of the Concept and Form of Chinese Contemporary Art. *Tomorrow's Fashion*, 16 (08), pp. 117.
7. Liu Musen (2020) Study of aesthetic problems of Chinese "Modern Ceramics". Shan Dong University.
8. Wu Fan (2021) Researcher of the development of modern art and design of Jingdezhen pastel porcelain (1949-2019). Jingdezhen Ceramics University.
9. Xu Hubing (2023) Tao and tools: an exhibition of works by master Shi Yuren and his first generation of seven students. *Jiangxi*, 29 (11), p. 73.
10. Yuan Tao Xiong (2023) Activating the vitality of folk art. *People's newspaper*, 5, p. 1.
11. Zhijun (2021) Compositional method of blue and white porcelain painting by Wang Bu. *Ceramics Research*, 36 (21), p. 98.
12. Zhiqing (2023) Modern interpretation of traditional Chinese patterns. *National Exhibition of China*, 14 (21), p. 3.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.70.39.023

Городской текст как феномен культуры

Набилкина Лариса Николаевна

Доктор культурологии, доцент,
завкафедрой иностранных языков и культур,
Арзамасский филиал,
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского,
607220, Российская Федерация, Арзамас, ул. Карла Маркса, 36;
e-mail: nabilkina@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена анализу городского текста как феномена культуры. В работе отмечается, что город в словесной культуре может быть изображен диаметрально противоположно – гуманистически или дегуманизировано. Тональность изображения зависит от восприятия автора. Значительное место в имагологическом восприятии города и городского пространства принадлежит травелогам. Это не просто путевые заметки, фиксирующие места и события. Главную роль в травелоге играет личность рассказчика. В качестве материала используются рассказы Дины Рубиной «Бонжорно, команданте!». У каждого города свое неповторимое лицо, к каждому из них Рубина относится как к живому человеку, выделяя в нем только ей заметные черты. Автор исследования отмечает, что в произведениях Рубиной явно прослеживаются аллюзии на Э. Хемингуэя («Праздник, который всегда с тобой»), а также на П. Акройда с теорией о «визионерах». Дина Рубина также уделяет много внимания гастрономической составляющей, поскольку национальные блюда очень важны для понимания менталитета нации, а также они создают живую картину изображаемой действительности и «эффект присутствия». Анализируя «городской» текст Рубиной, автор статьи выделяет в нем черты поэтики М.М. Бахтина. В результате делается вывод о том, что имагологическое восприятие, свойственное травелогам, позволяет отнести «городской» текст к феноменам словесной культуры и способствует формированию национальной идентичности.

Для цитирования в научных исследованиях

Набилкина Л.Н. Городской текст как феномен культуры // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 219-224. DOI: 10.34670/AR.2024.70.39.023

Ключевые слова

Имагология, травелог, словесная культура, культурологический образ, оппозиция «свое-чужое».

Введение

Изображению города посвящено множество работ различных жанров: архитектурные и градостроительные планы и схемы, исторические очерки, путеводители, урбанистические зарисовки, тексты словесной культуры. «Каждый город формирует свой неповторимый, уникальный образ. Но лишь один образ города может создавать единство пространства и времени, создавать архетип. Это культурологический образ» [Кубанев, 2014, 6].

Город в словесной культуре может быть изображен диаметрально противоположно – гуманистически или дегуманизировано. Тональность изображения зависит от восприятия автора. Эту двойственность мы можем проследить в изображении Нью-Йорка. Вот как описывает город писатель-революционер Григорий Мачтет в своем рассказе «Нью-Йорк»: «Описывать подробно Нью-Йорк я не буду, ни его широких улиц и проспектов, ни роскошных магазинов, ни дворцов, церквей и прочее. Скажу только, что впечатление, какое он производит на приезжего человека, никогда не изгладится [Мачтет, 1958, 64]. Совершенно иное настроение мы видим у другого писателя этого же времени Максима Горького: «Это город, это Нью-Йорк. Издали город кажется огромной челюстью, с неровными, черными зубами. Он дышит в небо тучами дыма и сопит, как обжора, страдающий ожирением» [Горький, 1954, 9]. Таким образом, мы видим, что описание города может быть предельно субъективным, это зависит от взгляда, восприятия и настроения автора, то есть городской текст становится имагологическим.

Значительное место в имагологическом восприятии города и городского пространства принадлежит тревелогу. Это не просто путевые заметки, фиксирующие места и события. Главную роль в тревелогике играет личность рассказчика, именно его глазами мы видим окружающую действительность. Как заметил американский исследователь Мак Кеннен в статье «Турист. Новая теория досуга»: «Это поиск самого себя, своей аутентичности в другом месте и времени, в чужой стране, истории, культуре» [Mac Cannen, 1976, 9].

В культурологическое исследование города внесли вклад такие ученые как Долгий В.М., Левинсон А.Г. своей работой «Архаическая культура и город», Коган Л.Б. «Города и люди», Сванидзе А.А. «Город и цивилизация».

Цель работы – проанализировать городской текст как культурологический феномен, рассмотреть его с имагологических позиций. Основными методами исследования являются сравнительно-сопоставительный, герменевтический, биографический, метод лингвокультурологического анализа. В качестве материала используются рассказы Дины Рубиной «Бонжорно, команданте!».

Основная часть

Географический и культурный диапазон Д. Рубиной чрезвычайно многообразен. Она родилась в Ташкенте, работала переводчицей с узбекского языка. После переезда в Израиль стала сотрудником русскоязычного издания «Наша страна». Литературные произведения Рубиной хорошо поддаются экранизации и легли в основу ряда фильмов. В 2020 году выходит в свет сборник из 12 рассказов, которые описывают впечатления автора от поездок по городам Европы. Сама Рубина называет себя «наблюдателем», «зевакой», «из разряда «что вижу, то пою» (Рубина). Однако, это не совсем так. Это рассказы о судьбах людей, об интересных событиях, благодаря которым читатель создает свой собственный образ города. «Каждый город ...имеет свой неповторимый характер, душу и язык, на котором он обращается к приезжим и

своим обитателям», - говорит автор в предисловии к рассказам [Рубина, 2021, 5]. Любой незначительный эпизод, любая деталь становится катализатором начала повествования: выступление джаз-бэнда на Карловом мосту, лицо пожилой туристки, потерянная книга, купленная в букинистическом магазине, служат источником вдохновения для написания «новеллы странствий». Именно внимание к мельчайшим деталям и создает стиль письма, который благодаря Джоном Дос Пассосом и Э. Хемингуэю назовут «кинематографическим». «Я всю жизнь гоняюсь именно за этим: за шелестом мокрых деревьев, за утренним говорком неизвестной мелкой птички, за непривычной кладкой булыжников на крошечной площади», – с упоением повествует писательница [там же, 6].

У каждого города свое неповторимое лицо, к каждому из них Рубина относится как к живому человеку, выделяя в нем только ей заметные черты: так Амстердам – это «ряд старых домов над каналом, строй забулдыг, которые норовили выпасть из строя мордой на мостовую», Карловы Вары – «бисквитные, сахарно-кремовые улицы», Венеция – «гигантская маска морского божества; морок, сон, не город, а видение, сказка» [там же, 97, 88, 109].

Рубина путешествует с мужем Борисом Аракеловым, профессиональным художником. Они подробно обсуждают увиденное, и именно благодаря ему город наполняется теми оттенками красок и полутонов, которые может заметить только человек, имеющий отношение к живописи. Так читатель узнает, что Равенна – «желтовато-розовая, бежеватокрасная», а в Помпеи «лакированные небеса, кипучее серебро залива, белые и терракотовые, а кое-где фиолетовые и красные домики на зеленых склонах, веселая черепица между оранжевых и желтых брызг лимонных и апельсиновых роц [там же, 80]. Подобные описания продолжают традиции «визионеров», как назвал их Питер Акройд в своем романе «Лондон. Биография». В нем подчеркивается, что цвет Лондона – красный. Черепичные крыши, стены правительственных учреждений, мантии государственных служащих, а позднее, телефонные будки и автобусы – все имеет красный цвет. И Большой Лондонский пожар, который нанес столь разрушительный ущерб – тоже красный.

Следует отметить, что для Рубиной характерен необычный индивидуальный стиль, насыщенный тропами, что делает повествование высокохудожественным и эмоционально насыщенным. Описывая итальянский городок Орто-Сан-Джулио, она прибегает к яркому сравнению: «Глубокие средневековые улицы прорезают гору, как морщины – лицо рудокопа, и сползаются к маленькой, замечательных пропорций площади и ресторану у самой воды» [там же, 95]. Использование метафор позволяет читателю самому перенестись в те города, по которым путешествует автор. Прогуливаясь по Флоренции, Дина с мужем поднимаются на террасу площади Микеланджело: «Внизу, по обе стороны реки Арно, лежала Флоренция – в куполах, сторожевых башнях, колокольнях, вся в карминной чешуе черепицы. Колокольный гул, как нити разноцветной пряжи, тянулся со всех колоколен и невидимым куполом уходил ввысь» [там же, 56]. Но излюбленный стилистический прием писательницы, к которому она прибегает не раз на протяжении всего повествования – разрядка. Именно он помогает увидеть всю противоречивость и неоднозначность описываемого города, где за глянцевым фасадом и туристической оберткой скрывается обыденность повседневной жизни. «Город живописен – со всеми своими кораблями в огромном порту, дорогими бутиками, лавками, борделями и кипучим, трезвонным, воровским-карабинерным, туристским коловращением толпы. И над всем этим победно развевается белье на веревках» [там же, 74].

Мастерски владея словом, Дина Рубина творит в традициях классических писателей-реалистов начала 20 века. Читая ее травелоги, невольно проводятся параллели с таким художником слова как Э. Хемингуэй и его мемуарами «Праздник, который всегда с тобой»,

которые посвящены Парижу... Всем известно, что Хемингуэй уделяет большое внимание фактуре еды и питья, и это совершенно правомерно, так как гастрономическая составляющая является неотъемлемой частью культуры вообще и культурологического образа города в частности. Вот как он описывает свой ужин со Скоттом Фицджеральдом в одном из парижских ресторанов. «Сначала нам подали очень хороших улиток и графин флери, но мы не успели съесть и половины, как Скотта вызвали к телефону. Я доел его улиток, макая кусочки хлеба в соус из растопленного масла, чеснока и петрушки, и допил графин флери» [Хемингуэй, 2000, 461]. У Хемингуэя особый стиль, который позднее назовут «кинематографическим». Своим вниманием к деталям, он восходит к «теории вешности» Гюстава Флобера. Фиксируя малейшие нюансы, он воссоздает перед читателем подлинную картину действительности. «Когда мы вернулись в Париж, стояли ясные, холодные чудесные дни. Город готовился к зиме. Во многих хороших кафе на террасах стояли жаровни, у которых можно было погреться» [там же, 427].

В рассказе «Холодная весна в Провансе» ясно слышны хемингуэевские аллюзии. Герои путешествуют по южному берегу Франции, и, также как американский писатель, пытаются согреться к небольшим кафе, которыми так славится Франция. «А в кабачки, бары и прочие питейные заведения мы заскакивали то и дело, чтобы укрыться от холодного весеннего дождя, который наступал и гнал и гнал нас своей жесткой метлой по Лазурному Берегу и Провансу» [Рубина, 2021, 207].

Дина Рубина также уделяет много внимания гастрономической составляющей, поскольку национальные блюда очень важны для понимания менталитета нации, а также они создают живую картину изображаемой действительности и «эффект присутствия». Кроме того, посещение баров, трапторий, пиццерий занимают большое место в жизни итальянцев в частности и европейцев вообще. Здесь важен не столько процесс насыщения, сколько наслаждение обстановкой, вкусом любимых блюд и, самое главное, общением. «А греческий салат оказался особенно щедрым; поверх кургана резаных овощей покоился толстый ломоть феты, величиной и формой похожий на мужскую ладонь. Наконец стол был увенчан большим блюдом с жареными бараньими ребрышками. Бурое домашнее вино в кувшине цепляло язык и отлично оттеняло вкус жареного мяса», – подробно описывает обильную трапезу писательница [там же, 191].

Особого внимания заслуживает рассказ «Снег в Венеции». В центре внимания – знаменитый венецианский карнавал. Герои приезжают в Италию, когда карнавал уже созрел, «как пунцовая гроздь винограда». Они гуляют среди толпы многочисленных туристов, впитывают запахи и звуки старинных улиц, разглядывают причудливые костюмы, которые итальянцы не покупают в магазинах для туристов, а перешивают и обновляют старые, которые хранятся в семье и переходят из поколения в поколение. На время карнавала можно забыть о своих проблемах, погрузиться в атмосферу всеобщего веселья, спрятать за маской свое истинное лицо. Как замечает известный культуролог М.М. Бахтин: «В карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия» [Бахтин, 1990, 86]. Но вот карнавал подходит к концу, и подлинная жизнь, в которой нет места иллюзиям, вступает в свои права. «И вот тогда над площадью пролетела неумолимая усталость. Смеющаяся душа карнавала – истончилась и сникла, она возносилась над нами, испарялась, покидала площадь – так душа возносится над телом: карнавал умирал» [Рубина, 2021, 153]. Писательница прибегает к таким стилистическим приемам как олицетворение, художественное сравнение, градация – карнавал воспринимаются ею, а следом за ней и читателем как прощающийся с жизнью человек.

Заключение

Таким образом, благодаря травелогам мы можем не просто узнавать о достопримечательностях и знаковых местах различных городов, но и ощутить их атмосферу, узнать специфические черты его жителей, понять «душу города». Так городской текст становится подлинно имагологическим. Кроме того, осознание своей идентичности часто происходит именно в путешествиях, когда мы сравниваем «свое» и «чужое». Как замечает исследователь Е.А. Стеценко в статье «История, написанная в пути»: «Мотив дороги лежит в основе большинства мифов, легенд и фольклорных рассказов» [Стеценко, 1999, 214]. Поиск себя и смысла жизни, своего пути в широком смысле этого слова транслирует в своих рассказах и Д. Рубина. «...мне казалось, что вот сейчас, уже совсем скоро, я нагоню свою настоящую жизнь, которая никуда не делась, а ждет меня терпеливо и восторженно где-то там, во-он за тем поворотом» [Рубина, 2021, 444]. Образ города складывается из множества составляющих. Имагологическое восприятие, свойственное травелогам, позволяет отнести «городской» текст к феноменам словесной культуры.

Библиография

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. 544 с.
2. Горький А.М. Собрание сочинений в 30 т. М.: Гослитиздат, 1954. Т. 8. 510 с.
3. Кубанев Н.А., Набилкина Л.Н. Город как культурологический феномен в русской, американской и западноевропейской литературе. Шуя, 2014. 223 с.
4. Мачтет Г.Г. Избранное. М.: Гослитиздат, 1958. 128 с.
5. Рубина Д. Бонжорно, команданте! М.: Эксмо, 2021. 448 с.
6. Стеценко Е.А. История, написанная в пути. М., 1999. 15 с.
7. Хемингуэй Э. Собрание сочинений в 5 т. М.: Терра, 2000. 463 с.
8. Mac Cannen D. Tourist. A new theory of leisure class. N.Y., 1976. 25 p.
9. Warren C. R. Beyond 'native v. alien': Critiques of the native/alien paradigm in the Anthropocene, and their implications //Ethics, Policy & Environment. – 2023. – Т. 26. – №. 2. – С. 287-317.
10. Nelufule T. et al. An inventory of native-alien populations in South Africa //Scientific Data. – 2023. – Т. 10. – №. 1. – С. 213.

City text as a phenomenon of culture

Larisa N. Nabilkina

Doctor of Culturology, Associate Professor,
Head of Foreign Languages and Cultures Department,
Arzamas Branch of Nizhny Novgorod State University,
607220, 36, Karla Marksa str., Arzamas, Russian Federation;
e-mail: nabilkina@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the analysis of the city text as the object of culture. It is underlined that the city in the word culture may be described in two different ways – humanistically and dehumanized. The tone of the description depends on the position of the author. Travelogue plays the main role in the imagological perception of the urban environment. It is not just travel remarks,

which state places and events. The leading place is given to the narrator. The collection of short stories by D. Rubina is chosen as the object of analysis. Each city has an unforgettable face, each of them Rubina treats as a human being, singling out prominent features. The author of the article mentions that allusions on E. Hemingway's "Movable Feast" and P. Ackroyd with his theory about "visioners" can be easily found in her stories. Rubina pays much attention to the gastronomy which is an important part of understanding nation's mentality. It also creates a lovely picture and immersive effect. Analyzing Rubina's city text the author notices some features of M. Bahtin's poetic. As a result there is a conclusion that imagological perception typical for travelogues allows to refer the city text to the phenomena of literary culture and facilitates creating national identity.

For citation

Nabilkina L.N. (2024) Gorodskoi tekst kak fenomen kul'tury [City text as a phenomenon of culture]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 219-224. DOI: 10.34670/AR.2024.70.39.023

Keywords

Imagology, travelogue, word culture, culturological image, opposition "native-alien".

References

1. Bakhtin M.M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow.
2. Gor'kii A.M. (1954) *Sobranie sochinenii v 30 t.* [Collected works in 30 volumes]. Moscow: Goslitizdat Publ. Vol. 8.
3. Hemingway E. (2000) *Sobranie sochinenii v 5 t.* [Collected works in 5 volumes]. Moscow: Terra Publ.
4. Kubanev N.A., Nabilkina L.N. (2014) *Gorod kak kul'turologicheskii fenomen v russkoi, amerikanskoi i zapadnoevropeiskoi literature* [The city as a cultural phenomenon in Russian, American and Western European literature]. Shuya.
5. Mac Cannen D. (1976) *Tourist. A new theory of leisure class.* N.Y.
6. Machtet G.G. (1958) *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Goslitizdat Publ
7. Rubina D. (2021) *Bonzhorno, komandante!* [Bongiorno, Comandante!]. Moscow: Eksmo Publ.
8. Stetsenko E.A. (1999) *Istoriya, napisannaya v puti* [A story written along the way]. Moscow.
9. Warren, C. R. (2023). Beyond 'native v. alien': Critiques of the native/alien paradigm in the Anthropocene, and their implications. *Ethics, Policy & Environment*, 26(2), 287-317.
10. Nelufule, T., Robertson, M. P., Wilson, J. R., & Faulkner, K. T. (2023). An inventory of native-alien populations in South Africa. *Scientific Data*, 10(1), 213.

УДК 008 (091)

DOI: 10.34670/AR.2024.19.92.026

Историко-генетический анализ этногенеза народа эве в конце XIX – первой половине XX вв. (Часть 1)

Медушевский Николай Андреевич

Доктор политических наук,
доцент кафедры сравнительной политологии РУДН;
профессор кафедры востоковедения и африканистики,
Российский государственный гуманитарный университет,
125993, Российская Федерация, Москва, Миусская площадь, 6;
e-mail: lucky5659@yandex.ru

Аннотация

Данная статья посвящена процессу формирования этнической идентичности народа эве в первой половине XX века. Этнос эве начал формироваться после 1600 года, когда племя догбо (прежнее название эве) оказалось вынуждено мигрировать с территории современных Нигерии и Бенина, вытесняемые воинственным народом игбо. Формированию этноса способствовали рост популяции и широкая территория расселения вдоль восточного берега реки Вольта и восточнее до города Нотси на территории современного Того. Этнос эве весьма интересен для изучения с точки зрения анализа модели этногенеза многих народов Западной и Центральной Африки. Как и многие другие этнические группы в регионе, эве оказались разделены колониальными границами, которые препятствовали формированию общего этнического мировоззрения, при наличии общности языка, культуры и традиций. При этом, колониализм привел к фактическому уничтожению нескольких протогосударственных образований эве, которые могли бы обеспечить их интеграцию в будущем. В итоге эве оказались разделены между британским и французским мандатами, причем британская зона также состояла из двух автономных частей. Это воспрепятствовало процессу общего этногенеза и заложило основу множества проблем межэтнического взаимодействия внутри этнического сообщества, которые получили свою актуализацию после обретения Ганой и Того независимости после 1960 г.

Для цитирования в научных исследованиях

Медушевский Н.А. Историко-генетический анализ этногенеза народа эве в конце XIX – первой половине XX вв. (Часть 1) // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 225-235. DOI: 10.34670/AR.2024.19.92.026

Ключевые слова

Эве, Гана, Того, колониализм, этнос, идентичность.

Введение

Этнос эве начал формироваться после 1600 года, когда племя догбо (прежнее название эве) оказалось вынуждено мигрировать с территории современных Нигерии и Бенина, вытесняемые воинственным народом игбо.

Формированию этноса способствовали рост популяции и широкая территория расселения вдоль восточного берега реки Вольта и восточнее до города Нотси на территории современного Того.

Основная часть

В XVII – XIX вв. эве создали на данной территории более 120 поселений (дуково), некоторые из которых разрослись в крупные региональные центры, как, например Анео, Анлога, Кета, Пеки, Нотси и другие. Данные города стали центрами территориального притяжения отдельных подгрупп этноса эве, в числе которых анло, ге, крепи.



Рисунок 1 - Карта Тоголенда, показывающая границу между французским и британским Тоголендом и территорию проживания эве

Такие факторы, как район проживания, торговые маршруты, влияние других этносов и разветвленная феодальная система – препятствовали интеграции этноса и привели к формированию в XIX веке трех протогосударств, конкурирующих между собой и заключающих региональные союзы с иноэтническими племенами.

Данные факторы не позволили эве обрести общую государственность, хотя основы

этнической идентификации в виде языка и культуры сохранялись.

В итоге, в период активной колонизации европейцами региона во второй половине XIX века, народ эве не смог оказать значимого сопротивления и оказался разделен между двумя колониальными мандатами – Франции и Великобритании, что привело к еще большему разделению в его структуре.

Разделение оформилось к 1874 году, когда Великобритания подчинила себе Того, а в 1884 году к разделу присоединилась еще и Германия, и процесс раздела территорий был закончен [Amenumeu, 1969].

Несмотря на принудительный раздел этноса эве, который должен был ослабить внутренние связи, у эве в данный период наблюдается рост национализма, который выражается в требовании к колониальным администрациям снять ограничения на трансграничные перемещения [Brown, 1980].

Данное требование эве было поддержано германской администрацией, т.к. в перспективе могло привести к аннексии Восточного Эваленда под предлогом объединения народа, в пользу германского мандата. В связи с этим Германия поддерживала интеграцию эве на своей территории, настраивая их против других этносов, например, ашанти [Birgit, 2002].

Кроме того, важную функцию выполняли немецкие миссионеры, проводившие христианизацию эве. Так, например, они перевели на язык эве Библию и активно занимались этнографией района их проживания, собирая данные о культуре, обычаях и верованиях [Spieth, 1906]. Данные меры повлияли на формирование единого литературного языка эве и привили им представление не только об общем происхождении, но и об общей культуре [Birgit, 2002]. Тем не менее этнополитический вопрос народа эве оставался для немцев вторичным и особого внимания ему не уделялось [Zurstrassen, 2008].

В связи с этим, отношение к немецким колонизаторам у эве оставалось негативным и во время Первой мировой войны они не выказывали поддержки колониальной администрации, чего нельзя сказать об эве, проживавших на британской и французской подмандатных территориях. Они активно поддерживали своих правителей, надеясь объединиться с частью народа, проживавшего в немецком Тоголенде [Brown, 1980].

Их надежды оправдались лишь частично, т.к. по итогам войны Британия и Франция поделили между собой немецкий Тоголенд и разделение все равно сохранилось, хотя некоторые территории эве и были присоединены к британскому мандату [Amenumeu, 1969].

Вызванное данным несправедливым, по мнению эве, разделением недовольство, привело к рассмотрению вопроса Конгрессом Британской Западной Африки, в 1920 году [там же], но никаких изменений не последовало, и статус кво сохранился до конца Второй мировой войны.

Французы, получившие по итогам Первой мировой войны город Ломе и территорию вокруг городских центров Калиме и Нотси, проводили еще более жесткую политику, выкачивая из региона ресурсы и вводя новые налоги.

Это привело к восстанию 24 и 25 января 1933 года, которое было жестоко подавлено. Однако следствием восстания стало увеличение внимания администрации к населению эве¹, но на административное обособление региона французы не пошли и в целом, продолжили свою политику.

¹ ANT, 2APA, Cercle de Lomé, 18, De Guise, Governor of Togo, to District Commissioner of Lomé, Visite à Tsévié du 20 Février (n° 173), 8 March 1933, 1.

Трансформация этничности эве в период 1930-ых – 1960-ых гг.

Политизация эве на подконтрольных Британии территориях во многом объясняется структурой сформированного на них управления. Британцы придерживались принципа непрямого управления и включили в административную систему структуры протогосударств Пеки и Анло, которые вправе были реализовывать собственную политику на подконтрольных территориях, и эта ситуация сохранялась до 40-ых годов XX века.

В определенной степени, сохранению самоуправления территорий эве под британским и французским мандатом способствовал и патронаж территорий со стороны Лиги Наций, а затем ООН. Кроме того, начиная с момента создания ООН, и Советский Союз периодически выносил на повестку рассмотрения вопрос деколонизации в Африке.

Все это привело к образованию движения за независимость Эваленда в конце 1940-ых гг., но оно потерпело неудачу, во многом обусловленную созданием государств Гана и Того в 1957 году.

Тем не менее, уже после создания государств, вопрос идентичности и самоопределения народности эве остался в политической повестке, во многом благодаря тому, что в самом сообществе эве постепенно развивался этноцентризм, а представители данной народности принимали участие в национальной политике и местном управлении.

Этноцентризм эве вступил в конфликт с политикой государств Гана и Того, во многом из-за того, что эве, проживающие по обе стороны границы, не хотели признавать принципа государственного территориального суверенитета и правил пересечения границ [Pauvert, 1960; Brown, 1980].

В Гане этническая идентификация определяла политическое поведение эве, которые бойкотировали президентские выборы вплоть до 1979 года. Начиная с 1980 года эве начали поддерживать кандидатуру Джерри Роулингса² и его преемников в Национальном демократическом конгрессе [Ametewee, 2007; Morrison, 2006].

В Того сложилась иная ситуация. В 1967 году к власти пришел авторитарный лидер Гбасинье Эйадеме, который сформировал монополию на власть в руках общенациональных партий «Союз тоголезцев» (cut) и «Партия прогресса тоголезцев» (ptp), которые не предполагали возможности этнической спецификации в политике. Тем не менее эве не бойкотировали выборы, хотя правящие партии представляли преимущественно интересы иноэтничных групп.

Ключевой вопрос на данном этапе становления этнической идентичности эве был связан с вопросом самоидентификации по языку и истории.

Теоретически, лингвистический и исторический аспекты самоидентификации должны развиваться параллельно, что ведет к формированию комплексной самоидентификации. Однако в случае с эве данный процесс не столь однозначен.

С момента переселения эве на современные территории прошло не менее трехсот лет, и большую часть этого времени эве не имели единого государства, а жили разрозненно в локальных территориальных образованиях. Отсутствие письменности вело к накоплению отличий как в историоописании, так в языковой и культурной традициях, которые ограничивались лишь общим консерватизмом мышления. Кроме того, эве сосуществовали с большим количеством иноэтничных народностей, многие из которых подпадали под их культурное влияние и, в

² Примечание: Глава государства в 1979 и 1981—2001 гг. На половину эве.

частности, перенимали язык, а многие оказывались в доминантном положении, и уже в свою очередь, влияли на эве.

Вопрос о необходимости самоидентификации, в том числе спровоцированный колонизаторами, заставил эве обратиться к поиску решений о возможности и целесообразности формирования общей идентичности.

Данный процесс берет свое начало в 1900-ых гг. когда немецкие миссионеры переводят Библию на язык эве и делают ее инструментом объединения разрозненных групп эве в Германском Того – южная часть современной Ганы. Но по отношению ко всей народности эве, данное решение было локальным и долгое время не затрагивало другие этнические подгруппы, многие из которых в 1940-ые гг. заявили о своей уникальности и самобытности.

Так, например, община Акфра, находящаяся под властью Га (Ga Manche), и общины Ада на западном берегу реки Вольта, недалеко от ее устья, а также общины Кробо с городами Одумасе и Кпонг сформировали западное сообщество Эвленда по языковому признаку. Данные общины говорят на языках га или адангме, хотя это не мешало им претендовать на политическое влияние в сообществе эве в первой половине девятнадцатого века [Lohse, 2002].

Далее на северо-запад эвезычные группы граничат с группами эве, говорящими на языках акваму и ашанти. Акваму было небольшим доколониальным политическим образованием, распространявшим свое влияние на эве в XVIII – XIX вв. Ашанти же и вовсе создали к XIX веку региональную империю и их язык был языком регионального общения, который отдельные лояльные племена восприняли.

На севере, в регионе Буэм, доминировали носители лэфана и акпосо, которые повлияли на формирование местного диалекта.

Между Кпанду на севере, и Хо, вторым важным центром региона, на юге, сформировалась территория компактного проживания племени акватим, которое также повлияло на локальную языковую трансформацию.

На востоке Эваленда регионы Агу, Кума и Бе, а также район Нотси (источник расселения эве в регионе), несомненно, являются частью сообщества эве, но они граничат с территорией, относившейся в XIX веке к одному из протогосударств эве Ге со столицей Глидзи и крупнейшим городом Анео. Большинство жителей территорий бывшего Ге говорят на языке гуин или мина, который имеет сходство с языком эве, но, вероятно, происходит от языка Га региона Акфра, поэтому местные жители претендуют на собственную этническую уникальность.

Представители других общин на юго-востоке Того, таких как Глидзи – бывшая столица Ге, вообще отрицают связь с эве и говорят, что корни их этничности на Востоке [Keese, 2016].

Таким образом можно констатировать, что единого этнолингвистического пространства эве нет, по крайней мере в самосознании данной этнической группы, хотя основания для его идентификации как такового в реальности существуют.

Именно факт «номинальной этничности» эве дал повод политическим активистам в данном регионе в 1930-ые гг. заявить о комплексной идентичности эве, используя ее в условиях неопределенности как оружие в борьбе за ресурсы на Золотом берегу [Greene, 2002; Nugent, 2000].

В данной связи началась популяризация языка, и на определенное время жителям региона стало выгодно идентифицировать себя с эве, даже не являясь таковыми. Эти действия стимулировало расширение в отдельных районах вблизи Эваленда тенденции к использованию местными жителями сразу двух языков – местного и языка эве.

Применительно к данной ситуации Б.У. Ходдер в 1968 году отмечал, что «территория, на которой жители называют себя эве в целях политических действий, не совпадает с территорией,

населенной «народом» эве» [Hodder, 1968].

Политическая система до обретения Ганой и Того государственности также не способствовала жесткому очерчиванию границ Эваленда, т.к. в 1930-1940 гг. местные общины управлялись регентами, назначаемыми общинами и они часто выступали реальной властью на местах, представляя кандидатов на пост *Манкрадово*, то есть ведущих политических советников³, что создавало дополнительную мотивацию у отдельных обществ номинально приобщиться к сообществам эве, для повышения своего политического статуса, при сохранении локальной автономии.

В этом плане народность эве сильно отличается от других народов и племен, так как большинство иноэтнических групп развивается по пути интеграции и формирования вертикали власти.

Люди эве действуют иначе. В условиях кризисов они принимают на себя вассальные отношения с каким-либо вождем крупного города, но, когда кризис заканчивается, союз либо рассыпается, либо продолжает существовать номинально.

«Даже внутри этнических подгрупп (племен) люди будут называть себя названиями своих собственных городов и думать в первую очередь об интересах своих городов, прежде чем они подумают об интересах своего племени. И на этом дело не заканчивается; каждую неделю какой-нибудь заместитель вождя собирает своих людей, и они уезжают, чтобы основать новый город в другом месте; обосновавшись на новом месте, он будет называть себя наместником центрального лидера, но уже со своими помощниками – Асафогенами⁴.

Начиная с 1930-ых гг., английская колониальная администрация оказывала на сообщества эве давление, чтобы они интегрировались в относительно единую систему для упрощения администрирования, но города эве начали активно сопротивляться такой политике, требуя вернуть «германскую модель» где сотни сообществ имели свою автономную юрисдикцию. В 1942 году 96 так называемых заместителей вождей даже подали петицию о восстановлении системы, существовавшей до 1931 года, при которой у каждой группы был свой собственный местный суд⁵, привязанный к конкретному вождю конкретного города.

В данной связи демонстрация столь высокого уровня децентрализации вызывает вопрос о том, насколько вообще состоятельна этническая группа эве, если ее общий «литературный» язык был сформулирован германскими миссионерами, а обобщение по этно-территориальному признаку произведено колониальными администрациями?

На отсутствие сформированной этничности эве еще в начале 19 века указывает тот факт, что в восемнадцатом веке датские и британские жители Аккры и Кеты имели ранние контакты с правителями Акваму, тогда доколониального государства во внутренних районах страны союзными подгруппе эве – анло, но они ничего не знали ни о какой этногруппе «эве» [Harnæs, 2003; Wilson, 1990; Rupp-Eisenreich, 2003], вероятно представляя ее в многообразии местных самоназваний, и не испытывая, в тот момент, потребности в колонизации внутренних районов Вольтийского региона, где важно было бы иметь четкое представление о структуре покоряемого

³ PRAAD (Accra), ADM 39/1/569, Acting Senior District Commissioner of Ho to Commissioner of the Eastern Province, Nkonya Native Affairs (n° S.0046/8.), 19 Dec. 1947, 2.

⁴ PRAAD (Accra), ADM 39/1/288, Mead, Acting District Commissioner of Kpandu, to Commissioner of the Eastern Province (n° 1755/165/1931), 27 Nov. 1942, 1–2.

⁵ PRAAD (Accra), ADM 39/1/288, W.R. Goskell, Commissioner of the Eastern Province to Secretary of Native Affairs (without number), 1 Dec. 1942, 1.

народа.

Сами эве, объединяясь вокруг центров Пеки и Анлога, также не имели потребности в поиске общей идентичности, т.к. относились к экономически и политически конкурирующим сообществам, ищущим союзников иноэтничного происхождения друг против друга [Rosenthal, 2005].

В немалой степени разобщенности способствовала и работорговля, которой занимались разные сообщества эве и соседствующие с ними племена. Рабами, в этой связи, становились все пленные, захваченные в набегах на соседей или перекупленные у племен, проживающих севернее.

Заключительный фактор территориальной спецификации эве связан с культурным влиянием народности Акваму, которая, в плане культуры доминировала над анло, и влияла на жителей Пеки. Это, в свою очередь, приводило к фрагментации местной культуры, усилению одних и ослаблению других культурных акцентов, включая формирование диалектов [там же; Кеа, 1969]⁶.

В итоге мы могли бы предположить, что у эве к середине XX века сформировалась дуальная идентичность, представленная южанами анло и северянами пеки, но и это будет неверно, т.к. в 1946 году Адаи Кваси Адем IX из Авудоме, который в то время принадлежал административной власти коренного населения штата Пеки, потребовал отделения Авудоме от Пеки на том основании, что оба «государства» лишь однажды заключили военный союз против ашанти и что территория Авудоме намного превышала территорию Пеки. Британские окружные комиссары не смогли проверить этот аргумент: наследственные права казались неясными⁷, а этническое единство в принципе не выносилось на повестку обсуждения, и все это демонстрирует доминанту феодальных отношений над отношениями социально-культурными, а также указывает на дробление идентичности.

Не способствовала интеграции этноса и насильственная языковая интеграция, предпринятая германскими миссионерами в начале XX века. Местное население периферии Эваленда, которое, благодаря усилиям миссионеров стало частью языкового сообщества, говорящего на эве, восприняло литературный (церковный) язык как второй, но в повседневном общении продолжило использовать свой диалект [Meyer, 2002; Lawrance, 2005; Alsheimer, 2007; Azamede, 2010], что стало очевидно уже в период существования государства Гана. Так, например, в 1967 году административные чиновники в регионе Вольта независимой Ганы были поражены кампанией вождя Кудже Хед Акуамоа IV по отделению от традиционного района Буэм, несмотря на то, что они говорили на том же языке и якобы принадлежали к «той же культуре», что и «традиционные правители» Буэма^{8,9}.

⁶ ZAPA, Cercle de Klouto, 331, A Brief Ethnographic Account of the Ewes of the Anlo State. The Common 'Ewe' Origin and the Central Group of Royal Authority (without number), without date [dated by French ADMINISTRATION of Togo as '1918'].

⁷ PRAAD (Ho Branch), DA/D 302 (also contained in DA/D 307), Adai Kwasi Adem ix, Fia of Awudome, Petition of the Fiaga and People of Awudome (without number), 7 May 1946, 1, 9; PRAAD (Ho Branch), DA/D 307, Acting District Commissioner of Akuse to Provincial Commissioner (n° 1141/190/1920.), 28 May 1946, 1.

⁸ Praad (Ho Branch), NA/47 (dossier not classified), S.G. Okraku, District ADMINISTRATIVE Officer in Jasikan, to Regional ADMINISTRATION Officer, Ho, Buem Traditional Council (sa.1/164), 28 Sep. 1967, 1.

⁹ Praad (Ho Branch), NA/47 (dossier not classified), Nana Akuamoa iv, Nifahene of Buem Traditional Area and Chief of Kudje, to Clerk of Volta Region House of Chiefs, Buem Traditional Affairs (without number), 10 May 1965, 4.

Данное заблуждение насчет общности племен в одних и тех же провинциях стало следствием истории региона. В устной исторической традиции местных жителей война с Ашанти 1860-х годов была недвусмысленно объяснена как конфликт между языковыми группами: тви-говорящие с запада Вольты во главе с Ашанти сражались с эвезычными¹⁰. Это подтверждало идею солидарности между группами эве и создавало принцип единства народа.

Заключение

Дополнительным основанием для номинального единства эве, которое популяризировали европейцы, стала общность легенд о происхождении народа. Действительно, миф о городе Нотси, откуда началась миграция эве, был основной точкой отсчета для этногенеза, и он действительно фигурировал во многих местных историях, собранных европейцами в первые десятилетия двадцатого века. Сообщалось, что ряду групп, предположительно говорящих на эве, удалось спастись от жестокости легендарного правителя Нотси Агоколи III. Этот миф фигурирует в отчете Шпита об истории Хо [Sprieth, 2001] и в ранней антропологической работе британского ученого-администратора Джона Сазерленда Рэттрея в 1920-х годах; он также был рассказан британским чиновникам в районе лагуны Кета. Миф постоянно присутствует как символ более широкого группового опыта.

Тем не менее, ряд общин, не принадлежащих к эве, также утверждали, что были в Нотси, и сам миф представлялся носителями в вариативных трактовках и при этом не имеет документального или археологического подкрепления [Gayibor, 1985; Greene, 2002; Gayibor, 2005].

Библиография

1. ZAPA, Cercle de Klouto, 331, A Brief Ethnographic Account of the Ewes of the Anlo State. The Common 'Ewe' Origin and the Central Group of Royal Authority (without number), without date [dated by French Administration of Togo as '1918'].
2. Alsheimer R. Zwischen Sklaverei und christlicher Ethnogenese: Die vorkoloniale Missionierung der Ewe in Westafrika (1847–ca. 1890). Münster etc.: Waxmann, 2007. 300 p.
3. Amenumey D.E.K. The pre-1947 background to the Ewe unification question: a preliminary sketch // Transactions of the Historical Society of Ghana. 1969. № 10. P. 66-85.
4. Ametewee V.K. Ethnicity and Ethnic Relations in Ghana // Ethnicity, Conflicts and Consensus in Ghana. Accra: Woeli Publishing Services, 2007. 284 p.
5. ANT, ZAPA, Cercle de Lomé, 18, De Guise, Governor of Togo, to District Commissioner of Lomé, Visite à Tsévié du 20 Février (n° 173), 8 March 1933, 1.
6. Azamede K. Transkulturationen? Ewe-Christen zwischen Deutschland and Westafrika, 1884-1939. Stuttgart: Steiner, 2010. 278 p.
7. Birgit M. Christianity and the Ewe Nation: German Pietist Missionaries, Ewe Converts and the Politics of Culture // Journal of Religion in Africa. 2002. № 32 (2). P. 170-171.
8. Brown D. Borderline Politics in Ghana: The National Liberation Movement of Western Togoland // The Journal of Modern African Studies. 1980. № 18 (4). P. 578-579.
9. Gayibor N L. Agokoli et la dispersion de Notsé // Peuples du golfe du Bénin – aja-éwé: colloque de Cotonou. Paris: Karthala, 1985. P. 21-34.
10. Gayibor N. L., Angèle A. Early Settlements and Archaeology of the Adja-Tado Cultural Zone // A Handbook of Eweland: The Ewe of Togo and Benin. Accra: Woeli Publishing Services, 2005. 359 p.
11. Greene S. Notsie Narratives: History, Memory, and Meaning in West Africa // South Atlantic Quarterly. 2002. 101 (4). P. 1015-1032.

¹⁰ Praad (Accra), ADM 39/1/216, Abstract of Anfoaga Traditional History (without number), without date, 1.

12. Harnæs P. African Power Struggle and European Opportunity: Danish Expansion on the Early 18th-Century Gold Coast // Transactions of the Historical Society of Ghana. 2003. New Series 7.
13. Hodder B.W. The Ewe problem: a reassessment // Essays in Political Geography. London: Methuen, 1968. P. 271-276.
14. Kea R. Akwamu-Anlo relations // Transactions of the Historical Society of Ghana. 1969. № 10. P. 29-63.
15. Keese A. Ethnic Identity' as an ANTi-colonial Weapon? Ewe Mobilisation from the Late Nineteenth Century to the 1960s // Ethnicity and the Colonial State Studies in Global Social History. 2016. Vol. 22. P. 220-292.
16. Lawrance B.N. The History of the Ewe Language and Ewe Language Education // A Handbook of Eweland: The Ewe of Togo and Benin. Accra: Woeli Publishing Services, 2005. 380 p.
17. Lohse R. Slave-Trade Nomenclature and African Ethnicities in the Americas: Evidence from Early Eighteenth-Century Costa Rica // Slavery & Abolition. 2002. № 23 (3). P. 73-92.
18. Meyer B. Christianity and the Ewe Nation: German Pietist Missionaries, Ewe Converts and the Politics of Culture // Journal of Religion in Africa. 2002. № 32 (2). P. 167-176.
19. Morrison M.K.C., Jae W.H. Ghana's political parties: how ethno/regional variations sustain the national two-party system // Journal of Modern African Studies. 2006. № 44 (4). P. 623-647.
20. Nugent P. A few lesser peoples: The Central Togo minorities and their Ewe neighbours // Ethnicity in Ghana: The Limits of Invention. London – New York: Macmillan – Saint Martin's Press, 2000. P. 163-167.
21. Pauvert J.-C. L'évolution politique des Ewe // Cahiers des Etudes Africaines. 1960. 1 (2).
22. PRAAD (Accra), ADM 39/1/216, Abstract of Anfoaga Traditional History (without number), without date, 1.
23. PRAAD (Accra), ADM 39/1/288, Mead, Acting District Commissioner of Kpandu, to Commissioner of the Eastern Province (n° 1755/165/1931), 27 Nov. 1942, 1-2.
24. PRAAD (Accra), ADM 39/1/288, W.R. Goskell, Commissioner of the Eastern Province to Secretary of Native Affairs (without number), 1 Dec. 1942, 1.
25. PRAAD (Accra), ADM 39/1/569, Acting Senior District Commissioner of Ho to Commissioner of the Eastern Province, Nkonya Native Affairs (n° S.0046/8.), 19 Dec. 1947, 2.
26. PRAAD (Ho Branch), DA/D 302 (also contained in DA/D 307), Adai Kwasi Adem ix, Fia of Awudome, Petition of the Fiaga and People of Awudome (without number), 7 May 1946, 1, 9.
27. PRAAD (Ho Branch), DA/D 307, Acting District Commissioner of Akuse to Provincial Commissioner (n° 1141/190/1920.), 28 May 1946, 1.
28. PRAAD (Ho Branch), NA/47 (dossier not classified), Nana Akuamo iv, Nifahene of Buem Traditional Area and Chief of Kudje, to Clerk of Volta Region House of Chiefs, Buem Traditional Affairs (without number), 10 May 1965, 4.
29. PRAAD (Ho Branch), NA/47 (dossier not classified), S.G. Okraku, District ADMINISTRATIVE Officer in Jasikan, to Regional ADMINISTRATION Officer, Ho, Buem Traditional Council (sa.1/164), 28 Sep. 1967, 1.
30. Rosenthal J. Religious Traditions of the Togo and Benin Ewe // A Handbook of Eweland: The Ewe of Togo and Benin. Accra: Woeli Publishing Services, 2005. P. 183-193.
31. Rupp-Eisenreich B. L'ethnicité, critère descriptif au xviiiè siècle: le cas de la traite danoise // Les ethnies ont une histoire. Paris: Karthala, 2003. P. 49-55.
32. Spieth J. Die Ewe-Stämme. Material zur Kunde des Ewe-Volkes in Deutsch-Togo. Berlin.: D. Reimer, 1906. 962 p.
33. Wilson L.E. The Bloodless Conquest in Southeastern Ghana: the Huza and Territorial Expansion of the Krobo in the 19th Century // International Journal of African Historical Studies. 1990. 23 (2). P. 269-290.
34. Zurstrassen B. Ein Stück deutscher Erde schaffen': koloniale Beamte in Togo 1884-1914. Frankfurt: Campus, 2008. P. 29-39.

Historical and genetic analysis of the ethnogenesis of the Ewe people at the end of the 19th – first half of the 20th centuries (Part 1)

Nikolai A. Medushevskii

Doctor of Political Science,
Associate Professor
of the Department of Comparative Political Science of the RUDN University;
Professor of the Department of Oriental and African Studies,
Russian State University for the Humanities,
125993, 6, Miusskaya square, Moscow, Russian Federation;
e-mail: Lucky5659@yandex.ru

Abstract

This article is devoted to the process of formation of the ethnic identity of the Ewe people in the first half of the twentieth century. The Ewe ethnicity began to take shape after 1600, when the Dogbo tribe (the former name of the Ewe) was forced to migrate from the territory of modern Nigeria and Benin, driven out by the warlike Igbo people. The formation of the ethnos was facilitated by population growth and a wide area of settlement along the eastern bank of the Volta River and east to the city of Notsi in the territory of modern Togo. The Ewe ethnicity is very interesting to study from the point of view of analyzing the ethnogenesis model of many peoples of West and Central Africa. Like many other ethnic groups in the region, the Ewe found themselves divided by colonial borders, which prevented the formation of a common ethnic worldview, although they shared common language, culture and traditions. At the same time, colonialism led to the virtual destruction of several proto-state formations of the Ewe, which could ensure their integration in the future. As a result, the Ewe were divided between the British and French mandates, with the British zone also consisting of two autonomous parts. This prevented the process of common ethnogenesis and laid the foundation for many problems of interethnic interaction within the ethnic community, which became actualized after Ghana and Togo gained independence after 1960.

For citation

Medushevskii N.A. (2024) Istoriko-geneticheskie analizy etnogeneza naroda ewe v kontse XIX – pervoi polovine XX vv. (Chast' 1) [Historical and genetic analysis of the ethnogenesis of the Ewe people at the end of the 19th – first half of the 20th centuries (Part 1)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 225-235. DOI: 10.34670/AR.2024.19.92.026

Keywords

Ewe, Ghana, Togo, colonialism, ethnicity, identity.

References

1. ZAPA, Cercle de Klouto, 331, A Brief Ethnographic Account of the Ewes of the Anlo State. The Common 'Ewe' Origin and the Central Group of Royal Authority (without number), without date [dated by French Administration of Togo as '1918'].
2. Alsheimer R. (2007) Zwischen Sklaverei und christlicher Ethnogenese: Die vorkoloniale Missionierung der Ewe in Westafrika (1847–ca. 1890). Münster etc.: Waxmann.
3. Amenumey D.E.K. (1969) The pre-1947 background to the Ewe unification question: a preliminary sketch. *Transactions of the Historical Society of Ghana*, 10, pp. 66-85.
4. Ametewee V.K. (2007) Ethnicity and Ethnic Relations in Ghana. In: *Ethnicity, Conflicts and Consensus in Ghana*. Accra: Woeli Publishing Services.
5. ANT, ZAPA, Cercle de Lomé, 18, De Guise, Governor of Togo, to District Commissioner of Lomé, Visite à Tsévié du 20 Février (n° 173), 8 March 1933, 1.
6. Azamede K. (2010) *Transkulturationen? Ewe-Christen zwischen Deutschland and Westafrika, 1884-1939*. Stuttgart: Steiner.
7. Birgit M. (2002) Christianity and the Ewe Nation: German Pietist Missionaries, Ewe Converts and the Politics of Culture. *Journal of Religion in Africa*, 32 (2), pp. 170-171.
8. Brown D. (1980) Borderline Politics in Ghana: The National Liberation Movement of Western Togoland. *The Journal of Modern African Studies*, 18 (4), pp. 578-579.
9. Gayibor N L. (1985) Agokoli et la dispersion de Notsé. In: *Peuples du golfe du Bénin – aja-éwé: colloque de Cotonou*. Paris: Karthala.
10. Gayibor N.L., Angèle A. (2005) Early Settlements and Archaeology of the Adja-Tado Cultural Zone. In: *A Handbook of Eweland: The Ewe of Togo and Benin*. Accra: Woeli Publishing Services.
11. Greene S. (2002) Notsie Narratives: History, Memory, and Meaning in West Africa. *South Atlantic Quarterly*, 101 (4), pp. 1015-1032.

12. Harnæs P. (2003) African Power Struggle and European Opportunity: Danish Expansion on the Early 18th-Century Gold Coast. *Transactions of the Historical Society of Ghana, New Series* 7.
13. Hodder B.W. (1968) The Ewe problem: a reassessment. In: *Essays in Political Geography*. London: Methuen.
14. Kea R. (1969) Akwamu-Anlo relations. *Transactions of the Historical Society of Ghana*, 10, pp. 29-63.
15. Keese A. (2016) Ethnic Identity' as an ANTi-colonial Weapon? Ewe Mobilisation from the Late Nineteenth Century to the 1960s. *Ethnicity and the Colonial State Studies in Global Social History*, 22, pp. 220-292.
16. Lawrance B.N. (2005) The History of the Ewe Language and Ewe Language Education. In: *A Handbook of Eweland: The Ewe of Togo and Benin*. Accra: Woeli Publishing Services.
17. Lohse R. (2002) Slave-Trade Nomenclature and African Ethnicities in the Americas: Evidence from Early Eighteenth-Century Costa Rica. *Slavery & Abolition*, 23 (3), pp. 73-92.
18. Meyer B. (2002) Christianity and the Ewe Nation: German Pietist Missionaries, Ewe Converts and the Politics of Culture. *Journal of Religion in Africa*, 32 (2), pp. 167-176.
19. Morrison M.K.C., Jae W.H. (2006) Ghana's political parties: how ethno/regional variations sustain the national two-party system. *Journal of Modern African Studies*, 44 (4), pp. 623-647.
20. Nugent P. (2000) A few lesserpeoples: The Central Togo minorities and their Ewe neighbours. In: *Ethnicity in Ghana: The Limits of Invention*. London – New York: Macmillan – Saint Martin's Press.
21. Pauvert J.-C. (1960) L'évolution politique des Ewe. *Cahiers des Etudes Africaines*, 1 (2).
22. PRAAD (Accra), ADM 39/1/216, Abstract of Anfoaga Traditional History (without number), without date, 1.
23. PRAAD (Accra), ADM 39/1/288, Mead, Acting District Commissioner of Kpandu, to Commissioner of the Eastern Province (n° 1755/165/1931), 27 Nov. 1942, 1-2.
24. PRAAD (Accra), ADM 39/1/288, W.R. Gaskell, Commissioner of the Eastern Province to Secretary of Native Affairs (without number), 1 Dec. 1942, 1.
25. PRAAD (Accra), ADM 39/1/569, Acting Senior District Commissioner of Ho to Commissioner of the Eastern Province, Nkonya Native Affairs (n° S.0046/8.), 19 Dec. 1947, 2.
26. PRAAD (Ho Branch), DA/D 302 (also contained in DA/D 307), Adai Kwasi Adem ix, Fia of Awudome, Petition of the Fiaga and People of Awudome (without number), 7 May 1946, 1, 9.
27. PRAAD (Ho Branch), DA/D 307, Acting District Commissioner of Akuse to Provincial Commissioner (n° 1141/190/1920.), 28 May 1946, 1.
28. PRAAD (Ho Branch), NA/47 (dossier not classified), Nana Akuamoia iv, Nifahene of Buem Traditional Area and Chief of Kudje, to Clerk of Volta Region House of Chiefs, Buem Traditional Affairs (without number), 10 May 1965, 4.
29. PRAAD (Ho Branch), NA/47 (dossier not classified), S.G. Okraku, District ADMINISTRATIVE Officer in Jasikan, to Regional ADMINISTRATION Officer, Ho, Buem Traditional Council (sa.1/164), 28 Sep. 1967, 1.
30. Rosenthal J. (2005) Religious Traditions of the Togo and Benin Ewe. In: *A Handbook of Eweland: The Ewe of Togo and Benin*. Accra: Woeli Publishing Services.
31. Rupp-Eisenreich B. (2003) L'ethnicité, critère descriptif au xviiiè siècle: le cas de la traite danoise. In: *Les ethnies ont une histoire*. Paris: Karthala.
32. Spieth J. (1906) Die Ewe-Stämme. Material zur Kunde des Ewe-Volkes in Deutsch-Togo. Berlin.: D. Reimer.
33. Wilson L.E. (1990) The Bloodless Conquest in Southeastern Ghana: the Huza and Territorial Expansion of the Krobo in the 19th Century. *International Journal of African Historical Studies*, 23 (2), pp. 269-290.
34. Zurstrassen B. (2008) Ein Stück deutscher Erde schaffen?: koloniale Beamte in Togo 1884-1914. Frankfurt: Campus.

УДК 793.31

DOI: 10.34670/AR.2024.95.20.027

Этнокультурные регулятивы как основы хореографического искусства

Чень Цзе

Аспирант,
Краснодарский государственный институт культуры,
350901, Российская Федерация, Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33;
e-mail: 786373303@qq.com

Аннотация

Статья посвящена определению сущности и роли этнокультурных регулятивов как основ хореографического искусства. Работа базируется на междисциплинарном подходе, так как используются данные из области культурологии, искусствоведения, этнографии. Метод анализа широкого круга источников позволил синтезировать полученные данные для формирования понимания этнокультурных регулятивов хореографического искусства, что было необходимо для достижения поставленной цели исследования. В результате было уточнено понятие и определено, что под этнокультурными регулятивами в данном случае можно понимать конкретные ментальные образы и предписания содержательного аспекта хореографического искусства, позволяющие транслировать специфичные элементы этнического танца через действия, совершаемые с помощью выразительных средств хореографии. Выяснено, что их сущность заключается в возможности формирования идентичности, передачи культурных ценностей, конструировании упорядоченности и стабильности общности через символы, мифологические образы, костюмы и реквизиты, ритмы, музыку. В хореографическом искусстве регулятивы обладают контрольно-нормативной, идентификационной, адаптивно-регулирующей, социально-психологической, социализирующей, идентификационной, охранительной функциями. Определены основные особенности, формируемые этнокультурными регулятивами, а также их роль как главных составляющих хореографической культуры на примере хореографического искусства Китая.

Для цитирования в научных исследованиях

Чень Цзе. Этнокультурные регулятивы как основы хореографического искусства // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 236-247. DOI: 10.34670/AR.2024.95.20.027

Ключевые слова

Этнос, этнокультурные регулятивы, хореографическое искусство, основы хореографии, традиционный китайский танец.

Введение

Противоречивые тенденции современного этапа развития общества, связанные с новейшими достижениями научно-технического прогресса и расширением возможностей средств и способов коммуникации, являются обуславливающим фактором масштабной интеграции и унификации национальных культур и ценностей. Вместе с этим наблюдаются обратные процессы локализации и регионализации, обращения к историческим истокам своей культуры и возрастания патриотизма. Однако в ходе глобализации, изменившей морально-этический и психологический облик человечества, традиционная этническая культура подверглась серьезной деформации. Многие ее традиционные аспекты утратили былую значимость в формировании и регуляции повседневной жизни у большинства народов и этнических общностей. Произошел разрыв традиций не только в бытовом плане и в сфере поведения и мышления людей, но и в этническом искусстве, которое содержит в себе философские, морально-нравственные, художественно-эстетические, социально-исторические категории, образующие и сохраняющие духовные основания этноса. Во многих культурах это прослеживается в сфере хореографической культуры, например в прекращении естественного существования народного танца. Он, являющийся одним из первых видов искусства и творческой активности, досугом и способом самовыражения, на протяжении всей эволюции культуры выступает транслятором через пластический язык и другие невербальные средства наиболее ценной информации для этноса [Костерина, 2008, 5].

Основы самобытной ментальной организации и культурная память этнической общности способны выражаться в традиционных формах хореографического искусства. Их утрата и забвение лишает национальную культуру фундамента и устойчивости, что ведет к нарушению идентификационных процессов. В дополнение к этому, без изучения и учета этнокультурной базы невозможно развитие современного хореографического искусства.

В настоящее время обращение к этническим основаниям этого вида искусства представляет большую ценность как для исполнителей и специалистов, изучающих хореографическую культуру, так и является зоной повышающегося научного интереса исследователей этнической и мировой культуры в целом [Полякова, 2021]. В рамках искусствоведения, культурологии, этнографии созданы труды, направленные на исследование некоторых аспектов данной темы, например, Лон Иньпы, Костериной М.А., Монгуш М.В., Зайцевой А.А., Афанасьевой, Вай Л., Жиленко М. Н, Ивановым В.В., Петроченко Н.В., Сокольчик А. Н., Урминой И.А и другими.

Одним из основных элементов этнического искусства выступают регулятивы, являющиеся видом смыслов, которые определяют операции, осуществляемые над объектами реальности этноса. Однако их сущность и роль как основных составляющих хореографического искусства – это наименее изученный аспект. Различные стороны культурных регулятивов, их специфика и роль в культуре исследованы Лян В. И., Климовым И. Ю., Мануильским М. А., Каировой Р.Б. Данные работы стали базой для настоящего исследования, которое нацелено на определение на основе анализа источников понятия, сущности и функций этнокультурных регулятивов хореографического искусства.

Основная часть

Многие исследователи, например Ломакин В.С., рассматривают в качестве важнейших источников этнической хореографии мораль, этику, нравы и жизненный уклад народа [Ломакин, 2017]. Важно отметить, что наряду с традициями, архетипами, ценностями и

нормами, регулятивы являются фундаментом хореографического искусства [Иванов, 2006]. В совокупности они формируют и транслируют коллективный опыт через выразительные средства, пластику тела и динамику движений, музыку, знаковые системы и способы невербальной коммуникации. Однако ранее в культурологическом знании этнокультурные регулятивы в отношении хореографического искусства не были рассмотрены в полной мере. Следовательно, важно определить их содержание и специфику как основ этнического искусства.

Культурные регулятивы, как отмечает Каирова Р.Б., относя их к нормам, запретам и рекомендациям, представляют собой основные категории культуры [Каирова, 2015]. Они являются инструментом, определяющим границы конструктов, например, как «добро» и «зло», регламентируя в итоге жизнь социума. Моральный облик любой группы опирается на этическое ядро, сформированное пониманием общечеловеческих ценностей, которые образованы такими культурными регулятивами, как совесть, долг, добродетель, справедливость, стыд, счастье, милосердие. Ряд авторов, в число которых входят К. Юнг, Б.С. Ерасов, А.А. Радугин, А.С. Кармин, рассматривали их в качестве универсальных и основополагающих категорий для любой культуры, независимо от географического положения и историко-культурной специфики.

Другой аспект раскрывает исследователь Солонин Ю.Н., указывая, что регулятивы находятся в тесной связи со знаниями, правилами и ценностями этноса, но значительно отличаются от них [Солонин, 2007]. Так, правила представляют собой регулятивы, являющиеся знаниями, но которые закреплены вербально. Таким образом, регулятивы – это операции, осуществляемые над объектом.

Главным смыслом регулятивов, по мнению И.А. Галяс, является программирование человеческого поведения. Исследователь определяет их в качестве информационных «блоков», которые содержат предписания о том, как «надо», а также запреты и разрешения [Галяс, 2020, 88]. Они образуют поведенческие программы, выраженные не только в языковой форме, но и в нормах морали, праве, традициях и обычаях. Их трансляция возможна через искусство: путем создания образов героев и моделирования ситуаций в литературных, музыкальных, театральных и хореографических произведениях. Культурное пространство, в котором находится человек, содержит регулятивы. В процессе проживания в определенной культуре индивид осуществляет их осознанный или бессознательный выбор, так как всем им следовать невозможно.

Проанализировав данные определения, можно сделать вывод, что человек, идентифицирующий себя с конкретным этносом, проживает на определенной территории, в котором существуют нормы, правила, ценности и знания, а также регулятивы. Этнокультурные регулятивы могут быть частью коллективного бессознательного народа и служить в качестве основы для его художественного самовыражения и культурной идентификации [Жиленко, 2000]. Они представляют собой неписанные правила, передающиеся из поколения в поколение невербальным образом, или же знания, закрепленные в виде предписаний, которые выражены в различных формах. Этнокультурные регулятивы играют важную роль в жизни и функционировании этнических сообществ, так как они поддерживают их идентичность, стабильность и социальную целостность.

Исследователи Климов И.Ю. и Мануильский М.А., рассматривающие вместе с этническими аспектами регулятивов конфессиональные, понимают под ними совокупность мировоззренческих представлений и поведенческих механизмов [Климов, Мануильский, 2012]. Они основаны на культурных архетипах и нравственных конструктах, связанных с этнической идентичностью. В дополнении к этому, регулятивы регламентируют специфику повседневных

коммуникативных практик, а также афишируют культурно-идеологические программы, но, стоит отметить, они могут иметь и неявный, скрытый характер. Ментальные и идентификационные составляющие образуют ядро этнокультурных регулятивов.

Важно отметить, что этнокультурные регулятивы в культуре этноса выполняют ряд функций, среди которых можно выделить контрольно-нормативную, идентификационную, адаптивно-регулирующую, социально-психологическую, социализирующую, идентификационную и охранительную. Они помогают группе адаптироваться к изменяющимся обстоятельствам и вызовам, сохраняя позитивные аспекты культуры и поддерживая стабильность, а также влияя на формирование и воспитание самосознания, поведения и ценностей у представителей этноса. Им свойственно помогать членам общности определить свою принадлежность и отличить себя от представителей других групп [Монгуш, Зайцева, Бакшеев, 2014]. Они устанавливают правила поведения, наказания и поощрения, контролируют соблюдение традиций и норм.

В этническом искусстве существуют различные регулятивы, которые могут быть связаны с традициями, религиозными убеждениями и социальными нормами определенного этноса. Например, они выражаются в использовании традиционных материалов и техник, соблюдении символического значения, соответствии религиозным нормам, сохранении традиций и наследия. В дополнении к этому, зачастую используются символы, которые имеют особое значение для этнической группы. В некоторых из них искусство может быть связано с верованиями.

Щендрик А.И. трактует регулятивы в качестве правил поведения человека в обществе, которые выражены в традициях, обычаях, моральных нормах и других аспектах менталитета конкретного общества, а нормами являются регулятивы нормативного поведения [Щендрик, 2021]. Культурная и социальная среда формирует и определяет свободу или обязательность следования им. Их передача осуществляется в процессе социализации. Следовательно, хореографическое искусство выступает одним из способов приобщения к культуре своего народа, так как танец транслирует наиболее ценную информацию, отобранную и выработанную в процессе приспособления к окружающим условиям. В этом случае, важно отметить, что, несмотря на непрекращающиеся процессы культурной глобализации, как подтверждает В.И. Лян, культурные регулятивы приобретают узкое ориентирование на небольшие культурные сообщества, в число которых входят крупные и малочисленные этносы [Лян, 2019].

В хореографическом искусстве морально-регулятивные составляющие являются значимым инструментом, определяющим фундаментальность и стабильность традиций [Филановская, Махрова, 2019]. Они осуществляют регуляцию в процессе отбора и сохранения духовного наследия этноса, так как передаются наиболее ценные нравственные основы произведений искусств. Итак, этнический танец основывается на этнопластических константах, которые сформированы на начальных этапах этногенеза, вобрав в себя механизмы адаптации к природным и социальным условиям и образовав танцевальные традиции. Они обладают соответствием ценностным ориентациям народа [Петроченко, 2003].

Таким образом, этнокультурные регулятивы хореографического искусства основаны на совокупности знаний, правил, традиций и социальных норм, которые определяют и создают его форму и содержание культуры этнической группы. Их выражение осуществляется в определенных движениях, ритме, музыке, костюмах, символах и сюжетах, передающих и сохраняющих особенности культуры и национального самосознания.

Этнокультурные регулятивы имеют свою специфику и отличительные особенности. Так,

они определяют характер участия исполнителей в танцевальной группе и сообществе, а также содержание, формы и средства выражения танца. Их действие может распространяться и на межличностные и социальные отношения между танцорами.

Следующая особенность регулятивов в этническом искусстве заключается в их динамичности – они могут меняться в зависимости от изменяющихся обстоятельств, общественных потребностей или эволюции самой культуры. Это определяет существующую необходимость у исполнителей этнических танцев опираться на культурные контексты, учитывать и использовать их для воспроизведения, создания и интерпретации хореографического произведений искусства.

Важно отметить роль регулятивов, заключающуюся в определении правил и требований для исполнения традиционных танцев, которые включают предписания по принятию позиций, последовательности движений, выражения эмоций. Они формируют принципы динамики движений, их темп и ритм, а также используются для контроля и поддержания согласованности и технической точности в хореографическом исполнении.

Этнокультурные регулятивы в различных культурах в хореографическом искусстве обладают значительными отличиями. Однако есть несколько основных особенностей и отличий, среди которых можно выделить: символику и смысл, ритм, музыку костюмы, трансляцию и сохранение. Итак, каждая этнокультура имеет свою символику и смысловое значение в хореографическом искусстве, которые обладают различными значениями и отражают культурные и религиозные убеждения этноса – от описания масок до изображения животных и божеств. В любой этнокультуре ритмы и музыка уникальны, они имеют свойство вбирать и воспроизводить особенности культурных традиций, религиозных обрядов или исторических событий [Петроченко, 2003]. Костюмы, выражающие традиции, социальный статус или историческое происхождение этноса, обладают различиями по стилю, цветам, узорам и материалам в разных этнокультурах. Каждая из них создает свои традиции исполнения хореографического искусства, поэтому техника и стиль танца могут иметь особенную специфику и требовать конкретной подготовки. Это касается и собственных способов передачи и сохранения хореографического наследия – от поколения к поколению оно может сохраняться через устную передачу, визуальные записи, театрализованные выступления или другие механизмы. В некоторых этнических культурах хореографическое искусство может играть особую роль, выполняя функцию ритуала, акта вероисповедания, развлечения или праздника. Итак, каждая этнокультура обладает своими уникальными особенностями и спецификой регулятивов, которые делают ее хореографию узнаваемой и неповторимой.

Таким образом, культурные регулятивы в хореографическом искусстве включают в себя набор социальных норм, ценностей и традиций, которые определяют стиль и содержание танца, они зависят от эстетических предпочтений, религиозного и духовного влияния, исторических и культурных традиций, социальной и гендерной специфики. Так, в разных культурах существуют различные взгляды на понимание категорий «красивого» и «эстетически приятного». Эти предпочтения влияют на выбор музыки, костюмов и движений в хореографии. Религиозные верования и духовные практики определяют содержание и символизм в хореографическом искусстве. Исторические события и культурные традиции также оказывают влияние на хореографию, так как характерный стиль танца или музыки может быть связан с определенным временным периодом или регионом. В различных культурах существуют разнообразные представления о танцевальной позиции мужчин и женщин, поэтому в некоторых случаях танец может отражать социальную иерархию, половую и возрастную специфику ролей

в обществе.

На основе полученных выводов можно определить некоторые функции этнокультурных регулятивов в этническом хореографическом искусстве. Во-первых, они способствуют сохранению культурного наследия – уникальных хореографических стилей, музыкальных композиций и костюмов, которые соответствуют историческому и культурному контексту определенной этнической группы. Во-вторых, через хореографическое искусство осуществляется трансляция ценностей, верований и модели понимания мира конкретной этнической группы путем использования выразительных средств танца и символики, обозначающих социальные роли, религиозные обряды, исторические события. В-третьих, этнокультурные регулятивы предоставляют возможность для выражения идентичности и самосознания этнической группы, помогая формировать чувство принадлежности и гордости за свою культуру и народ. В-четвертых, этнокультурное хореографическое искусство может служить формой развлечения и эстетического наслаждения как для участников, так и для зрителей, привлекая внимание к культурному и художественному наследию этнической группы. Можно заключить, что этнокультурные регулятивы играют важную роль в сохранении и преобладании этнического хореографического искусства, а также они являются средством укрепления и развития этнического самосознания народа.

Несмотря на то, что многие формы традиционного этнического танца в большинстве культур были утрачены и перестали существовать как важнейшая часть повседневной жизни, наиболее устойчивое положение продолжает занимать хореографическое искусство Китая. Традиции продолжают жить и развиваться в культуре современного государства, играя важную роль в сохранении и укреплении идентичности многочисленных этносов.

Культура хореографии этносов этой страны богата и разнообразна, так как она имеет историю формирования длиной более четырех тысячелетий, в процессе которой вобрала в себя комплекс фольклорно-бытового, идейно-символического, религиозного, официально-этикетного материала [Чэнь Цзин, 2012]. Каждый этнос Китая имеет свои уникальные традиции и стили танца, однако большинство из них в своих культурно-смысловых основаниях имеет влияние даосизма, буддизма и конфуцианства, которое сохранилось и мало изменилось в наши дни.

Одной из основных специфик китайского хореографического искусства можно назвать его связь с традиционными китайскими ценностями и мировосприятием. В китайской культуре придается большое значение гармонии, единству и балансу. Эти принципы проникают в хореографические выразительные средства, формируя особую эстетику танца. Кроме того, для передачи ощущений и эмоций созданы многочисленные аллегорические символы и метафоры.

Этнический китайский народный танец имеет глубокие основы, он определяется этнокультурными регулятивами, которые влияют на его стиль, форму и содержание. Неотъемлемым элементом выступает символика, связанная с китайской культурой, историей и фольклором. В этническом танце используются различные символы, которые имеют большое значение для китайской культуры. Они могут включать образы животных, растений или исторических персонажей, чтобы передать определенное значение или сообщение во время танца. Например, дракон и феникс считаются священными и могущественными созданиями и часто изображаются в хореографических произведениях [Лон Иньпы, 1997].

Следующими составляющими являются национальные ритмы и мелодии, соответствующие этнокультурным особенностям и традициям. Они играют важную роль в китайском народном танце, так как выступают средством отражения эмоций, настроения и традиций китайского народа, служат основой произведений. Китайское хореографическое искусство часто сочетает в

себе элементы музыки и танца, поэтому музыкальные инструменты и ритм традиционной китайской музыки являются неотъемлемой частью представлений. Например, танец с веером может сопровождаться звуками традиционных китайских духовых, смычковых, щипковых, губных и других инструментов [Гао Цзя Синь, Николаева, 2019]. Танцорам необходимо постоянно адаптировать свои движения к ритму и музыке, чтобы создать гармоничное и выразительное выступление. Важно отметить, что, несмотря на строгость некоторых этнокультурных регулятивов, хореографическое искусство Китая также допускает некоторую степень импровизации и свободу выражения. Танец может быть адаптирован под каждую конкретную ситуацию или перформанс, что позволяет артистам выражать свои собственные эмоции и чувства.

В целях создания аутентичной атмосферы и передачи культурных особенностей используются костюмы и реквизит, имеющие сильную этнокультурную связь и включающие традиционные китайские национальные сценические наряды, такие как кимоно, костюмы с длинными рукавами, в форме зверей и существ, а также различные реквизиты – барабаны, шелковые веера, перья, зонтики. Эти дополнительные визуальные выразительные средства могут быть украшены традиционными узорами, вышивкой или другими декоративными элементами для создания самобытного вида. Они отражают традиционные стили или символику, связанную с определенными этническими группами или регионами Китая. Особое значение имеет цвет, используемый для сценических костюмов и предметов реквизита. Примером регламентации его использования является традиционный китайский танец «Драконий веер», в котором каждый танцор имеет несколько вееров [Чэнь Цзин, 2012]. Последовательность движений, ритм, динамический рисунок и символизм наделяют содержанием танец, придают ему глубокий смысл, обогащают выразительность. Многие подобные хореографические произведения характеризуются изяществом и пластичностью движений, а также отличаются яркостью с использованием специальных вееров, украшенных китайскими узорами и символами, бахромой. Они могут быть круглой формы, как в классических танцах династии Хань и Тан, а также исполнены в виде вееров-опахал из шелка. Складные варианты используются в современном классическом танце, где акцент делается на закрытии и открытии этого реквизита. Танец с веером выражает красоту и элегантность китайской культуры.

В дополнение к этому, этнический китайский народный танец зачастую базируется на мифологических и исторических темах, которые отражают традиции и верования народа. Такие танцы могут рассказывать историю легендарных персонажей, отмечать важные события в истории Китая. Некоторые известные из них включают сюжеты, символизируют и олицетворяют этнокультурные ценности и историю. Например, многие связаны с образами мифических персонажей Фу Си, Шэнь-нуна и Желтого императора [Ломакин, 2017]. Но китайская мифология богата и славится и другими многочисленными мифами и событиями, которые также легли в основу традиционных произведений.

В китайском танце существует строгая кодификация этикета и эстетики, которую исполнители танца должны соблюдать. Они включают правила поведения, манеры и жесты, которые акцентируют на величии и утонченности образов культуры китайских этносов. Например, движения рук, позы тела и жесты могут символизировать разные эмоции, действия или символы, зачастую, такие как дракон или цветок.

Этнические регулятивы в хореографическом искусстве, являющиеся основными элементами, отражающими этническую и культурную идентичность, определяют собственные особенности стиля, которые включают уникальные позиции рук, ног и тела, а также

амплитудные и ритмические движения. В китайском хореографическом искусстве часто применяются элементы классического искусства театра, такие как оперный или кукольный театр [Чэнь Цзин, 2012].

Помимо этого, этнический танец часто выражает нравственные и этические ценности, присущие китайской культуре. Он способен транслировать такие регулятивные конструкты, как доброта, щедрость, уважение к старшим и традиционные ценности семьи. Эти категории отражаются в хореографии, движениях и сюжете танца.

В китайском хореографическом искусстве выражаются принципы этнической эстетики, которые включают симметричные формы, плавные и грациозные движения, минимальные выражения эмоций и употребление метафорического пластического языка в танце, чтобы передать определенную идею или историю.

Ориентация на сохранение и передачу традиций выступает одним из ведущих этнокультурных регулятивов в хореографическом искусстве Китая. Большинство учебных программ или школ сфокусированы на обучении старинным танцевальным формам и техникам, что помогает сохранить эти традиции для будущих поколений.

Таким образом, все эти этнокультурные регулятивы формируют уникальный стиль народного танца этносов, делая его важной составляющей китайской культуры. Они способствуют сохранению и трансляции исторического и культурного достояния Китая через определенные предписания исполнения на практике этнического танца.

Примерами, иллюстрирующими использование символики, ритмов и мелодий, костюмов, мифологической основы, пластики тела и движений, можно назвать традиционные танцы «Дракона» и «Льва». Они имеют культурное и религиозное значение, выполняются с использованием специальных костюмов и реквизита, которые символизируют этих существ и животных. Танец «Дракона» является важной частью китайских праздников, таких как Новый год, и выступает одним из способов сохранения и передачи древних этнокультурных традиций. Он исполняется большим количеством людей, держащих длинное извилистое тело дракона на шестах. Танец «Льва» – это традиционный китайский танец, изображающий движения льва несколькими танцорами, манипулирующими головой и задней частью «животного», часто исполняется на китайских праздниках и представляет собой смесь акробатики, танца и комедии. Костюмы позволяют танцорам имитировать движения льва, а в музыкальном сопровождении применяются традиционные инструменты – в основном барабаны для создания энергичной атмосферы [Чэнь Цзин, 2012]. Другой пример – Танец «Павлина», являющийся элегантным и грациозным традиционным хореографическим произведением, в котором танцоры изображают движения и эмоции этих птиц. Танец характеризуется наличием своеобразного алгоритма положений и шагов, рук, запястий, пальцев и ног, которые создают мягкие движения. Исполнители применяют специальные костюмы с перьями, тканями и веерами, чтобы создать эффект разворачивающихся крыльев птицы. Танцевальные движения сопровождаются ударными инструментами, такими как барабан и гонг, а позже были включены флейты и другие музыкальные инструменты, помогающие выразить эмоциональную и смысловую составляющую произведения.

Итак, этнокультурные регулятивы помогают сохранять и передавать традиции и историческое наследие культуры этносов Китая через хореографические формы и средства выражения. Они отражают культурные ценности этнической культуры, такие как уважение к старшим, поклонение предкам, вера в единство и гармонию. Регулятивы способствуют укреплению идентичности и осознанию этнической принадлежности у исполнителей и зрителей. Через хореографические элементы, костюмы и музыку, искусство призывает

представителей разных этнических групп к проявлению гордости и любви к своим корням. Этническое хореографическое искусство в современном Китае часто используется в качестве инструмента пропаганды и межэтнического и культурного диалога, так как оно привлекает внимание людей и служит площадкой для продвижения культурных ценностей, взаимопонимания между разными народами и странами. Этническое хореографическое искусство обладает социальными и духовными функциями, так как оно способствует единению и созданию общности исполнителей и зрителей, поощряет сотрудничество, гармонию и развитие личностного роста [Гао Цзя Синь, Николаева, 2019].

Регулятивы в хореографическом искусстве Китая связаны с сохранением и передачей традиций и национального наследия. Так как китайский танец имеет глубокие исторические корни, современные исполнители стараются осуществлять его развитие и сохранение в рамках определенных канонов и стилистических правил. Хореографы и танцоры стремятся зафиксировать и воссоздать аутентичность и оригинальность традиционных движений и форм, при этом внося некоторые современные элементы и возможности для самовыражения.

Таким образом, этнокультурные регулятивы хореографического искусства Китая определяются его связью с традиционными ценностями и мировосприятием, их отражением в танце и сохранением национального наследия.

Заключение

Регулятивы являются одной из основных составляющих этнической культуры и хореографического искусства. В результате настоящего исследования определено, что этнокультурные регулятивы выступают определенным предписанием содержательного аспекта хореографического искусства, позволяют передаваться специфичным элементам танца через действия, совершаемые с помощью средств хореографии, неся в себе ценную информацию для этноса. Регулятивы создают ментальные образы, отражают порядок микро и макрокосмоса, определяют критерии «свой-чужой» и модальности межкультурного диалога. Они служат не только символическим выражением коллективных ценностей и идентичности, но и способом поддержания порядка и стабильности этноса.

Специфика этнокультурных регулятивов в хореографии заключается в том, что они служат основой искусства танца, обеспечивая его структуру, организацию и последовательность приемов. Они определяют способы перемещения танцоров в пространстве, передачу информации об углах и направлениях движений, а также соотношения тела и пропорции. Регулятивы также устанавливают принципы динамики движений, используются для контроля и поддержания согласованности и технической точности в хореографическом исполнении. Они обеспечивают понятность танцевального произведения, а также помогают танцорам выразить свои эмоции и идеи в хореографии.

Таким образом, регулятивы играют важную роль как в формировании этнической культуры, так и в развитии и сохранении хореографического искусства. Они выступают важной частью традиций и обычаев народов, отражающей их уникальность и идентичность.

Следует заключить, что хореография является одним из способов выражения культуры и традиций различных народов. Изучение этнокультурных регулятивов хореографической культуры позволяет проанализировать взаимодействия и влияние различных культур на формирование и развитие этого вида искусства. Профессиональным хореографам исследование и знание основ регулятивов в этническом танце позволяет расширять свои представления и

навыки, обогатить свой хореографический арсенал, так как они смогут включать элементы этнокультурных танцев в свои постановки или создавать специальные номера на их основе. Можно предположить, что конструирование и исполнение хореографических произведений, основанных на представлении об этнокультурных регулятивах, способствуют улучшению взаимопонимания и укреплению межкультурных связей. Стоит признать, что данная тема раскрыта частично и требует дальнейшей разработки.

Библиография

1. Галяс И.А. Универсум исторической русскости в культурном пространстве «узников» Бизерты // Парадигмы истории и общественного развития. 2020. № 19. С. 87-94.
2. Гао Цзя Синь, Николаева Д.А. Функции и семантика национального китайского танца: традиции и современность // Современная научная мысль. 2019. № 3. С. 205-209.
3. Жиленко М.Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве: дис. ... канд. культурологии. М., 2000. 191 с.
4. Иванов В.В. Искусство как средство выражения этнической идентичности: дис. ... канд. филос. наук. Ставрополь, 2006. 170 с.
5. Каирова Р.Б. Культурные регулятивы «долг и самопожертвование» в идиоматике русского и английского языков // Известия Кабардино-Балкарского государственного аграрного университета им. В. М. Кокова. 2015. № 2 (8). С. 144-150.
6. Климов И.Ю., Мануильский М.А. Этноконфессиональные регулятивы в структуре корпоративных отношений // Мониторинг. 2012. № 6 (112). С. 16-22.
7. Костерина М.А. Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танца: дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 2008. 141 с.
8. Ломакин В.С. Этническая хореография Народов мира: Азия, часть I (Передняя «Западная» Азия и Южная Азия). Саратов, 2017. 71 с.
9. Лон Иньпы. Обзор хореографического искусства. Шанхай, 1997. С. 422.
10. Лян В.И. Регулятивы и нормы. Уровни регуляции. Функции культурных норм // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. 2019. № 3. С. 654.
11. Монгуш М.В., Зайцева А.А., Бакшеев Е.С. «Этническая культура»: содержание и составляющие понятия // Культурологический журнал. 2014. № 2. С. 6.
12. Петроченко Н.В. Традиция как социально-историческая детерминанта развития хореографии // Молодые ученые – Кузбассу. Кемерово, 2003. С. 96-98.
13. Полякова А.С. Народный танец в современной хореографической культуре: феномен постфолка: автореф. дис. ... канд. культурологии. Челябинск, 2021. 25 с.
14. Солонин Ю.Н. Культурология. М.: Высшее образование, 2007. 566 с.
15. Филановская Т.А., Махрова Э.В. Структурная модель системы хореографического образования как отправная точка для культурологического анализа исторической динамики хореографического образования // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. 2011. № 2. С. 141-144.
16. Чэнь Цзин. Становление художественно-педагогической традиции китайского классического танца // Вестник МГУКИ. 2012. № 2 (46). С. 112-116.
17. Шендрик А.И. Теория культуры. М., 2001. 453 с.

Ethnocultural regulations as the foundations of choreographic art

Chen Jie

Postgraduate,

Krasnodar State Institute of Culture,

350901, 33, Sorokaletiya Pobedy str., Krasnodar, Russian Federation;

e-mail: 786373303@qq.com

Abstract

The article considers ethnocultural regulations as the foundations of choreographic art. This research topic is gaining great importance, as many representatives of ethnic communities realize the importance of the traditional foundations of their culture, which are in danger of being lost due to the unifying processes of cultural globalization. As a result of the research, the concept was clarified and it was determined that they can be understood as specific mental images and prescriptions of the meaningful aspect of choreographic art, allowing to broadcast specific elements of ethnic dance through actions performed with the help of choreography, carrying valuable information for the ethnos. Their essence lies in the fact that through symbols, mythological images, costumes and props, rhythms and music, they are an instrument of identity formation, a way of transmitting cultural values, forming order and stability of the community. In choreographic art, they have control-normative, identification, adaptive-regulating, socio-psychological, socializing, identification, protective functions. Using the example of choreographic art in China, the main features formed by ethnocultural regulations are identified, their role as the foundations of choreographic culture is determined. Thus, ethnocultural regulations are an integral part of the foundations of choreographic culture, they are of great importance in the preservation of ethnic cultures, and also contribute to the development of choreographic art in general.

For citation

Chen Jie (2024) Etnokul'turnye regulyativy kak osnovy khoreograficheskogo iskusstva [Ethnocultural regulations as the foundations of choreographic art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 236-247. DOI: 10.34670/AR.2024.95.20.027

Keywords

Ethnocultural regulations, ethnos, choreographic art, fundamentals of ethnic choreography, Chinese folk dance.

References

1. Chen Jing (2012) Stanovlenie khudozhestvenno-pedagogicheskoi traditsii kitaiskogo klassicheskogo tantsa [Formation of the artistic and pedagogical tradition of Chinese classical dance]. *Vestnik MGUKI* [Bulletin of the Moscow State Institute of Culture], 2 (46), pp. 112-116.
2. Filanovskaya T.A., Makhrova E.V. (2011) Strukturnaya model' sistemy khoreograficheskogo obrazovaniya kak otpravnyaya tochka dlya kulturologicheskogo analiza istoricheskoi dinamiki khoreograficheskogo obrazovaniya [Structural model of the choreographic education system as a starting point for cultural analysis of the historical dynamics of choreographic education]. *Gumanitarnyi vektor. Seriya: Pedagogika, psikhologiya* [Humanitarian vector. Series: Pedagogy, psychology], 2, pp. 141-144.
3. Galyas I.A. (2020) Universum istoricheskoi russkosti v kul'turnom prostranstve «uznikov» Bizerty [The universe of historical Russianness in the cultural space of the “prisoners” of Bizerta]. *Paradigmy istorii i obshchestvennogo razvitiya* [Paradigms of history and social development], 19, pp. 87-94.
4. Gao Jia Xin, Nikolaeva D.A. (2019) Funktsii i semantika natsional'nogo kitaiskogo tantsa: traditsii i sovremennost' [Functions and semantics of national Chinese dance: traditions and modernity]. *Sovremennaya nauchnaya mysl'* [Modern scientific thought], 3, pp. 205-209.
5. Ivanov V.V. (2006) *Iskusstvo kak sredstvo vyrazheniya etnicheskoi identichnosti. Doct. Dis.* [Art as a means of expressing ethnic identity. Doct. Dis.]. Stavropol.
6. Kairova R.B. (2015) Kul'turnye regulyativy «dolg i samopozhertvovanie» v idiomatike russkogo i angliiskogo yazykov [Cultural regulatives “debt and self-sacrifice” in the idiom of Russian and English languages]. *Izvestiya Kabardino-Balkarskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta im. V.M. Kokova* [News of the Kabardino-Balkarian State Agrarian University], 2 (8), pp. 144-150.
7. Klimov I.Yu., Manuil'skii M.A. (2012) Etnokonfessional'nye regulyativy v strukture korporativnykh otnoshenii [Ethno-confessional regulations in the structure of corporate relations]. *Monitoring* [Monitoring], 6 (112), pp. 16-22.

8. Kosterina M.A. (2008) *Khudozhestvenno-obraznaya interpretatsiya plasticheskikh motivov v iskusstve tantsa. Doct. Dis.* [Artistic and figurative interpretation of plastic motifs in the art of dance. Doct. Dis.]. Saransk.
9. Lomakin V.S. (2017) *Etnicheskaya khoreografiya Narodov mira: Aziya, chast' I (Perednyaya «Zapadnaya» Aziya i Yuzhnaya Aziya)* [Ethnic choreography of the peoples of the world: Asia, part I (Anterior “Western” Asia and South Asia)]. Saratov.
10. Long Yinpy (1997) *Review of choreographic art*. Shanghai.
11. Lyan V.I. (2019) Regulyativy i normy. Urovni regulyatsii. Funktsii kul'turnykh norm [Regulations and norms. Levels of regulation. Functions of cultural norms]. *Aktual'nye problemy aviatsii i kosmonavтики* [Current problems of aviation and astronautics], 3, p. 654.
12. Mongush M.V., Zaitseva A.A., Baksheev E.S. (2014) «Etnicheskaya kul'tura»: sodержanie i sostavlyayushchie ponyatiya [“Ethnic culture”: content and constituent concepts]. *Kul'turologicheskii zhurnal* [Culturological Journal], 2, p. 6.
13. Petrochenko N.V. (2003) Traditsiya kak sotsial'no-istoricheskaya determinanta razvitiya khoreografii [Tradition as a socio-historical determinant of the development of choreography]. In: *Molodye uchenye – Kuzbassu* [Young scientists – to Kuzbass]. Kemerovo.
14. Polyakova A.S. (2021) *Narodnyi tanets v sovremennoi khoreograficheskoi kul'ture: fenomen postfolka. Doct. Dis.* [Folk dance in modern choreographic culture: the phenomenon of post-folk. Doct. Dis.]. Chelyabinsk.
15. Shendrik A.I. (2001) *Teoriya kul'tury* [Theory of culture]. Moscow.
16. Solonin Yu.N. (2007) *Kul'turologiya* [Culturology]. Moscow: Vysshee obrazovanie Publ.
17. Zhilenko M.N. (2000) *Tanets kak forma kommunikatsii v sotsiokul'turnom prostranstve. Doct. Dis.* [Dance as a form of communication in the sociocultural space. Doct. Dis.]. Moscow.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.15.17.028

Влияние обучения китайских художников в Советском Союзе на их творчество во второй половине XX века

Тимофеева Римма Александровна

Кандидат искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18;
e-mail: xuejiang64@yandex.com

Цзян Сюэ

Аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18;
e-mail: xuejiang64@yandex.com

Аннотация

С середины XX века Китай начал активно сотрудничать с Советским Союзом по вопросам образования и обучения. В 1953 г. из Поднебесной была отправлена группа из тридцати трех молодых художников в Высшую академию художеств и ремесел им. В.И. Мухиной (Ли Баонянь), МГУ (Ли Чунь), Академию художеств им. Е.И. Репина в г. Ленинград (тридцать один человек). Впоследствии они смогли достичь значительных успехов в своем творчестве, оказали глубокое влияние на изучение истории искусства, внесли свой вклад в изобразительное искусство Китая.

Для цитирования в научных исследованиях

Тимофеева Р.А., Цзян Сюэ. Влияние обучения китайских художников в Советском Союзе на их творчество во второй половине XX века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 248-255. DOI: 10.34670/AR.2024.15.17.028

Ключевые слова

Живопись, советский реализм, «Су», китайские художники, культурный обмен.

Введение

После основания Китайской Народной Республики с Советским Союзом был подписан «Китайско-советский договор о дружбе, союзе и взаимной помощи», обеспечивающий всестороннюю помощь в области политики, экономики, культуры и искусства, а также образования. На историческом фоне дружественного сотрудничества Китая и СССР активно осуществлялся художественный обмен между странами. Влияние советской школы на развитие искусства в Китае, особенно в период после создания Новой Китайской Республики, было значительным. Оно обеспечивалось не только официальной государственной политикой, но и взаимным культурным обменом между Китаем и СССР.

Пин В. отмечает, что в 1950-е годы большинство выдающихся художников Китая и искусствоведов получали образование в СССР [Пин, 2013, 139]. С период с 1953 по 1961 год 33 художника были отправлены для изучения искусства в СССР. Среди них можно назвать знаменитых художников Цюань Шаньши, Ли Тяньсян, Ло Гунлю и др.

Литературный обзор

В настоящее время в литературе существует достаточно много работ, посвященных творчеству китайских художников, получивших образование в СССР во второй половине XX века. Большинство из них имеют узкую направленность. Например, часть работы Ань С. [Ань, 2019] посвящена исследованию городских пейзажей и в особенности памятников архитектуры в творчестве художника Цюань Шаньши. Лу Чжицзе и А. Лободанов [Лу Чжицзе, Лободанов, 2020] исследовали символизм в китайской живописи в целом, в том числе в творчестве художников, получивших образование в СССР. Пин В. посвятил свою работу [Пин, 2013] проблеме влияния советской масляной живописи на китайскую. Наиболее полной работой представляется диссертация Го Сяобинь [Го Сяобинь, 2018], который также изучал влияние русской традиции на становление китайского реализма. Однако, несмотря на разработанность темы, до сих пор актуальным является вопрос, как советское образование повлияло на их творчество.

Методы исследования

Основными методами, используемыми в рамках данной работы, являются биографический и функционально-стилистический аналитические методы. Благодаря биографическому методу определяется творческий путь китайских художников. Функционально-стилистический анализ позволяет выявить особенность картин, написанных китайскими художниками, и оценить влияние на их творчество советского образования.

Результаты исследования

Творческая деятельность художников из Китая оказалась значительно затронута влиянием учебной системы, существовавшей в Советском Союзе. Искусство живописи в Китае и его преобладающая тенденция были сформированы под воздействием русской реалистической школы. Многие талантливые художники СССР, такие как, например, Иван Крамской, Илья Репин, Василий Суриков, имели огромное влияние на китайских художников-реалистов, оставив неизгладимый след в их творчестве.

Принципы и методы творчества русских мастеров стали чрезвычайно значимыми для

развития художественного стиля в Китае. В частности, система обучения П.П. Чистякова была использована как теоретическая основа при разработке методики обучения в художественных вузах Китая. Эта система акцентирует внимание на академическом рисунке, изучении анатомии и перспективе, а также на развитии художественного мастерства и эмоциональной выразительности [Го Сяобинь, 2018, 134].

Знакомство китайских художников с советской живописью привнесло новые идеи о реализме, касающиеся внимания к жизни народа и причастности к его надеждам на будущее. Китайские художники черпали вдохновение из социалистического канона, который был принят в Советском Союзе и охватывал сюжеты, концепции, содержание и методы изобразительного искусства. Этот канон служил основой для создания произведений, которые отображали социальные и политические идеалы и стремления социалистического общества [Чжао Шуай, Жалсанова, 2023, 177]. В Китае социалистический реализм получил название «Су» [Лу Чжицзе, Лободанов, 2020, 139].

Вернувшись в Китай, отправленные молодые художники усердно работали над своим творчеством. Они добились выдающихся результатов, написали новую и важную страницу в искусстве Нового Китая. Они активно распространяли художественные приемы и методы из русской и советской художественной системы [Пин, 2013, 212].

Рассмотрим некоторых значимых китайских художников, получивших образование в СССР.

1. Один из значимых представителей китайского мира живописи Цюань Шаньши получал образование в СССР в период с 1954 по 1960 г. В процессе обучения художник познакомился со советским академическим реализмом, который стал основой его дальнейшего творческого пути [Ань, 2019, 82].

По завершении обучения в Институте в Ленинграде в 1960 году Цюань Шаньши вернулся в Китай, где начал развивать свой собственный стиль живописи. Он совмещал принципы советской реалистической школы и китайское художественное наследие, объединив таким образом советские и китайские традиции.

Его картины маслом отличаются строгими формами, насыщенностью цветов и тонкими переходами, яркими и свободными мазками, полны ритма и лиризма. Он создавал широкий спектр сюжетов, рисовал портреты, пейзажи, натюрморты, исторические картины и т.д. Такие работы, как «Возвратиться в Цзинганшань», «Старый художник», обладают нарастающей силой, несмотря на свою неподвижность. То, что переплетено с густыми мазками и яркими красками, – это национальная эпопея устойчивости в условиях кризиса и возрождения в отчаянии.

Особое место среди картин художника занимают работы с изображением русских пейзажей: природных и городских. К этой теме он обращался неоднократно. Во время обучения в СССР он написал картины «Водонапорная башня в России» (1955), «Древнерусский город» (1956).

Цюань Шаньши часто в своих работах использует красные и серые цвета. Красный использовался художником для создания эмоционально насыщенных произведений, часто связанных с темой революции и социалистического строя. Серые тона уравнивали яркие, символизируя простоту и будничность жизни (рис. 1).

Необходимо отметить, что эти цвета также играли важную роль в советской живописи, отражая ее идеологические основы.

2. После учебы в Советском Союзе и возвращения в Китай Ли Тяньсян всецело посвятил себя строительству социалистической культуры в Новом Китае. Он создал такие представительные произведения, как «Когда цветут горные цветы» (1967), «На холодной земле цветут весенние цветы» (1979) и «Дорога длинная» (1982 г., в сотрудничестве с Чжао Юпином).



Рисунок 1 «Вечер на Волге». Цюань Шаньши, 1957 г.

Художественный стиль Ли Тяньсяна также формировался под влиянием русской реалистической школы. В период обучения он проникся пейзажами Ивана Шишкина и Исаака Левитана, что значительно повлияло на его дальнейшее творчество [Го Сяобинь, 2018, 131]. Ли Тяньсян уделял особое внимание цветовой выразительности, лиризму и смыслу. Его способность чутко воспринимать красоту цвета особенно сильно отражается в пейзажных работах художника.

Наиболее известной работой Ли Тяньсяна является картина под названием «Северный хутор» (рис. 2), написанная в 1980 году.



Рисунок 2 - «Северный хутор». Ли Тяньсян, 1980 г.

В этом произведении чувствуется поразительное сочетание природной красоты и умиротворенности. Предметы, изображенные на переднем плане (тропинка, забор, скамья, курицы, крыша дома), детально проработаны автором. По мере удаления предметов мазок меняется, становится все более размашистым. На фоне подсолнухи, деревья и небо контрастируют друг с другом, придавая работе глубину и многоплановость. Художник использует не только широкий колорит, но и разные техники.

3. Во время обучения Ло Гунлю скопировал известную картину И.Е. Репина «Иван Грозный и его сын Иван», что было знаком высокого мастерства и таланта этого художника [Luo Gongliu – Figures – SAFA ART INFO, www].

Уже возвратившись на родину в Китай в 1961 году, Ло Гунлю стал преподавателем в Центральной академии искусств. Он также создал одну из своих самых известных картин под названием «Председатель Мао в горах Цзинганшань», которая отображает Мао Цзэдуна во время его пребывания в горах Цзинганшань. Это произведение стало чрезвычайно популярным и является одним из символов китайской революции.

Ло Гунлю создал большое количество шпрыховых рисунков и светлых портретов этнических меньшинств. В этой серии замечательных портретов можно увидеть достижения художника-масляниста в традиционном китайском искусстве и лучше оценить его художественное стремление к интеграции китайских и западных элементов, питанию китайского искусства традиционной китайской культурой и поиску уникального пути для китайского искусства.

Ло Гунлю также является известным преподавателем искусств. Фань Диань сказал, что он «объединяет революционный социализм с духом гуманизма», является учителем, который готов к исследованиям и «наименее догматичен» [Ло Гунлю: от литературного воина до видного деятеля в мире живописи, www].

4. Картины Го Шаогана сохраняют уникальное спокойствие и простоту бывших советских картин, написанных маслом.

В 1950-е годы советская реалистическая система живописи и преподавания была единственным объектом подражания в мире китайского искусства. В 1960 году Го Шаоган, вернувшийся после пятилетнего обучения в Академии художеств И. Репина в Советском Союзе, решил укорениться и преподавать в Гуанчжоуской Академии художеств, последовательно занимая должность заместителя директора отделения масляной живописи. Пример его работы отражен на рисунке 3.



Рисунок 3 - «Даймандао». Го Шаоган, 1980 г.

В отличие от давнего влияния школы живописи Линнань на традиционную китайскую живопись Гуандуна, Го Шаоган и его коллеги на протяжении полувека влияли на стили

живописи нескольких поколений в кружке масляной живописи Гуандуна [Го Шаоган: Мастер масляной живописи, www].

Заключение

Таким образом, обучение китайских художников в СССР во второй половине XX века имело значительное влияние на их дальнейшее творчество. Это обучение позволило им не только овладеть новыми знаниями и техниками, но и расширить свой художественный опыт, внести свежий взгляд на искусство. Многие китайские художники-реалисты последовали путем русских мастеров и стремились создать реалистические произведения, которые бы точно отражали реальность жизни. Они использовали классические техники русской реалистической школы, чтобы исследовать свою собственную культуру страны.

В истории китайской реалистической школы вторая половина XX века считается важным периодом из-за установления основных правил и принципов работы художника-реалиста, которые оказали влияние вплоть до конца XX столетия. В это время Китай, после почти столетнего периода политических изменений, открылся для западноевропейской культуры.

Библиография

1. Ань С. Памятники архитектуры России в китайской живописи // Тенденции развития науки и образования. 2019. № 50-9. С. 79-84.
2. Го Сяобинь. Влияние советской живописи 1950-1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая. М., 2018. 174 с.
3. Го Шаоган: Мастер масляной живописи. URL: <https://www.chinanews.com.cn/cul/news/2009/02-26/1580725.shtml>
4. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
5. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
6. Ло Гунлю: от литературного война до видного деятеля в мире живописи. URL: <http://collection.sina.com.cn/exhibit/2016-03-31/doc-ifxqxcnr5057278.shtml>.
7. Лу Чжицзе, Лободанов А. Символизм китайской живописи: историческая традиция и эпоха революционного обновления 1950-Х гг. // Современная научная мысль. 2020. № 6. С. 135-152.
8. Пин В. Влияние русской художественной школы на развитие китайской традиции живописи маслом // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Философия, социология, культурология, социальная работа. 2013. № 4 (51). С. 207-214.
9. Чжао Шуай, Жалсанова Б.М. Реалистическое и неореалистическое направления в китайском изобразительном искусстве: история становления // Вестник музыкальной науки. 2023. № 4. С. 175-186.
10. Luo Gongliu – Figures – CAFA ART INFO Find Chinese Contemporary Art and News. URL: <https://www.cafa.com.cn/en/figures/artists/details/8110520>.

The influence of the training of Chinese artists in Soviet Union on their creativity in the second half of the XX century

Rimma A. Timofeeva

PhD in Art History, Associate Professor,
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,
191186, 18 Bol'shaya Morskaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: xuejiang64@yandex.com

Tszyan Syue

Postgraduate Student,
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,
191186, 18 Bol'shaya Morskaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: xuejiang64@yandex.com

Abstract

Since the mid-20th century, China began to actively cooperate with the Soviet Union on issues of education and training. In 1953, a group of 33 young artists was sent from the Middle Kingdom to the Higher Academy of Arts and Crafts (Li Baonyan), Moscow State University (Li Chun), to the Academy of Arts. E.I. Repin in Leningrad (31 people). Subsequently, they were able to achieve significant success in their creativity, had a profound impact on the study of art history, and contributed to the fine arts of China.

For citation

Timofeeva R.A., Tszyan Syue (2024) Vliyanie obucheniya kitaiskikh khudozhnikov v Sovetskom Soyuze na ikh tvorchestvo vo vtoroi polovine KhKh veka [The influence of the training of Chinese artists in Soviet Union on their creativity in the second half of the XX century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 248-255. DOI: 10.34670/AR.2024.15.17.028

Keywords

Painting, Soviet realism, «Su», Chinese artists, cultural exchange.

References

1. An' S. (2019) Pamyatniki arkhitektury Rossii v kitaiskoi zhivopisi [Architectural monuments of Russia in Chinese painting]. *Tendentsii razvitiya nauki i obrazovaniya* [Trends in the development of science and education], 50-9, pp. 79-84.
2. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
3. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
4. *Go Shaogan: Master maslyanoi zhivopisi* [Guo Shaogang: Master of oil painting]. Available at: <https://www.chinanews.com.cn/cul/news/2009/02-26/1580725.shtml> [Accessed 12/02/2024]
5. Guo Xiaobin (2018) *Vliyanie sovet'skoi zhivopisi 1950-1960-kh godov na razvitie kitaiskogo izobrazitel'nogo iskusstva: retseptsii i traditsii v khudozhestvennoi zhizni Kitaya* [The influence of Soviet painting of the 1950-1960s on the development of Chinese fine art: reception and traditions in the artistic life of China]. Moscow.
6. *Lo Gunlyu: ot literaturnogo voina do vidnogo deyat'el'ya v mire zhivopisi* [Luo Gongliu: from a literary warrior to a prominent figure in the world of painting]. Available at: <http://collection.sina.com.cn/exhibit/2016-03-31/doc-ifxqxcnr5057278.shtml> [Accessed 12/02/2024].
7. Lu Zhijie, Lobodanov A. (2020) Simvolizm kitaiskoi zhivopisi: istoricheskaya traditsiya i epokha revolyutsionnogo obnovleniya 1950-Kh gg. [Symbolism of Chinese painting: historical tradition and the era of revolutionary renewal of the 1950s]. *Sovremennaya nauchnaya mysl'* [Modern scientific thought], 6, pp. 135-152.
8. *Luo Gongliu – Figures – CAFA ART INFO | Find Chinese Contemporary Art and News*. Available at: <https://www.cafa.com.cn/en/figures/artists/details/8110520> [Accessed 11/02/2024].
9. Pin V. (2013) Vliyanie russkoi khudozhestvennoi shkoly na razvitie kitaiskoi traditsii zhivopisi maslom [The influence of the Russian art school on the development of the Chinese tradition of oil painting]. *Uchenye zapiski ZabGU. Seriya: Filosofiya, sotsiologiya, kul'turologiya, sotsial'naya rabota* [Scientific notes of Transbaikal State University. Series: Philosophy, sociology, cultural studies, social work], 4 (51), pp. 207-214.

-
10. Zhao Shuai, Zhalsanova B.M. (2023) Realisticheskoe i neorealisticheskoe napravleniya v kitaiskom izobrazitel'nom iskusstve: istoriya stanovleniya [Realistic and neorealistic directions in Chinese fine arts: history of formation]. *Vestnik muzykal'noi nauki* [Bulletin of Musical Science], 4, pp. 175-186.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.76.68.029

Искусство повседневности: пейзаж на советской фарфоровой посуде массового производства

Кара-Мурза Георгий Сергеевич

Доцент кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна,
Российский Экономический Университет им. Г.В. Плеханова,
117997, Российская Федерация, Москва, Стремянный пер., 36;
e-mail: kara-murza.gs@rea.ru

Аннотация

В статье рассматривается проблема соответствия пейзажных мотивов, использованных в оформлении советской фарфоровой посуды массового производства, реальной жизни и общественному сознанию первой половины XX века; анализируются композиционные, стилистические особенности пейзажей; проводятся аналогии с близкими по содержанию произведениями изобразительного искусства, литературы выбранного периода; отмечается взаимосвязь эволюции пейзажных композиций на фарфоре с политическими и экономическими событиями в стране. Распад СССР, смена экономической модели развития, длительный процесс подготовки к вступлению и вступление России в ВТО крайне негативно отразились на отечественной фарфоро-фаянсовой промышленности. Сокращение производителей привело к оскудению ассортимента российской фарфоровой посуды и, как следствие, к исчезновению художественного разнообразия ее оформления. Осознание в современной культурологии советского дизайна фарфоровой посуды, как утраченного оригинального явления, вызвало его переоценку. Сегодня не вызывает сомнения, что в целом советские фарфоровые изделия – пример высокого художественного мастерства, а оформление фарфоровой посуды, выразительное по форме и по содержанию, в большинстве своем представляет подлинное произведение искусства. Проведенный анализ пейзажных композиций на бытовом фарфоре первых сорока лет советской власти раскрывает еще один аспект этого сложного культурного феномена, примеры которого мы можем видеть в музеях и бабушкиных буфетах.

Для цитирования в научных исследованиях

Кара-Мурза Г.С. Искусство повседневности: пейзаж на советской фарфоровой посуде массового производства // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 256-268. DOI: 10.34670/AR.2024.76.68.029

Ключевые слова

Советский фарфор, дизайн посуды, пейзаж, декоративно-прикладное искусство, каприччио.

Введение

По меткому выражению Фернана Броделя, материальный мир – это вещи и люди, люди и вещи. Онтологическая взаимосвязь (а по Броделю, скорее, единство) этих понятий очевидна. Бесспорна и информационная функция вещей – информирование о людях: создателях и потребителях, об условиях их жизни, социальных, экономических процессах в период изготовления и использования. Однако, существуют вещи, которые помимо фактических данных, характеризующих определенные этапы истории, экономику, науку, технику, дают еще и материал, раскрывающий систему философских взглядов, идеологических убеждений, определяющих отношение людей к действительности. Такую возможность предоставляет советская фарфоровая посуда, которая, находясь на стыке утилитарности, массовой культуры и высокого искусства, использовалась в быту, экспонировалась на международных выставках, являлась героем художественной литературы и объектом критики руководителей государства. В ней в явной или скрытой форме отразилось общественное сознание советского народа. Определяя целью анализ различных пейзажных композиции в оформлении бытовой фарфоровой посуды первых четырех десятилетий советской власти – периода строительства в России индустриального общества с новой моделью социальных отношений, повлиявшей на менталитет современного российского человека, проследим корреляцию изображений и эволюцию общественного эмоционального фона в выбранный временной отрезок.

Основная часть

Пейзаж на фарфоровой посуде – явление редкое, но не уникальное. В китайском фарфоре виды природы или архитектурные пейзажи достаточно широко применялись в эпоху династии Мин, присутствовал пейзаж и в отделке раннего западноевропейского фарфора стиля рококо. В России во второй половине XVIII века по эскизам французского скульптора и модельера Жан-Доменика Рошета, работавшего на Императорском фарфоровом заводе (ИФЗ), изготовили сервизы «Кабинетный» и «Юсуповский», в основе оформления которых лежали пейзажные композиции в стиле классицизм. А в начале XIX века в медальонах на посуде ИФЗ, фабрик Сафронова, Попова изображались идеализированные, но уже узнаваемые русские ландшафты и русская городская среда. Следует, однако, помнить, что вплоть до второй четверти XX века, несмотря на постоянный рост фарфоро-фаянсового производства, особенно в пореформенный России, бытовой фарфор не являлся массовым изделием, не имел широкого употребления, и сохранял в какой-то степени элитарность. А редкая посуда с пейзажной росписью тем более не использовалась в повседневном обиходе.

Ситуация изменилась в советский период, когда фарфоро-фаянс вытеснил из жизненного уклада деревянную, металлическую, глиняную столовую посуду. При этом дизайну именно фарфоровой посуды с самого начала своего существования советское государство уделяло особое внимание. А.В. Луначарский писал: «Если мы вполне можем предвидеть продвижение фарфора во все более широкие массы, то, с другой стороны, надо, чтобы сам фарфор изменился. Одно дело служить вкусам бар, царя и богачей, другое дело – со всем изяществом выразить идеи, чувства людей трудовых. Может ли такой хрупкий материал вполне слиться с более терпким и мужественным искусством, которое выдвигается массами? Эту проблему разрешит лишь будущее. Но одно несомненно: сейчас советский фарфор двинулся навстречу массам...» [Луначарский, 1967, т. 2, 197-199] Первый нарком просвещения еще в 1923 г назвал фарфоровые

изделия Государственного фарфорового завода (ГФЗ) «отражением переживаемой республикой эпохи». Таким образом, советский фарфор изначально рассматривался как объективное свидетельство исторических, культурных, социальных изменений и выразитель нового формирующегося общественного сознания. Что же касается пейзажа, применявшегося в оформлении советской фарфоровой посуды, то он в данном контексте может служить наиболее объективным свидетельством мировосприятия советского человека на разных этапах существования СССР, поскольку изображал существующее или воображаемое пространство с помощью конкретных реалистических образов. Можно предположить, что образы эти – продукт творческого осмысления художником современности, оказались понятны и близки определенному слою советского общества, потому что, пройдя путь от эскиза до раскладки, оказались на массовой посуде и таким образом выразили не только индивидуальное, но и массовое сознание.

Среди бытового фарфора посуда, оформленная в пейзажном жанре, занимает не слишком большой сегмент. В коллекции советского фарфора Государственного Эрмитажа соотношение общего количества номенклатуры бытового фарфора к номенклатуре бытового фарфора, оформленной пейзажами – 10150 к 950. В каталоге «Советский фарфор 1917-1991» из 670 наименований довоенного бытового фарфора к «пейзажам» можно отнести 45 номенклатур [Пелинский, Сафонова, 2012]. Из такого не вполне объективного подсчета (поскольку речь во всех случаях идет исключительно о живописной росписи) можно сделать вывод, что пейзажами оформлялось 5-10% советской посуды. Пейзаж значительно уступал популярным растительным мотивам. При этом, в отличие, например, от портретного жанра или сюжетных композиций пейзажи в разделке использовались во все периоды советской власти, во всех советских стилях и употреблялись, как элемент оформления, практически всеми производителями фарфоро-фаянсовой посуды в СССР.

Пейзажные мотивы на советской фарфоровой посуде 20-х – 30-х гг. XX в.

Обращаясь к раннему советскому предметному творчеству, в первую очередь, рассматривают феномен так называемого агитационного фарфора. Уже в первое десятилетие советской власти этому явлению посвятили статьи и выступления такие деятели культуры, как А.В. Луначарский, Я.А. Тугенхольд, С.Н. Тройницкий, Э.Ф. Голлербах. В общей и специальной прессе обсуждались проблемы «реконструкции» фарфоро-фаянсовой отрасли. В 1925 г. даже вышла детская книга художницы и поэта Е.Я. Данько «Фарфоровая чашечка», в которой в стихотворной форме описывался процесс создания фарфоровой посуды.

Пишут красками в Китае
Ярких бабочек в цветах
И драконов, что летают
В золотистых облаках.

А саксонцы любят пташек
И тюльпанов пышный цвет.
В Ленинграде же на чашках
Пишут Ленина портрет.

И в Советском Союзе, и в России опубликовано большое количество научных исследований агитфарфора. Из обилия материалов выделим работу «Советский фарфор как ресурс информации в курсе “История и методология научной агрономии”» [Цаценко, 2015], где авторы рассматривают агитфарфор в качестве источника знаний по агрономии. Всесторонняя освещенность темы, а также то, что произведения агитационного фарфора лишь формально можно отнести к бытовым изделиям, позволяет нам только упомянуть несколько тарелок: «Земля трудящимся» Н.И. Альтмана, «Геометрия города» И.С. Школьника, «Победа трудящихся» В.П. Белкина (все ГФЗ, 1919-1922 гг.), как примеры оформления посуды данного направления пейзажами.

Укажем на иное интересное явление этого же периода, оставшееся в тени яркой славы агитфарфора и проявившееся в использовании необычного сюжета в росписи советской фарфоровой посуды начала 20-х гг., и которое можно было бы, пользуясь терминологией пейзажной живописи, отнести к жанру «каприччио». В этом жанре изображались архитектурные фантазии, вымышленные сооружения, связанные с мифологическими или легендарными историями. В живописи и графике к каприччио обычно причисляют работы Каналетто, Тьеполо, Пиранези, широко представленные в Эрмитаже и, что важно в данном контексте, в музее Академии художеств (ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе) до его расформирования в 1929 г. Дизайн тарелок «Виды старого Петербурга» М.М. Адамовича 1919 г., без сомнения, создан под влиянием графической серии «Виды Рима» Пиранези. При этом многие советские фарфоровые каприччио вдохновлены театрально-декорационной живописью художников «Мира искусств» и близких к этому объединению художников дягилевского круга. Можно сравнить фантастические пейзажи на раннем советском фарфоре и декорации «Жар-Птицы» (1911 г.) по эскизам А.Я. Головина, «Подводное царство» (1911 г.) по эскизам Б.И. Анисфельда, декорации Н.Н. Гончаровой к «Золотому петушку» (1914 г.) и заметить колористическую и стилистическую близость сценографии и оформления посуды. Речь идет не о прямом переносе изобразительной композиции из одного вида искусства в другое, а о схожем символическом миропонимании, выраженном в фантастических образах. И если в дореволюционные годы, в эпоху Серебряного века подобный сюжет пользовался популярностью (вспомним стихотворение «Город вод» Валерия Брюсова, «Райские птицы» Константина Бальмонта, фортепьянные «сказки» Николая Метнера), то при советской власти использование его в росписи посуды выглядит несколько парадоксально. Возможно, в силу консервативности, присущей и производству фарфора, и его оформлению, первые советские художники-фарфористы просто использовали модный пять лет назад сюжет. А возможно, подобные пейзажи определяются некой существующей в 20-е-30-е гг. тенденцией, заключающейся в рефлексивной попытке советского человека уйти от устрашающей его реальности, разрушения традиционных устоев, индустриализации, культурной революции в мир грез и инфантильных фантазий. Последнее кажется более правдоподобным, поскольку каприччио появлялись в посуде до середины 30-х гг., а в творчестве Воробьевского до 90-х гг. прошлого века. Заметим, что С.В. Чехонин, служивший художественным руководителем Государственного фарфорового завода с 1918 по 1927 гг., принадлежал к «младшему поколению мирискусников» и незадолго до революции выполнил эскизы декорации к пьесе «Принцесса Греза» Э. Ростана (Театр К. Незлобина, 1916 г., реж. Н.Н. Званцов). И хотя в прикладном искусстве Чехонин не разрабатывал пейзажный жанр, он мог явиться генератором подобных идей, потому что воплотились они исключительно на подведомственном ему фарфоровом производстве. К жанру «каприччио» в фарфоровой посуде следует отнести: «Мензурку-кувшин с изображением сказочного русского города» 1921 г., чайную пару «с изображением пейзажа с деревянной

архитектурой» 1922 г. З.В. Кобылецкой; тарелки, чашки, блюда «с изображением сказочных городов» 1920–1926 гг., Н.С. Благовещенской-Васильяновой; сахарница «Композиция» 1927 г., кофейник «Фантастический город» 1927 г., чайник с крышкой «Голубой вечер» 1934 г., чашка с блюдцем «Весна» 1934 г., сервиз «Фантастический город» 1936 г., пудреница с крышкой «Голубые пейзажи» 1938 г., чайница «Пейзаж» 1941 г. А.В. Воробьевского.

Пейзажные фантазии на довоенном фарфоре, названные нами «каприччио», это некий антагонизм агитационному фарфору. Каприччио отличаются от утопических пейзажей агитфарфора идейным содержанием: последний, даже оформленный футуристическими картинами будущего, был посвящен актуальным общественно-политическим темам, в то время как для фарфорового каприччио характерна ирреальность изображаемой местности, иррациональность в передаче пространства, субъективизм, тождественный солипсизму литературно-философских произведений Андрея Белого. Структура предреволюционной прозы великого символиста напоминает строение снов. «Я любил рассказывать сны; пояснять свои миги сознания; научился плавать в забытом», – говорит герой романа «Котик Летаев» [Белый, 1922, 44]. Вспомним, что одна из тарелок Воробьевского, расписанная архитектурной фантазией, носит название «Сновидение». Если мечты о завтрашнем дне в агитфарфоре выразились в городском индустриальном пейзаже, экспрессивном, возбужденном (например, тарелка «Мы новый мир построим», ГФЗ, 1923 г. автор М.М. Адамович или блюдо «Путь к социализму», ГФЗ, 1927 г., автор росписи З.В. Кобылецкая), то в каприччио воображаемый мир существовал в «интимном пейзаже», в котором главную роль играл общий колорит, поэтично передающий эмоциональное настроение, порожденное иллюзорностью природы. В результате на посуде появились образы, проникнутые особой элегичностью, балансирующие на грани воспоминания и сна.

Как видно из представленного анализа, изделия бывшего «императорского» фарфорового завода стали не только отражением текущей политической жизни страны, но и в специфической форме выразили коллективное бессознательное постреволюционного общества России.

Не менее интересные трансформации можно заметить в оформлении посуды периферийных фарфоро-фаянсовых предприятий. Именно они в годы первых двух пятилеток явились основными производителями продукции «широкого потребления». «Процесс реконструкции нашей промышленности, быстро развертываясь вширь и вглубь, все теснее соприкасается с требованиями социалистического переустройства быта. Он уже вплотную подошел к тому этапу, когда можно и должно практически увязать соображения экономики и техники с требованиями культурно-художественного порядка. Пролетариат хочет жить не только просторно, гигиенично и удобно, но и с покрытием эстетических запросов к тому материальному окружению, которое организует его быт и глубоко воздействует на психику», – писал в 1934 г. советский художественный критик И.Е. Хвойник [Хвойник, 1934, 6]. В связи с необходимостью увеличить выпуск фарфоровой посуды в ее оформлении начали применять аэрографию. Также, в целях ускорения производственного процесса, вновь внедрялась непопулярная ранее печать и декалькомания. Однако новые технологии приживались с трудом, «современное» оборудование было несовершенно, а ручной труд оставался дешев, особенно в провинции. Так что до конца 50-х гг. изображение на фарфоровой посуде создавалось в основном росписью или смешанной техникой, включающей заключительную прорисовку.

Как исключительный пример аэрографических пейзажей, отметим серию посуды «Парусники» (Фабрика им. газеты «Правда», Дулево, 1927–32 гг.), где удачно применены возможности аэрографа для создания сфумато – качества труднодоступного при иных техниках оформления. Удивительно в «Парусниках» и общее композиционное решение – пейзаж то

занимает всю площадь блюда, тарелки, блюдца, чашки, то стекает с крышки на половину тулова чайника, то фрагментарно возникает на тулове кувшина. Алогичная композиция индифферентная к форме оформляемого сосуда нарушила и устойчивые на периферии традиционные каноны декорирования посуды, и сформированные в рамках агитфарфора новые композиционные принципы. Тающие в белом фарфоре изображения водных просторов, мягкие контуры судов, расплывчатые силуэты берегов, тоновые градации синего в импрессионистической манере передали ощущение зыбкости бытия.

Затронув тему отношений традиции и новаторства в советском довоенном фарфоре, которая в те годы вызывала острые дискуссии [Соколова, 1932, 8] следует упомянуть о нарождающемся в провинции симбиозе авангардной эстетики нового времени и дореволюционного художественного наследия кузнецовских и мальцевских промыслов. Подобное явление не уникальное, а скорее закономерное. Стиль арт-деко, с середины 20-х гг. господствующий на Западе, также представлял собой синтез противоборствующих до той поры модернизма и неоклассицизма. Возможно, отсюда происходит некая стилистическая схожесть дизайна советской посуды 30-х гг. и искусства арт-деко. В сервизе «Озерный» (ФЗ «Пролетарий», Бронница (Мста), 1930-е гг.) лаконичный абстрактный дизайн сосуществует с медальонами, в которых в набросочной, почти пленэрной манере изображены берега озера Ильмень. Сравнив оформление «озерного» сервиза с росписью посуды из коллекции «May Avenue» Кларис Клифт 1932-1933 гг., отметим с удивлением, более минорную меланхолическую атмосферу советских пейзажей, отличную от экзальтированных пейзажей пасторальной Англии.

В росписи блюдца и тарелки чайной тройки «Новгородская стройка» (ФЗ «Пролетарий», Бронница (Мста), нач. 1930-х гг., автор Т.З. Подрябинников), остроумно использован главный «изобразительный ресурс» конструктивизма – монтаж для противопоставления индустриального пейзажа идиллической картине русской природы. Темная динамичная масса стройки нависает над вставкой с одиноким парусником, безмятежно плывущим вдоль живописных берегов. При этом художественно-выразительные средства разделки реалистичны, почти натуралистичны. В пейзаже основного композиционного поля заметна еще одна интересная деталь: дальний план разделен на две части: монастырь и фабричные постройки. Нарративный характер «Новгородская стройка» очевиден, однако смысловая нагрузка произведения противоречива. «За что агитирует художник, куда и зачем мы вместе с ним поплывем – к живописным стенам монастыря или к дымящимся заводским трубам?.. Вся эта новгородская “индустрия” подана сквозь призму советского “механического гражданина”, которого тянет к живописному пейзажу, а ему приказано любоваться подъемным краном. Перед нами образец приспособленчества, идейной беспринципности художника», – писала в 1932 г. критик Н. Соколова [Соколова, 1932, 17].

Как и в «Новгородской стройке», в основной массе пейзажей на советской фарфоровой посуде тех лет заметен отход от условности и декоративности предыдущего периода в сторону реализма, приближение (с учетом специфики) к станковой живописи. Понемногу исчезли открытые цвета, составляющие палитру художников агитфарфора. Колорит пейзажей на фарфоре стал более сложным, приглушенным и даже мрачным.

В годы первых пятилеток государством были проведены масштабные меры экономического, политического, организационного и идеологического характера, в результате которых «страна наша стала прочно и окончательно – индустриальной страной» [Сталин, 1951, т. 13, 360]. Глобальные перемены обусловили формирование художественного стиля, который выразился в новой трактовке пейзажа на посуде. Теперь пейзаж парадного характера, помещенный в медальон или картуш, стал смысловым центром орнаментальной композиции.

Художники решали трудную задачу: соединение трехмерного перспективного изображения с орнаментикой. Примером служат чайные сервизы «Кировск» и «Петербург, Петроград, Ленинград» (оба ЛФЗ, 1935 г., автор Т.Н. Беспалова-Михалева) и чашки «Москва, СССР» с видами Кремля А.Т. Калошина (Дмитровский ФЗ в Вербилках, 1931 – 1935 гг.), послужившие прототипом для многочисленных повторений и подражаний во все последующие годы советской власти.

Кроме презентабельных архитектурных пейзажей в оформлении фарфоровой посуды тех лет отмечено частое использование «неуместного» мотива. Представлял он собой вид зимнего поля с занесенной снегом полуразрушенной русской деревней или развалившейся избой на фоне леса. К вариациям данного мотива можно отнести тарелку с зимним пейзажем на борту Волховской фарфорово-фаянсовой фабрики «Коминтерн»; оформление чайного сервиза завода «Пролетарий»; набора посуды Дулевской фабрики имени газеты «Правда», выполненное аэрографом; чайного сервиза Городницкого фарфорового завода имени Коминтерна.

Помимо общего сюжета и схожего композиционного построения эти разделки объединяет тягостная атмосфера безысходности, тревожного предчувствия, выраженная глухим, землистым, почти монохромным колоритом. В выборе мотива, в его композиционном и живописно-пластическом решении чувствуется влияние поздних «зимних» работ А.К. Саврасова, написанных им в период перманентной депрессии. А тема и общее эмоциональное состояние подобных пейзажей советского бытового фарфора 30-х гг. позволяет провести аналогии с творчеством крестьянских поэтов того же времени.

Закрыв метельный саван всполье,
И дальний лес, и пустоша...
И где с такой тоской и болью
Укроется теперь душа?..
(С. Клычков, 1929 г.)

Присутствие столь пессимистических сюжетов в продукции широкого потребления в тот момент, когда официальная пропаганда различными средствами формировала образ идеального общества, приводило в замешательство даже современников [Соколова, 1932, 10]. Возможно, отсюда возник исторический анекдот (не соответствующей действительности) о том, что во время просмотра в Торговой палате высшим руководством страны экспонатов-кандидатов на Всемирную выставку 1937 г. И.В. Сталин, увидев сервизы П.В. Леонова, отличавшиеся красочным оптимизмом, произнес ставшую впоследствии знаменитой фразу: «Жить стало лучше, жить стало веселее» [Астраханцева, 2006, 44].

Пейзаж в советском бытовом фарфоре 40-х – 50-ых гг. XX в.

В годы Великой Отечественной войны выпуск бытовой фарфоровой посуды практически прекратился. Многие сотрудники заводов, в том числе художники, ушли на фронт, оборудование предприятий Европейской части СССР было эвакуировано на Урал и в Сибирь. Многие оказались разрушены, как, например, Волховская фарфорово-фаянсовая фабрика «Коминтерн», уничтоженная до основания в период оккупации. Действующие заводы были переориентированы на выпуск продукции необходимой армии и госпиталям. Однако и в этот сложный период можно найти редкие примеры применения пейзажного жанра в оформлении посуды – документальные свидетельства героизма советских людей. Так в осажденном

Ленинграде Л.И. Лебединская создает на старых заготовках интереснейшую роспись – сервиз «Ленинград в блокаде» (ЛФЗ, 1943). Здесь проявились характерные черты, которые в последующее десятилетие будут определять стилистику оформления фарфоровой посуды. Общее композиционное построение раскладки осталось неизменным с довоенного времени – пейзаж размещался в медальонах, объединенных с орнаментом в единую комплексную систему. Но орнаментальные элементы приобрели важное смысловое значение, они уже не обрамление картины, а важное составляющее композиции. В некоторых случаях именно орнаментальные элементы, а не пейзаж раскрывают идейное содержание произведения. В сервизе «Ленинград в блокаде» это штыки и знамена, в сервизе «Город воинской славы» (ЛФЗ, 1947 г., автор Л.И. Лебединская) орденские ленты, в сервизе «Ленинград» (ЛФЗ, 1953 г., автор Л.И. Лебединская) решетка Летнего сада. Сохранилась колористическая сдержанность, но цвет, благодаря превалированию холодных оттенков в пейзажах и золота в орнаменте, обретает благородство и возвышенность.

Начиная с середины 50-х годов, пейзаж начал доминировать над декором, заняв однозначно главенствующую роль в композиции раскладки. Орнаментика переместилась на периферию, либо исчезла вовсе. Сравним бокалы «Кремль» 1952-1955 гг. и 1955-60 гг. (ЛФЗ, автор Л.В. Протопопова). Рисунок на фарфор нанесен трансферной печатью. Клише для обоих бокалов использовалось одно и то же. Изменения заметны в ручной дорисовке и отделке золочением поверх глазури. Строгость, монументальность, трагическая содержательность раннего варианта раскладки, где все элементы декора олицетворяют могущество народа-победителя, совершенно исчезли в позднем варианте, сменившись жизнерадостной декоративностью. Изображение архитектуры еще сохранило особенности построения пространства, свойственные академической живописи, но небеса и зелень уже написаны условно-декоративно, а растительный орнамент, лишенный государственных символов, утратив реальные черты и смысловую нагрузку, служит лишь обрамлением пейзажной композиции. В последующее десятилетие такая тенденция получила дальнейшее развитие. Изображенные места, как правило, конкретны, узнаваемы: Кремль, Большой театр в Москве, Дворцовая площадь в Ленинграде, Смольный, Летний сад. Однако реализм в изображении уступил место условности, светотень постепенно исчезла и уже не вернулась в декор. Цвет стал максимально декоративным, подчас плакатным. Сходство с плакатной графикой поддерживалось текстовыми вставками, которые вновь, как в двадцатые годы, стали использоваться в сочетании с изобразительными мотивами.

Новый стиль с одной стороны представляется естественной реакцией на смену идеологических векторов в советском обществе, на изменение политического климата в стране, с другой стороны, он явился продуктом т.н. кампании «по устранению излишеств и украшения» в искусстве и архитектуре, объявленной руководством СССР. Постановление № 1871 ЦК КПСС и СМ СССР, от 4 ноября 1955 года, которое одновременно завершило эпоху «сталинского ампира» в проектировании и строительстве зданий, с той или иной интенсивностью оказало влияние на все стороны советской культуры. В конце 1956 г. в Москве и Ленинграде прошел ретроспективный показ работ П. Пикассо, который, кстати, именно в этот период активно увлекся изготовлением керамики. Выставка произвела ошеломительное впечатление, вызвала острую полемику о «форме и содержании в искусстве». «Вчера я был на выставке Пикассо и позавидовал свободе. Внутренней. Он делает то, что хочет... Убедился, что содержание не ушло. Ушел сюжет. А содержание, которое не определить словами, осталось». – записал в своем дневнике Е. Шварц [Шварц, 1990, 555].

В следующем 1957 г. состоялся Фестиваль молодежи и студентов, в рамках которого

экспонировались работы различных стилей и направлений из многих стран мира в том числе и объекты предметного творчества. На волне оттепельной романтики возникает интерес к художественным экспериментам первых послереволюционных лет.

Влияние современных зарубежных художников и дизайнеров, жажда обновления и одновременно освоение опыта русских супрематистов и конструктивистов 10-х-20-х годов слились в советском фарфоре в многообразном и сложном стиле, характеристика которого выходит за рамки данного исследования. Рассмотрим лишь несколько пейзажных композиций, относящихся к стилю конца 50-х-60-х годов. Примером могут служить столовая посуда Хайтинского завода, в оформлении которых использовались таежные пейзажи. Тема разрабатывалась художницей Н.А. Асямовой еще в первые послевоенные годы. Тогда Асямова ввела в ассортимент Хайты сибирскую атрибутику: зимние виды Сибири (распространенный мотив сталинского фарфора с местным колоритом), животный мир тайги, персонажей в национальных одеждах народов Сибири. Последнее – особенно важно. Погружение в мир традиционной орнаментики, по-видимому, подсказало Асямовой оригинальный художественный прием, выразившийся в оформлении хайтинских тарелок. Апелляция к традиционным культурам – характерная черта представителей первых модернистских течений: Пикассо изучал африканскую скульптуру, русские футуристы – лубок. Во второй половине XX века, с оглядкой на своих предшественников, художники вновь принялись искать вдохновение в народном искусстве. Идеалы, культивировавшиеся на протяжении четверти века, сформировавшие художественный язык предыдущего поколения, были отвергнуты. Для заполнения духовного вакуума потребовались содержательные идеи. И таковыми стали внутренние устремления к первоосновам культуры. В данном случае, Асямова оперлась на орнаментiku коренных сибирских народов. В ее работах угадываются переосмысленные орнаментальные мотивы «заячьи следы», «оленьи рога», «дюгакча», символы Природы и Матери-Земли [Алексеева, Варавина, 2017, 16]. Они служат тем средством, которое формирует пейзаж в зеркале тарелки. При этом суровые, архаичные таежные ландшафты Асямовой наполнены современной атрибутикой: геологи с рюкзаками, палатки, вертолеты. Дизайн тарелок, где ритм народных узоров сочетается с новыми романтическими образами, соответствует эстетическим принципам творческой эволюции конца пятидесятых – шестидесятых годов. Вспоминается вступительная заставка фильма «Неотправленное письмо» режиссера Михаила Калатозова, вышедшего на экраны в 1959 году: «Тем, кто в любой области человеческой деятельности, будь то освоение диких заброшенных земель или дерзкий рывок в космос, тем, кто шел и идет трудной дорогой первых, советским людям, посвящается...».

Смена художественного стиля явление сложное, связанное не только с социальными, политическими, экономическими трансформациями, но и с поступками, личными проживаниями участников процесса.

Так, например, проблематично проследить стилистический сдвиг в фарфоре Дулево конца 50-х гг. Факторов, объясняющих подобную оппозицию творческому обновлению, санкционированному властями, на наш взгляд, несколько. В 1958 г. Гран-при на Всемирной выставке в Брюсселе получили дулевские сервизы и мелкая пластика П.В. Леонова и А.Г. Сотникова, созданные в конце 30-х – начале 50-х гг. Таким образом, наивысшей международной оценки заслужили работы сталинской эпохи, относящиеся к уходящему стилю – отказаться от достижений, прославивших завод, было бы нерентабельно и нерационально. В 1957 г. П.В. Леонов разработал рисунки для сервиза «Золотой олень», в которых виртуозно использовал устоявшийся в 30-е гг. сказочный сюжет и «барочные» композиции со сплошной заливкой фонов цветом и использованием золота. Творческое кредо Леонов выразил в словах: «Пока мы

верны народным традициям, дулевский фарфор будет молодым и оптимистичным» [Астраханцева, 2006, 44]. Подобный обструкционизм главного художника Дулевского завода генеральной линии, намеченной в Постановлении № 1871 ЦК КПСС и СМ СССР не мог не вызвать ответной реакции, а международное признание в те годы не являлось гарантированной защитой от нападков. Достаточно вспомнить скандал с присуждением в 1958 г. Нобелевской премии Л.О. Пастернаку. В том же 1958 г. в журнале «Декоративное искусство СССР» вышла статья, где дизайн дулевской посуды подвергся жесткой критике и был обвинен в безвкусице и антихудожественности. «Мало-гармоничные, чрезмерно яркие букеты покрывают почти сплошь все изделие, без учета его формы и назначения, и даже оставшаяся свободной от росписи белая поверхность фарфора кроется сплошным цветным тоном и обильно украшается золотом. Создается впечатление, что автор изделия преследует цель как можно больше разукрасить его, заполнить декоративными мотивами.» – писала, не называя, впрочем, фамилий, автор статьи Л.Г. Крамаренко [Крамаренко, 1958, 12]. Дулевский завод отреагировал на упреки в ретроградстве, запустив в производство несколько сервизов, которые соответствовали критериям нового стиля.

Образцом применения художественного языка периода «оттепели» в дулевском фарфоре может служить сервиз 1961 г. «Новые дома», расписанный М.М. Шепелевой-Кожиной. Фовистская стилистика передачи пейзажа яркими эскизными мазками, найденная чуть ранее (чашка «Кавказ» 1960 г.), лаконичная и одновременно динамичная композиция, заставляют вспомнить пейзажную живопись Р. Дюфи и его советских поклонников: Т.А. Маврину и Н.В. Кашину. Актуальный сюжет росписи отражал массовое типовое жилищное домостроительство, начавшееся в СССР с 1955 г.

Работа Шепелевой-Кожиной была представлена на Всесоюзной выставке образцов художественной промышленности и прикладного искусства «Искусство в быт», которая открылась весной 1961 г. в Центральном выставочном зале в Москве. Однако «реабилитация» дулевской посуды в тот раз не произошло. В академический журнал «Советская этнография» об изделиях, оформленных Леоновым, было сказано, что они «бесконечно далеки от яркого, но вместе с тем благородно строгого колорита народного искусства», и далее читаем: «Чайный сервиз «Город-спутник» М. М. Шепелевой вызывал недоумение. Этот орнаментализированный городской пейзаж нельзя оценить как поиски нового. Лет 40 назад фарфор расписывали изображениями тракторов, домов, строительства. Возрождение этих не лучших традиций советского фарфора сейчас нецелесообразно» [Рождественская, 1961, 118]

Заключение

Распад СССР, смена экономической модели развития, длительный процесс подготовки к вступлению и вступление России в ВТО крайне негативно отразились на отечественной фарфоро-фаянсовой промышленности. Сокращение производителей привело к оскудению ассортимента российской фарфоровой посуды и, как следствие, к исчезновению художественного разнообразия ее оформления. Осознание в современной культурологии советского дизайна фарфоровой посуды, как утраченного оригинального явления, вызвало его переоценку. Упомянутая выше, Л.Г. Крамаренко в 2005 г. написала текст почти идентичный тексту 1958 г., но уже в позитивном ключе: «Ярким явлением представляется творчество Петра Леонова, возглавившего дулевский коллектив. Замысел Леонова состоял в создании нового фарфора национального характера. С этой целью он обращается к традициям народного искусства, к сюжетам русского фольклора и его своеобразной стилистике и к

непосредственному наследию – сервировке русского чаепития, так называемой трактирной посуде, и создает сервизные ансамбли, расписанные цветами и букетами на киноварно-красном и голубом фонах с обильным использованием золота» [Крамаренко, 2005, 56]. Сегодня не вызывает сомнения, что в целом советские фарфоровые изделия – пример высокого художественного мастерства, а оформление фарфоровой посуды, выразительное по форме и по содержанию, в большинстве своем представляет подлинное произведение искусства. Дулевский фарфоровый завод выпускает посуду, расписанную по эскизам Леонова, даже спустя сорок лет после смерти художника, а ИФЗ продолжает изготавливать посуду в оформлении Воробьевского. Проведенный анализ пейзажных композиций на бытовом фарфоре первых сорока лет советской власти раскрывает еще один аспект этого сложного культурного феномена, примеры которого мы можем видеть в музеях и бабушкиных буфетах.

Библиография

1. Алексеева Е.К., Варавина Г.Н. Визуализация геоландшафта в традиционной орнаментальной культуре эвенгов Якутии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 5. С. 15-17.
2. Астраханцева Т. Художник Петр Леонов // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2006. № 42. С. 44.
3. Белый А. Котик Летаев. Пг., 1922. 297 с.
4. Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. 241 с.
5. Крамаренко Л.Г. Что мешает выпуску красивой посуды? // Декоративное искусство СССР. 1958. № 7. С. 11-13.
6. Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве. М.: Советский художник, 1967. 512 с.
7. Пелинский И.А., Сафонова М.А. Советский фарфор 1917-1991. Иллюстрированный справочник-определитель с ценами. М.: Любимая книга, 2012. 336 с.
8. Рождественская С.Б. «Искусство в быт». Выставка новых образцов изделий художественной промышленности (Хроника) // Советская этнография. 1961. № 6. С. 110-120.
9. Соколова Н. Пути художественного оформления массовой посуды в реконструктивный период // Художественное оформление массовой посуды. М., 1932. С. 7-28.
10. Сталин И.В. Отчетный доклад XVII съезду партии о работе ЦК ВКП(б) 26 января 1934 г. // Сочинения. Том 13. М., 1951. С. 359-360.
11. Хвойник И.Е. Скульптор И.Е. Ефимов. М., 1934. 46 с.
12. Шварц Е. Живу беспокойно... Из дневников. Л., 1990. 752 с.
13. Цаценко Л.В., Цаценко Н.А. Советский фарфор как ресурс информации в курсе «История и методология научной агрономии» // Научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2015. № 109. С. 500-511.

The Art of Everyday Life: Landscape on Soviet Mass-Produced Porcelain Tableware

Georgii S. Kara-Murza

Associate Professor at the Department of Advertising,
Public Relations and Design,
Plekhanov Russian University of Economics,
115093, 36, Stremyannyi lane, Moscow, Russian Federation;
e-mail: kara-murza.gs@rea.ru

Abstract

The article examines the problem of compliance of landscape motifs used in the design of Soviet mass-produced porcelain tableware with real life and social consciousness of the first half of the twentieth century; compositional and stylistic features of landscapes are analyzed; analogies are drawn with works of fine art and literature of the selected period that are similar in content; the relationship between the evolution of landscape compositions on porcelain and political and economic events in the country is noted. The collapse of the USSR, a change in the economic development model, the long process of preparation for entry and Russia's accession to the WTO had an extremely negative impact on the domestic porcelain and earthenware industry. The reduction of manufacturers has led to a depletion of the range of Russian porcelain tableware and, as a consequence, to the disappearance of the artistic diversity of its design. The awareness in modern cultural studies of Soviet porcelain design as a lost original phenomenon has caused its reassessment. Today there is no doubt that, in general, Soviet porcelain products are an example of high artistic skill, and the design of porcelain tableware, expressive in form and content, for the most part represents a genuine work of art. The analysis of landscape compositions on household porcelain from the first forty years of Soviet power reveals another aspect of this complex cultural phenomenon, examples of which we can see in museums and grandmother's cupboards.

For citation

Kara-Murza G.S. (2024) *Iskusstvo povsednevnosti: peizazh na sovetskoj farforovoi posude massovogo proizvodstva* [The Art of Everyday Life: Landscape on Soviet Mass-Produced Porcelain Tableware]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 256-268. DOI: 10.34670/AR.2024.76.68.029

Keywords

Soviet porcelain, design of tableware, landscape, decorative and applied arts, capriccio.

References

1. Alekseeva E.K., Varavina G.N. (2017) *Vizualizatsiya geolandshtafta v traditsionnoi ornamental'noi kul'ture evenov Yakutii* [Visualization of the geolandscape in the traditional ornamental culture of the Evens of Yakutia]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], 12 (86), 5, pp. 15-17.
2. Astrakhantseva T. (2005) *Khudozhnik Petr Leonov* [Artist Petr Leonov]. *Antikvariat, predmety iskusstva i kollektcionirovaniya* [Antiques, art and collectibles], 42, p. 44.
3. Belyi A. (1922) *Kotik Letaev* [Kotik Letaev]. Petrograd.
4. Khvoynik I.E. (1934) *Skulptor I.E. Efimov* [Sculptor I.E. Efimov]. Moscow.
5. Kramarenko L.G. (1958) *Chto meshaet vypusku krasivoi posudy?* [What prevents the production of beautiful dishes?]. In: *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative art of the USSR], 7, pp. 11-13.
6. Kramarenko L.G. (2005) *Dekorativnoe iskusstvo Rossii XX veka. Doct. Dis.* [Decorative art of Russia of the twentieth century. Doct. Dis.]. Moscow.
7. Lunacharskii A.V. (1967) *Ob izobrazitel'nom iskusstve* [About fine art]. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ.
8. Pelinskii I.A., Safonova M.A. (2012) *Sovetskii farfor 1917-1991. Illyustrirovannyyi spravochnik-opredelitel' s tsenami* [Soviet porcelain 1917-1991. Illustrated reference guide with prices]. Moscow: Lyubimaya kniga Publ.
9. Rozhdestvenskaya S.B. (1961) «*Iskusstvo v byt*». *Vystavka novykh obraztsov izdelii khudozhestvennoi promyshlennosti (Khronika)* ["Art into everyday life." Exhibition of new samples of art industry products (Chronicle)]. *Sovetskaya etnografiya* [Soviet ethnography], 6, pp. 110-120.
10. Shvarts E. (1990) *Zhivu bespokoino... Iz dnevnikov* [I live restlessly... From the diaries]. Leningrad.
11. Sokolova N. (1932) *Puti khudozhestvennogo oformleniya massovoi posudy v rekonstruktivnyi period* [Ways of artistic design of mass-produced tableware during the reconstruction period]. In: *Khudozhestvennoe oformlenie massovoi*

- posudy* [Artistic design of mass-produced tableware]. Moscow.
12. Stalin I.V. (1951) Otchetnyi doklad XVII s"ezdu partii o rabote TsK VKP(b) 26 yanvarya 1934 g. [Report to the XVII Party Congress on the work of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) on January 26, 1934]. In: *Sochineniya. Tom 13* [Works. Volume 13]. Moscow.
 13. Tsatsenko L.V., Tsatsenko N.A. (2015) Sovetskii farfor kak resurs informatsii v kurse «Istoriya i metodologiya nauchnoi agronomii» [Soviet porcelain as a resource of information in the course "History and methodology of scientific agronomy"]. *Nauchnyi zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta* [Scientific journal of the Kuban State Agrarian University], 109, pp. 500-511.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.28.77.030

Традиция итальянских карнавалов: Иврея, Виареджо, Путиньяно

Карапетрова Юлия Андреевна

Аспирант,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119234, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: juliettaaa12@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается история происхождения карнавала, как одного из самых значимых проявлений праздничной культуры Италии, а также истоки зарождения локальных карнавалов в городах Иврея, Виареджо и Путиньяно. Основой празднеств считается древнеримский праздник Сатурналии, олицетворяющий и природные изменения: час смерти и воскрешения богов, и, помимо прочего, являющийся аллегоричным претворением изменений уже существующего миропорядка. В античные времена праздник значил вседозволенность, смену господ и работ в привычном строе и нарушение правопорядка. В эпоху Средневековья все еще подоплекой карнавалов являлась древняя аграрная традиция и связанные с ней празднества, примером этому явился карнавал в Путиньяно. Однако позднее в основу карнавалов был заложен совершенно иной смысл. Так карнавалы в Иврее и Виареджо стали глубиннее. Их главной идеей было не восхваление богов, природных явлений или языческих традиций, а борьба за свободу, сражение против угнетающих за угнетенных, укор и обличение лживых и коррумпированных властей, повержение старого порядка и воцарение нового, праведного и бескорыстного. Так изменение цели карнавала выразилось различными способами в регионах Италии. Посредством пародирования, высмеивания и обличения в Виареджо и открытым бунтом со свержением правящего тирана в Иврее. Во время праздника любой раб мог высказать господину все, что он о нем думает.

Для цитирования в научных исследованиях

Карапетрова Ю.А. Традиция итальянских карнавалов: Иврея, Виареджо, Путиньяно // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 269-278. DOI: 10.34670/AR.2024.28.77.030

Ключевые слова

Праздничная культура, идентичность, Сатурналии, карнавал, Марди Гра, папье-маше.

Введение

Феномен карнавала, истоки его зарождения, историческая подоплека празднества, а также степень его влияния на культуру и традиции, сохранившиеся до настоящего времени, определенно заслуживают исследовательского внимания. Основу любого праздника составляет исторически сформировавшаяся ритуально-обрядовая система, которая закрепляет и ретранслирует ценностные ориентиры жизнедеятельности социума [Эскизы..., 1989]. В целом, понимание исторического контекста и рассмотрение репрезентации ключевых этапов основных итальянских карнавалов было определено как *актуальность* изучения данной темы.

Целью данной работы является исследование эволюции и традиций карнавалов в Иврее, Виареджо, Пугиньяно на протяжении всей истории.

В связи с поставленной целью предполагается решить следующие **задачи**:

1. Изучить этимологию понятия и историю становления карнавала в Италии, его традиций в хронологическом аспекте;
2. Рассмотреть тенденции развития карнавалов в Иврее, Виареджо, Пугиньяно, определить различия масок и костюмированных нарядов, выявить особенности празднования карнавалов в каждом городе.

Теоретической базой исследования послужили работы М.М. Бахтина, Й. Хейзинга, Д.А. Шевляковой, П.П. Муратова, Н. Бонецкой, Н.А. Панькова, С. Гурина, а также статьи и обзоры в специализированных и периодических изданиях, посвященных тематике «Карнавалы в Италии».

С момента первого упоминания в письменных источниках XV века и до настоящего времени карнавал развивался, постепенно утрачивая архаическую ритуальную функцию и обрастая новыми легендами, связанными с историей региона, что привело к тому, что в настоящее время праздничная культура Италии отождествляется именно с карнавалами.

Основная часть

Именно Италия считается родиной карнавала, который проводится перед Великим постом. Об этом свидетельствует и название праздника – “carne vale” («прощай мясо»).

История зарождения карнавала уходит своими корнями в далекое прошлое, когда на стыке зимы и весны проходили праздники, посвященные богу урожая и плодородия Сатурну, носившие названия Сатурналий. Этот праздник был одним из самых долгожданных среди римлян и праздновался 17 декабря. Римский историк Тит Ливиус писал, что Сатурналии начали праздновать, начиная с V века до нашей эры. Изначально это был однодневный крестьянский праздник, в ходе которого земледельцы восхваляли Сатурна. Но через несколько десятилетий он стал популярен среди всех слоев населения и длился уже целых пять дней [там же].

Начинался зимний праздник с официальной части, проходившей в святилище Сатурна. Жрецы разрезали шерстяные путы, стягивавшие огромную статую бога, а присутствующие преподносили ему дары. Все пели гимны и восхваляли бога земледелия, но при этом с нетерпением ожидали конца мероприятия. Когда верховный жрец провозглашал «Ю, Сатурналии», большинство законов переставали действовать и Рим погружался в веселье, пьянство и разврат. В эти дни прекращались войны, не проводились казни и повсеместно разрешали азартные игры, запрещенные в другие дни.

Являясь переломным моментом в природе, этот период олицетворялся с временем

умирающих и воскресающих богов. Карнавальные аллегории трактовали смерть не как конец жизненного цикла, а как начало новой жизни, как конец старого и начало нового года, что привело к тому, что переворот в природе стал ассоциироваться с переворотом существующего миропорядка и вседозволенностью в карнавальные дни [Максаков, 2021].

Во время праздника любой раб мог высказать господину все, что он о нем думает. Закон запрещал вспоминать это после окончания Сатурналий и наказывать за дерзость. Британский историк и исследователь религии Джеймс Джордж Фрэзер писал об этом так: «Эта инверсия ролей заходила так далеко, что каждый дом на время превращался во что-то вроде микрогосударства, в котором все высшие государственные посты занимали рабы – они отдавали приказания, устанавливали законы, как если бы были консулами, преторами или судьями. Бледным отражением власти, которой на время Сатурналий наделялись рабы, было избрание при помощи жребия лжецаря, в котором принимали участие свободные граждане. Лицо, на которое падал жребий, получало царский титул и отдавало своим подданным приказания шуточного и нелепого свойства» [Эскизы..., 1989].

На время Сатурналий Рим превращался в настоящий карнавал. Люди не только выходили праздновать на улицы, но также и приходили с визитами к соседям. Главным правилом Сатурналий было не только восхваление Сатурна, но и преподнесение и Богу, и жителям подарков. Такие презенты выглядели весьма незатейливо, скромно, представляли собой медальоны с изображением мужской головы или обычные восковые свечи. Традиция дарить изображения голов осталась с давних времен, когда Сатурну приносили человеческие жертвы, отрезая им головы. Детям дарили игрушки и сладости, а иногда и домашних животных, например, щенков, котят или ягнят. Допускались также съедобные подарки, например, свиные колбасы или окорока, мед, сушеные фрукты и вина – все, что дарило людям сельское хозяйство, которым заведовал Сатурн. Но подарки получали не все, а только мужчины и дети. Женщин одаривали весной, в дни мартоналий, проходивших в марте.

В 312 году нашей эры император Константин провозгласил христианство единственной официальной религией. Сразу после этого Сатурналии, как и любые другие празднества иных традиций, были дискредитированы и подверглись запретам. Но отголоски древнего римского праздника ощущались многие столетия после и остались в карнавальных торжествах и в настоящее время [Мойсеева, 2012].

Эпоха Средневековья явилась периодом официального признания карнавала и развития его основных структурных и содержательных особенностей, которые заключались в избрании короля карнавала. Новоизбранный глава должен был публично покаяться в грехах, но и также обличить прилюдно «грехи» окружающих. Одновременно с этим назначался пародийный суд, приговор и казнь над ним. После сжигания чучела короля начинались народные празднества, по завершению которых следовало оплакивание смерти короля карнавала [Овчар, 2018].

Главными участниками парада были маски персонажей народной “*commedia dell’Aarte*”. Данный вид театра, строящийся на импровизации, получил свое развитие и повсеместное признание в Италии XVI – XVII веков. Основой популяризации направления были персонажи: Арлекино, Панталоне, Доктор, Бригелла, распространенные на севере Италии и Тарталья, Ковьелло, Пульчинелла и Скарамучча в южной части страны. Особой любовью зрителей пользовались слуги: Панталоне, Коломбино, Пьеро, Пульчинелло, Доктор и др. [Дживелегов, 1954]. Каждый персонаж имел свою характерную маску, являющуюся и частью костюма, и главным указателем амплу персонажа. Маски помогали простым людям предаваться «Сумасшествию» праздника и при этом оставаться незамеченными. Ни о чем не думая и

чувствуя себя «наравне» с самыми влиятельными людьми эпохи, даже самый «последний» человек из деревушки мог надеть на себя корону и «почувствовать вкус власти» на какое-то время [Моисеева, 2012].

Таким образом, благодаря такому атрибуту действие обретало тот самый исконный смысл – внести «беспорядок» в привычный расклад вещей, смешать реальность и фантазию и переодеться в того, кого вовсе не существует. Несмотря на то, что каждый регион Италии празднует карнавал по-своему, невероятные цвета, яркость торжеств и желание повеселиться – это то, что объединяет весь «сапог».

Являясь старинным городком Италии, провинцией Турина, Иврея на период карнавалов становится местом межнационального масштаба. Полчища туристов и местных итальянцев съезжаются в город, чтобы лично лицезреть известную Апельсиновую битву, воплощающую культурное единение прошлых средневековых традиций и современной интерпретации исторического культурного наследия.

Известный как «Карнавал апельсин», он является одновременно одним из самых ярких и старейших исторических карнавалов Италии, который пронизан традициями битв Средневековья. Апельсиновое побоище, возникло на реальных событиях. Истоки этой старинной традиции восходят к XII веку. Легенда гласит, что храбрая дочь местного мельника по имени Виолетта убила ненавистного тирана графа Раньери ди Бьяндрате. Тиран издал закон, гласивший, что он имеет право провести первую ночь с каждой невестой в городе. Однако Виолетта восстала против графа. В первую брачную ночь она отрубила ему голову и торжественно выставила ее на всеобщее обозрение на балконе покоев. Ее хотели схватить стражники, но местные жители заступились за юную красавицу, забросав стражу бобами. Восстав против жестокого тирана-правителя города, люди уничтожили его замок и устроили на площади по этому случаю праздник. Этот акт вызвал в Иврее огромное восстание, положившее конец городскому притеснению и разрушению ненавистного семейного правления Бьяндратов [Эскизы..., 1989].

Впоследствии традиция торжества добра над злом, победы народа против жестоких господ стала символом народного единства и частью культурного кода. Бобы, ставшие элементом победного действия, были выбраны также неслучайно. В Средние века существовал обычай: приходы города бесплатно раздавали фасоль. Эта была благотворительная традиция в те времена, когда фасоль считалась драгоценной пищей, а порции раздавались бедным. Порции были настолько малы, что их не хватало на пропитание даже одного человека. Презрение к уничижительному обращению к народу накапливалось годами, что и привело к финальному сопротивлению и борьбе за свои права и свободы. Бобы были брошены в момент противостояния именно затем, чтобы еще глубже выразить свое возмущение таким оскорбительным жестом тирана, отправляющим две горошины на семью и заставляющим голодать свой собственный народ.

С течением времени традиция претерпевала изменения, люди начали бросать засахаренный миндаль, конфетти и цветы, что в дальнейшем привело к бойне апельсинами, олицетворяющими гнев и презрение народа против властеимущих господ. Апельсины символизируют свободный дух города и отрубленную голову тирана, а оранжевый цвет напоминает о смельчаках-горожанах, защитивших легендарную Виолетту от стражников [Овчар, 2018].

Начиная с XIX века, девушки стали бросать апельсины понравившимся парням. Если девушка ему нравилась, то он отвечал ей тем же. Со временем это переросло в соревнование целых районов города с прописанными правилами. Азартное состязание порой принимало

нешуточный характер, в связи с чем в 1808 году по приказу Наполеона праздник должен был проходить без конфликтов, а стражи порядка обязаны были одеть униформу его армии. Эта традиция сохранилась по сей день и теперь. Если хочешь избежать апельсиновых ударов – надень красный головной убор в духе французских революционеров [Карнавальная культура Италии..., www].

В настоящее время праздник всеобщего торжества народа перерос в известный на весь мир карнавал. В течение трех дней по городу движется карнавальное шествие с оркестрами и народными артистами, а во главе ее едет карета с красавицей – дочкой мельника. Помимо празднеств в городе проходит та самая баталья, имитирующая стражу правителя, бросающих апельсины с повозки, люди внизу примеряют на себя роль тех самых народных мстителей – восставших горожан.

Горожане делятся на 9 лагерей, сражающихся между собой. Горожане надевают железные шлемы из прутьев и защитное снаряжение и агрессивно швыряют друг в друга огромное количество апельсинов, пытаясь «убить» другие команды в так называемой Битве апельсинов. Специальная комиссия оценивает ход сражения и по итогам вручает премии лучшим – одной повозке и одной команде на земле [Официальный ресурс Карнавала Виареджо, www].

За дни битв на главные улицы и площади города выбрасывается более 11340 килограмм апельсинов, что символизирует право жителей Ивреи на самоуправление. Битва начинается в воскресенье перед Пепельной средой и заканчивается во вторник на Масленицу. Пока бушует битва, в городе проходит и множество других карнавальных мероприятий, таких как парады, выступления фольклорных и музыкальных групп, которые приезжают со всей Европы.

После окончания боев следует массовая инсценировка похорон для тех, кто был «потерян» во время битвы. Хотя карнавал в Ивреи выглядит как полный хаос, в битве за апельсины существуют свои правила. Судьи будут наблюдать за ходом соревнования, чтобы выбрать команду-победительницу, исходя из ее отношения к бою, чувства честной игры и усилий по оформлению.

Виареджо, известный своими пляжами и красивыми сосновыми борами, в зимний период также полон туристов, съезжающих увидеть знаменитый карнавал, который на протяжении 139 лет является одним из самых зрелищных итальянских праздников. Но корнями этот фестиваль уходит в античность. Древние римляне считали, что в зимний период бог земледелия и скотоводства Сатурн спускается с небес и бродит в мире простых смертных, поэтому необходимо его усиленно почитать и задабривать дарами и жертвами, чтобы новый урожай не пострадал [там же].

Праздник длился с 17 по 23 декабря и всю неделю римляне предавались нескончаемым удовольствиям и безудержной радости. Военные действия, работа, суды, обучение – все замирало и приостанавливалось в дни празднований Сатурналий. В те дни рабы имели полное равенство с хозяевами. Все менялось с ног на голову, и сами люди менялись местами и делали то, чего не могли позволить себе в повседневной жизни. Ну, чем не современный карнавал, когда люди с помощью маски и платья могут полностью преобразиться! Именно поэтому лучшим карнавалом, отражающим заветы древних празднеств, и считается фестиваль в тосканском городке Виареджо.

В этом городе родился Карнавал политической сатиры, создание которого опять же было связано с местной элитой. Идея пришла в голову молодым аристократам, которые решили, замаскировав себя, выдвинуть протест против налогов в канун Пасхи. Они провели целый праздник на улицах города, проезжая в каретах, украшенных цветами и сладостями, но

олицетворяющими насмешку над правящим сословием того времени. Первый карнавал, в том виде, в котором мы можем видеть его сейчас, состоялся 24 февраля 1873 года. Изначально карнавальные повозки украшали фигуры героев, которые были значительно меньших размеров, а изготавливались они из гипса, дерева и джута.

В 1912 году, впервые, на этих колесницах прошел парадом оркестр. Оркестр играл песню, которая теперь стала официальным гимном карнавала (“*Su, la coppa di champagne*”) [Троицкий, 2020].

В 1923 году появилось еще одно большое нововведение, которое получило название «карри». Передвижные платформы, сделанные из дерева и гипса скульпторами, плотниками и кузнецами района. Именно карри и стали настоящими героями карнавала. Весь сатирический характер торжества олицетворяется в этих гигантских работах, изображающих деятелей политики, спорта и искусства. Куклы, установленные на этих платформах, имели сложные механизмы внутри, с помощью которых осуществляется движение подвижных частей глаз, рук и пальцев, ног и прочего. Сырьем карнавала Виареджо является папье-маше, а точнее бумажная форма.

Особая техника была изобретена производителем из Виареджо Антонио Д’Арлиано в 1925 году. Такой вид конструирования позволил сделать тележки легче и пластичнее, и был назван: папье-маше. Благодаря этому новому материалу стало возможным создавать колоссальные структуры. С этого момента миллиарды тонн газет стекались в Виареджо, потому что именно газетная бумага и клей требовались, чтобы создать этих гигантов! Модели в глине, гипсовых слепках, газетной бумаге и клеях из муки и воды становятся простыми ингредиентами самого большого шоу в своем роде в мире. Философия рекуперации и утилизации с помощью единственной ручной методики являются основой мероприятия. Это было большое достижение – фигуры теперь имели небольшой вес, что позволяло более смело экспериментировать с размерами и дизайном конструкций. Сегодня эти шедевры воплощают в жизнь внуки и дети ремесленников Виареджо, которые стояли у самых истоков, передавая из поколения в поколение секреты изготовления фигур из папье-маше. За их навыки в создании и моделировании их называли и называют “*Maghi della Cartapesta*”, «Волшебники папье-маше» [там же].

В 1930 году у фестиваля Виареджо появился свой аллегоричный символ – Бурламакко, являющий собой нечто среднее между клоуном, арлекином или же шутком. Бурламакко был создан живописцем и графиком из Виареджо Уберто Бонетти. Традиционной одеждой Бурламакко является костюм с бело-красными ромбами, черная накидка и красная треуголка [Официальный ресурс Карнавала Виареджо, www].

2001 год является важной датой в истории карнавала в Виареджо: в этот год произошло открытие *Cittadella del Carnevale*, огромной полифункциональной структуры, в которой расположены мастерские, школа папье-маше, а также музей, призванные сохранить историческую и культурную память об этом фестивале.

Сегодня Карнавал также символизирует встречу народов и культур. Неизменный принцип и ценность карнавала в Виареджо заключается в том, что названный карнавал – не представляет собой праздное веселье, а, прежде всего, являет собой возможность обозначить насущные мировые проблемы – громко, красочно и масштабно. Объектами сатиры и творчества становятся политики и экономисты, диктаторы и революционеры, артисты и музыканты, герои комиксов и актуальные тренды. В разные годы на этом параде можно было наблюдать гигантские фигуры Мадонны и Берлускони, Наполеона и Че Гервары, Мэрилин Монро и многих

других выдающихся личностей. Тем самым, шагая в ногу со временем, карнавал, не теряя своей культурной идентичности, указывает на несовершенства современных реалий, и в прямом смысле в масштабах подсвечивает настоящие проблемы общества.

Продолжая знакомство с гигантами папье-маше, невозможно не заглянуть на карнавал в очаровательном городе Путиньяно, расположенном в регионе Апулия на юге Италии. Имея богатейшую историю, берущую начало в 1394 году, этот карнавал является не только самым продолжительным событием в Италии, но и одним из самых очаровательных и ярких праздников в стране.

Истоки карнавала Путиньяно ведут к четырнадцатому столетию, когда мальтийские рыцари, управляющие городом, организовали первое карнавальное шествие. С тех пор карнавал превратился в грандиозный праздник, который длится с 26 декабря дня Санто-Стефано и до Марди Гра последующего года. Такой ранний старт карнавала связан с древними праздниками “Propaggine” («отводок»), вероятно, существовавшими в регионе задолго до принятия христианства [Дживелегов, 1954].

В христианскую эпоху праздник получил свое новое воплощение. Согласно легенде, по пути торжественного следования мощей Святого Стефана в церковь Санта Мариа ла Грека, крестьяне работали над отводками лозы и старались следовать за путем движения урны с прахом святого с тем, чтобы торжественно отметить такое великое событие. Все это действо сопровождалось песнями и плясками, однако в наши дни праздник утратил свое религиозное начало и приобрел новое – сатирическое [там же].

Как и карнавал в Виареджо, в Путиньяно принято не только чествовать традиции, но и не забывать кольнуть правящие элиты и политическую верхушку городка. Считается, что от декламации на местном диалекте импровизированных стихов, носящих сатирический характер, зародился обычай «Пропаджини», который и на сегодняшний день является центром местной карнавальной традиции. Традиция заключается в том, что на протяжении нескольких часов кряду десятки местных поэтов, сменяя друг друга, декламируют сатирические рифмованные строки.

Главными героями карнавала являются маски, которые вместе с потрясающими повозками из папье-маше и великолепными кортежами проходят по улицам городка, становясь сердцем многочисленных карнавальных представлений. Эти огромные творения, тщательно созданные мастерами-ремесленниками, шествуют по улицам Путиньяно, очаровывая толпу своими впечатляющими размерами и замысловатыми деталями.

Эти гиганты в сопровождении групп в масках, музыки и буйства красок, создают поистине волшебную атмосферу во время праздника. Главное действующее лицо – Фаринелла (Farinella). Эта маска была создана известным графиком тех времен Миммо Кастеллано специально для карнавала в Путиньяно. Ранее он также создал маску Бурламакко для карнавала в Виареджо [там же].

Внешне Фаринелла похож на шута – его **костюм** состоит из белых и зеленых заплат, а на колпаке, воротнике и носках туфель красуются маленькие бубенцы. Зеленый и белый – это «фирменные» цвета города Путиньяно, означающие мир между кошкой и собакой – символами города. Что касается самого имени Farinella, то название появилось от одноименного бедного крестьянского блюда, распространенного в регионе: лепешка из нута и ячменя. Раньше ее добавляли в подливки и соусы, использовали для приготовления разных сладостей.

Финальная процессия праздника завершается шуточным похоронным шествием – оплакиванием господина Карнавала. «Плакальщики» в мрачных масках и шуты громко стонут

и завывают от горя, а идущая за ними вдова Карнавала восхваляет добродетели покойного мужа. На главной площади вдову утешают высшие чиновники городского совета, а затем куклу господина Карнавала сжигают.

Прощаясь с карнавалом, за час до наступления первого дня поста, начинает звонить церковный колокол. Ударяют 365 раз, но очень-очень медленно – чтобы дать горожанам время полакомиться напоследок остатками праздничных яств. Ведь как только смолкнет колокол, танцы и пение прекратятся, и в течение поста надо будет ограничивать себя в еде.

Помимо парадов, на карнавале также проводятся балы-маскарады, на которых посетители могут наряжаться в изысканные костюмы и танцевать всю ночь напролет. Улицы Путиньяно оживают благодаря уличным представлениям с участием музыкантов, танцоров и артистов, которые добавляют праздничной атмосферы.

Заключение

Тема карнавала в 2024 году – разнообразие. Торжества продлились до середины февраля: за это время в Путиньяно организуют четыре парада и более 50 праздничных мероприятий – от мастерских масок для детей до фотовыставки Дино Фриттоли, передающей через фотографии тонкую работу мастеров, создающих великолепные фигуры из папье-маше, и DJ-выступлений в позднее вечернее время. В 2024 году Карнавал в Путиньяно, одно из самых ярких и запоминающихся событий в Италии, представляет собой захватывающее зрелище, полное цветов и ароматов. Это уникальное событие, привлекающее тысячи посетителей со всего мира, желающих окунуться в мир фантазии и красочных украшений.

Становление и развитие карнавала, как культурно-массового мероприятия, отождествляется с социальными запросами различных слоев населения, что позволило вырабатывать единую культурную идентичность, несмотря на все классовые противоречия. Карнавалы в Италии представляют собой не только сочетание истории, пост-античных и христианской традиций, но в то же время становятся сложным многообразным переплетением злободневности в порицании социальных и политических пороков.

Проносся сквозь столетия традицию и культурную идентичность, итальянцы ежегодно с помощью карнавалов возвращают весь мир к истокам, напоминая о важных правилах и целях карнавала: обозначить насущные мировые проблемы, подсветить пороки общества, высмеять несостоятельность власть имущих, смело заявить о себе, получив аплодисменты публики, а также отпраздновать религиозный праздник. Ведь праздничное шествие – это самая большая часть традиционной культуры Италии и, несмотря на характерные отличия в историческом подтексте карнавалов, в городах Иврея, Виареджо, Путиньяно эти карнавалы, как и многие другие в Италии, становятся сердцем и главным выразителем культурного кода итальянцев.

Библиография

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. 545 с.
2. Вайль П. Картины Италии. СПб.: Алетейя, 2019. 328 с.
3. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. *Commedia Dell'Arte*. М., 1954. 297 с.
4. Итальянское путешествие: Римский карнавал. URL: <https://marina-bartsaeva.ru/news/kak-vybrat-karnaval-v-italii-2024-goda-sovety-i-rekomendatsii/>
5. Карнавал в Италии. URL: <https://Learnitaliano.com/Wp-Content/Uploads/2019/09/Learn-Italian-Go->
6. Карнавал в Италии: что это такое и где праздновать. URL: <https://ciaoandiamo.com/carnevale-in-italy-what-it-is-and-where-to-celebrate>

7. Карнавальная культура Италии, Испании и Португалии. URL: <https://studfile.net/preview/7278992/page:10/>
8. Максаков К. История маски. От египетских фараонов до венецианского карнавала. М.: Центрполиграф, 2021. 320 с.
9. Моисеева Д.П. Карнавал как нематериальное культурное наследие (на примере карнавала г. Бенш, Бельгия) // Франкоязычный мир: взаимодействия и контакты. М., 2012. С. 169-178.
10. Молодцова М.М. Комедия дель арте (История и современная судьба). Л., 1990. 219 с.
11. Овчар Э. Путешествие за карнавалом // Турист. 2018. № 1. С. 32-34.
12. Официальный ресурс Карнавала Виареджо. URL: <http://italia-ru.com/page/karnaval-viaredzho>
13. Троицкий Н. Необязательные мемуары. Виареджо. URL: <http://blog.cety.ru/nikolay-troickiy/16379-neobyazatelnye-memuary-viaredjo-kapri.html>
14. Чайковская И.И. Карнавал в Италии. М., 2007. 334 с.
15. Эскизы карнавала в Виареджо. Италия, 1989.

Tradition of Italian carnivals: Ivrea, Viareggio, Putignano

Yuliya A. Karapetrova

Postgraduate,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: juliettaaa12@mail.ru

Abstract

The article examines the history of the origin of carnival, as one of the most significant manifestations of the festive culture of Italy, as well as the origins of local carnivals in the cities of Ivrea, Viareggio and Putignano. The basis of the festivities is considered to be the ancient Roman holiday of Saturnalia, which personifies natural changes: the hour of death and resurrection of the gods, and, among other things, is an allegorical implementation of changes in the already existing world order. In ancient times, the holiday meant permissiveness, a change of masters and jobs in the usual order, and a violation of law and order. In the Middle Ages, the background of carnivals was still the ancient agrarian tradition and the festivities associated with it, an example of this was the carnival in Putignano. However, later the carnivals were based on a completely different meaning. So, the carnivals in Ivrea and Viareggio became deeper. Their main idea was not the praise of gods, natural phenomena or pagan traditions, but the struggle for freedom, the battle against the oppressors for the oppressed, the reproach and denunciation of deceitful and corrupt authorities, the overthrow of the old order and the reign of a new, righteous and selfless one. Thus, the change in the purpose of the carnival was expressed in various ways in the regions of Italy. Through parody, ridicule and denunciation in Viareggio and open revolt with the overthrow of the ruling tyrant in Ivrea.

For citation

Karapetrova Yu.A. (2024) Traditsiya ital'yanskikh karnavalov: Ivreya, Viaredzho, Putin'yano [Tradition of Italian carnivals: Ivrea, Viareggio, Putignano]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 269-278. DOI: 10.34670/AR.2024.28.77.030

Keywords

Holiday culture, identity, Saturnalia, carnival, Mardi Gras, papier-mâché.

References

1. Bakhtin M.M. (1965) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow.
2. Chaikovskaya I.I. (2007) *Karnaval v Italii* [Carnival in Italy]. Moscow.
3. Dzhivegov A.K. (1954) *Ital'yanskaya narodnaya komediya. Commedia Dell'Arte* [Italian folk comedy. Commedia Dell'Arte]. Moscow.
4. (1989) *Eskizy karnavala v Viaredzho* [Sketches of the carnival in Viareggio]. Italiy.
5. *Ital'yanskoe puteshestvie: Rimskii karnaval* [Italian Journey: Roman Carnival]. Available at: <https://marina-bartsaeva.ru/news/kak-vybrat-karnaval-v-italii-2024-goda-sovety-i-rekomendatsii/> [Accessed 02/02/2024]
6. *Karnaval v Italii* [Carnival in Italy]. Available at: <https://Learnitaliangoo.com/Wp-Content/Uploads/2019/09/Learn-Italian-Go-> [Accessed 02/02/2024]
7. *Karnaval v Italii: chto eto takoe i gde prazdnovat'* [Carnival in Italy: what is it and where to celebrate]. Available at: <https://ciaoandiamo.com/carnevale-in-italy-what-it-is-and-where-to-celebrate> [Accessed 02/02/2024]
8. *Karnaval'naya kul'tura Italii, Ispanii i Portugalii* [Carnival culture of Italy, Spain and Portugal]. Available at: <https://studfile.net/preview/7278992/page:10/> [Accessed 02/02/2024]
9. Moiseeva D.P. (2012) Karnaval kak nematerial'noe kul'turnoe nasledie (na primere karnavala g. Bensch, Bel'giya) [Carnival as an intangible cultural heritage (on the example of the carnival of Binche, Belgium)]. In: *Frankoyazychnyi mir: vzaimodeistviya i kontakty* [French-speaking world: interactions and contacts]. Moscow.
10. Maksakov K. (2021) *Istoriya maski. Ot egipetskikh faraonov do venetsianskogo karnavala* [History of the mask. From Egyptian pharaohs to the Venetian carnival]. Moscow: Tsentrpoligraf Publ.
11. Molodtsova M.M. (1990) *Komediya del' arte (Istoriya i sovremennaya sud'ba)* [Commedia dell'arte (History and modern fate)]. Leningrad.
12. *Ofitsial'nyi resurs Karnavala Viaredzho* [Official resource of the Carnival of Viareggio]. Available at: <http://italia-ru.com/page/karnaval-viaredzho> [Accessed 02/02/2024]
13. Ovchar E. (2018) Puteshestvie za karnavalom [Journey to the carnival]. *Turist* [Tourist], 1, pp. 32-34.
14. Troitskii N. *Neobyazatel'nye memuary. Viaredzho* [Optional memoirs. Viareggio]. Available at: <http://blog.cety.ru/nikolay-troickiy/16379-neobyazatelnye-memuary-viaredjo-kapri.html> [Accessed 02/02/2024]
15. Vail' P. (2019) *Kartiny Italii* [Paintings of Italy]. St. Petersburg: Aleteiya Publ.

УДК 7.067

DOI: 10.34670/AR.2024.22.95.031

Креативные пространства как локации новых форматов продвижения искусства (на примере Театр Talk, г. Магнитогорск)

Гун Галина Евгеньевна

Доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент,
Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М.И. Глинки,
455036, Российская Федерация, Магнитогорск, ул. Грязнова, 22;
e-mail: filosof_gun@mail.ru

Киселёва Алевтина Ивановна

Кандидат философских наук, доцент,
Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки,
455036, Российская Федерация, Магнитогорск, ул. Грязнова, 22;
e-mail: alevtina.n76@mail.ru

Меньщикова Дарья Сергеевна

Продюсер независимого проекта Театр Talk,
индивидуальный предприниматель,
455036, Российская Федерация, Магнитогорск, ул. Грязнова, 22;
e-mail: teatr_talk@mail.ru

Аннотация

Проблематика данной статьи связана с поиском путей популяризации искусства. По мнению авторов, обновление форматов его преподнесения может способствовать решению этой проблемы. Поскольку традиционные формы бытования искусства в стенах привычных художественных институций требуют пересмотра, то альтернативными площадками его представления могут стать новые арт-пространства. В современном обществе, развивающемся в направлении «экономики впечатлений», культурные индустрии становятся инструментом решения многих социальных проблем, а художественный продукт может занять свою нишу. Примером удачного сценария развития креативных пространств можно считать независимый культурный проект Театр Talk, реализованный в Магнитогорске. Опыт его воплощения и предварительного осмысления позволил проанализировать предпочтения публики и апробировать «нескучные» актуальные формы продвижения искусства. Авторы приходят к выводу, что креативные пространства необходимы для обновления форматов социального функционирования музыкального и театрального искусств, они способствуют привлечению молодежной аудитории и создают атмосферу здоровой конкуренции в творческой среде. В целом,

изменения городской культуры в сторону появления креативности становятся важным условием обеспечения устойчивого развития города и решения его социальных проблем.

Для цитирования в научных исследованиях

Гун Г.Е., Киселёва А.И., Меньщикова Д.С. Креативные пространства как локации новых форматов продвижения искусства (на примере Театр Talk, г. Магнитогорск) // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 279-290. DOI: 10.34670/AR.2024.22.95.031

Ключевые слова

Музыка, театр, креативные пространства, независимый проект Театр Talk, культурные локации, новые форматы.

Введение

С наступлением постиндустриальной эпохи, для которой движущей силой и главной ценностью выступает творчество, изменился социальный контекст креативности, которая становится инструментом решения социальных проблем. По мнению Дж. Хоукинса [Хоукинс, www], то, что всегда считалось затратным, стало осмысляться как производительный ресурс, а привлечение культурной и творческой составляющих рассматривается как фактор и условие развития социума. Понятию креативности и институциональному ее воплощению в российской действительности посвящена обширная литература [Гончарик, www, Ермакова, Суховская, Безгуб, 2017; Ефимец, Мерзлов, Шаповалов, 2019; Зеленцова, Гладких, 2010; Креативные индустрии – драйвер инновационного развития, www; Креативные пространства: экономика, тенденции и прогнозы, www; Креативные индустрии России, www; Лазарева, 2017]. Региональные особенности креативных индустрий в Магнитогорске изучались и авторами данной статьи [Власти Магнитогорска реализуют четыре проекта благоустройства, предложенные горожанами, 2017; Гун, 2013; Гун, 2013; Лучанинов, Назарычева, 2019; Меньщикова, 2014; Меньщикова, 2015; Меньщикова, 2016; Назарычева, 2021; Назарычева, 2021].

Идеология креативности в постиндустриальной действительности пронизывает все сферы общественной жизни, но наиболее полно отражается в художественной культуре. Особенно в тех случаях, когда креативные проекты пространственно локализованы в конкретных местах и на специальных площадках.

Концепции пространства и, в частности, жизненной сферы человека чрезвычайно актуальны, предельно интересны и очень разнообразны. Не вдаваясь в нюансы понимания пространства как такового, сразу оговоримся, что нас будет интересовать его городская локализация и, в первую очередь, та часть пространства города, которая не связана с домом, выступающим важнейшим (т.е. «первым») местом жизнедеятельности человека, и с работой, являющейся по значимости «вторым местом» его существования. Предметом нашего рассмотрения выступают креативные пространства, которые могут быть определены на основе концепции «третьего места» [Ольденбург, 2014]. Р. Ольденбург, подчеркивая их важную роль в развитии гражданского общества, в качестве примеров приводит библиотеки, кинотеатры, театры, клубы, кафе, парки и т.д. В определенном смысле для современного человека все институты культуры и культурные центры являются «третьим местом».

Опыт создания креативных пространств. От традиционности – к новаторству

Свободное время, которое человек проводит в «третьем месте», заполняется предложениями различных учреждений культуры. В ситуации разнообразного досугового предложения и большого выбора человек не всегда обращается к художественной культуре. Поэтому заинтересованность в искусстве – это очень деликатная и непростая тема. Особенно эта проблема актуальна для музыкального искусства.

Практика показывает, что излишние перекосы либо в сторону авангардных форм, либо в направлении устаревших образцов искусства и вариантов его преподнесения приводят к сокращению аудитории. Современный репертуар и нестареющая классика, а также актуальные формы их представления должны находиться в балансе. Необходимо его соблюсти не только в выборе репертуара, но и во взаимодействии с аудиторией. Для сохранения публики необходима работа по обновлению форм его подачи.

Активное взаимодействие с потребителем – насущная задача современных учреждений культуры, которая не всегда осознается. Как отмечают исследователи, в официальных учреждениях культуры обстановка до сих пор остается холодной и даже высокомерной, что не способствует общению [Лазарева, 2017]. Традиционные культурные учреждения располагают большими площадями и не всегда приспособлены к камерному взаимодействию с публикой. Эту проблему могут решить новые культурные локации и креативные пространства, актуальный формат которых может удовлетворить потребность в более тесном взаимодействии.

Изначально идея креативности и новые арт-практики потребовали больших площадей, и социальный эффект от их появления был масштабным. В качестве примеров таких значительных локаций можно назвать целые музейные кварталы в Аделаиде, Берлине, Вене, Лондоне, Нью-Йорке, Шеффилде и многих других городах. В качестве крупномасштабной модели креативности следует упомянуть такой известный архитектурный проект, как музей Гуггенхайма в Бильбао (архитектор Ф. Гери). Он радикально изменил не только центральный район города, но и возродил интерес к нему, создав имидж туристически привлекательного места. Эксперименты с городской средой Барселоны, начало которым заложили А. Гауди, И. Серда, Ж. Миро, Дж. Поллок и другие, стали визитной карточкой города и со временем превратили его в туристическую Мекку. В Шеффилде Национальный центр популярной музыки, спроектированный Н. Коатсом, стал сердцем квартала культурных индустрий, кардинально изменив облик исторического центра.

Постепенно логика масштабирования креативных пространств начала меняться в сторону их уменьшения, и новые культурные локации становятся камернее и уютнее. Такими человекообразными локусами становятся, к примеру, коворкинг и антикафе [Ольденбург, 2014]. Первый представляет удобное для фрилансеров специальное рабочее пространство, не являющееся в полном смысле офисом или домом. Антикафе предназначено для отдыха и общения компаниями, а также организаций небольших мероприятий. В отличие от них креативное пространство ориентировано на большее количество людей и мероприятия художественной направленности. Нередко таковыми могут выступать исторические строения, неработающие индустриальные объекты и иные сооружения, наполняемые новыми смыслами. Особо ценными являются случаи, когда эти пространства создаются специально.

Заметим, что к дополнительным возможностям свободного, комфортного и непринужденного общения очень чувствительна молодежь, которая нуждается в новых

неформальных локациях. Именно молодые люди являются постоянной аудиторией подобных креативных мест и создают в них особую атмосферу. Впоследствии эти пространства становятся местом притяжения слушателей иных возрастных и социальных категорий.

Театр Talk – независимый культурный проект (г. Магнитогорск)

В качестве примера проекта креативного пространства рассмотрим опыт Магнитогорска. Город металлургов имеет славную историю становления художественной культуры [Назарычева, 2021; Фестиваль уличного кино пройдет в Магнитогорске 19 сентября 2020 года в автокинотеатре «Кинодром Магнитогорск», www]. Но потребность в новом пространстве, которое бы стало местом интересного и содержательного времяпровождения с неформальной культурной атмосферой и коммуникативной средой, оставалась неудовлетворенной [Меньщикова, 2014].

Ответом на ее разрешение стала оригинальная авторская идея Д.С. Меньщиковой. По ее инициативе в 2020 году был создан Театр Talk – независимый культурный проект, который привлек молодых актеров городских театров и музыкантов. Он появился в январе 2020 года как театральный проект без собственной прокатной площадки, а в результате выигранного Гранта Союза театральных деятелей РФ (Всероссийское театральное общество) для независимых театральных коллективов в ноябре того же года расширился до арт-пространства. Целевые средства гранта были получены на постановку первого в городе иммерсивного спектакля «Хармс. Скаска» (режиссер – Виктория Петренко (Москва), художник – Вера Ахмеджанова (Москва)), который, по замыслу режиссера и художника, требовал определенного сценического пространства: трех изолированных комнат и одного общего зала. Так идея одного спектакля подтолкнула создателей к открытию собственной площадки.

Изначально инициатор и создатель проекта, Д.С. Меньщикова, предполагала решение нескольких задач. Планировалось:

- познакомить провинциальную публику с новыми театральными формами, удачно существующими в столичных театрах, но не представленными в городской театральной среде провинции (иммерсивные, документальные, пластические спектакли, а также жанр «променады»);
- создать творческую коммуникативную площадку со своей атмосферой, представляющую альтернативу официальной культурной повестке и традиционным формам, а также транслирующую современные формы и жанры искусства;
- продвигать молодых талантливых людей г. Магнитогорска, популяризовать их творчество, предоставив площадку для презентации их творчества;
- удовлетворить запрос заинтересованной публики города в актуальных культурных проектах;
- вовлечь в культурный процесс молодежь от 16 до 35 лет, имеющую поверхностное представление о современном искусстве, представив в нескучной форме новые идеи и проекты.

Подобные задачи сложились на основе семилетнего опыта работы Меньщиковой Д.С. в муниципальном театре, который помог инициатору проекта выявить активную целевую аудиторию существующего культурного контента и сформировать портрет зрителя, который еще не был вовлечен в официальную культурную повестку [Меньщикова, 2015].

Тот факт, что в городе живет и работает большое количество талантливых молодых актеров, музыкантов, художников и представителей других творческих специальностей, стал еще одним аргументом в пользу реализации в Магнитогорске независимого арт-проекта. Молодые авторы, которые только начинают свой путь в искусстве, вряд ли смогут собрать большой концертный зал, однако в камерной обстановке легко найдут своего зрителя и слушателя. Мультикультурные локации небольшого масштаба как раз обеспечивают возможность встречи молодых талантов со своей аудиторией. Кроме того, подобные пространства могут способствовать созданию здоровой конкуренции в творческой среде, поскольку культурная гетерогенность и сосуществование официальной культуры с экспериментальными независимыми формами всегда благотворно влияют на ее развитие.

Изначально Театр Talk создавался как театральный проект. Однако довольно скоро стало понятно, что аудитории интересны различные культурные мероприятия, и театр Talk начинает развиваться как мультикультурное пространство [Меньшикова, 2016]. Запускаются и нетеатральные проекты – лекции о современном искусстве; демонстрация фильмов самых различных жанров и знакомство с историей киноискусства; читки современной драматургии и прозы актерами городских театров; выставки работ местных фотографов и художников. Но наиболее востребованными проектами оказались концертные выступления музыкальных коллективов Магнитогорска с актуальными проектами.

Театральные и музыкальные проекты Театр Talk

За время существования Театр Talk обрел своего зрителя, который оказался неоднородным. Определенная часть публики была настроена на разнообразные формы и посещала все мероприятия, в то время как другая часть аудитории выбирала что-то одно: либо музыкальные, либо театральные действия.

Театральная афиша Магнитогорска пополнилась постановками весьма актуальных театральных жанров. Было выпущено девять спектаклей: документальный спектакль «В тени», иммерсивный спектакль «Хармс. Скаска», спектакль-игра без зрителей «Откровенно», спектакль-stand-up «Нежная. Лекция», спектакль-променад «Валить Нельзя Остаться», спектакль-променад «Наука любви», пластический спектакль «Изнутри», сторителлинг по Достоевскому «Мышь в горохе», кулинарное шоу «Селфхарм».

Столь разнообразный репертуар театральных проектов поразил провинциальную публику. Обсуждение в социальных сетях и восторженные отклики позволили сделать вывод о заинтересованности зрителей. Возможность участия зрителей и камерность пространства спектаклей создавали особую атмосферу коммуникации.

Особенно популярными оказались променады «Валить Нельзя Остаться», которые всегда проходили с аншлагами. Создание этих спектаклей проявило творческие способности местных актеров и большие возможности данного жанра. Они стали еще и образовательным ресурсом для молодых людей.

Не менее интересным оказался пластический спектакль «Изнутри». От театра слова к театру жеста – таким оказался для провинциальных зрителей новый опыт. Замкнутость небольшого пространства театра создавала особую атмосферу пластичного спектакля, позволяя подключаться к внутреннему миру героев без слов.

Важным этапом для создателей Театр Talk оказался и выпуск спектакля «Селфхарм»,

адресованного подросткам, ощущающим на себе давление общества в форме мнимой необходимости соответствовать навязанным стандартам красоты и страдающим от расстройств пищевого поведения. Режиссерская работа магнитогорской актрисы Александры Кохан заполнила пустующую в городе нишу спектаклей для подростковой аудитории. История горячо отозвалась в сердцах аудитории от 12 до 18 лет, которая часто довольно скептически настроена по отношению к традиционному театральному искусству.

Формат креативного пространства Театр Talk оказался удачной локацией для представления молодых музыкальных групп и исполнителей, готовых экспериментировать. Продюсеру Д.С. Меньшиковой удалось пригласить интересные музыкальные коллективы, работающие в разнообразных жанрах современной музыки. За время работы арт-пространства состоялось несколько музыкальных мероприятий, ориентированных на разные музыкальные предпочтения магнитогорской публики. Например, в Театре Talk состоялись два концерта медитативной эмбиент-музыки творческой коллаборации проекта Heleste и исполнителя Рикардо Санчеца. Звучали гусли, электронная музыка, этнические флейты, хэндпан, перкуссия. Музыкальное исполнение было дополнено видео-артом. Магнитогорская художница Людмила Сазонова прямо на сцене под музыку писала свои фантазийные картины, а происходящее транслировалось на экран. Наблюдение за процессом создания картины усиливало особую творческую атмосферу перформативности.

Еще один необычный для магнитогорской публики концерт познакомил с молодым дуэтом Mothermorphine. Музыканты работают в популярном в 2000-е годы жанре Trip-Hop. Это – электронная музыка с узнаваемым бристольским саундом, которая сегодня переживает свое возрождение. В неформальном пространстве Театра Talk вокальные композиции с плотным звуком и расслабленной, немного мрачной атмосферой прозвучали особенно ярко и нашли своего слушателя. Поскольку авторская музыка звучит в городе редко, такой проект способствовал знакомству с малоизвестным музыкальным направлением и новыми исполнителями.

Недостаток разнообразия городской музыкальной жизни подтолкнул продюсера Театра Talk к созданию музыкального коллектива. Идея проведения постоянного джазового «квартирника» была предложена саксофонисту Бекзату Салменбаеву, который привлек для ее реализации молодых музыкантов. В результате появился джазовый квинтет The Тритон, состоящий из студентов и выпускников Магнитогорской консерватории имени М.И. Глинки. Начав с нескольких очень успешных концертов в стенах арт-пространства Театр Talk, коллектив превратился в известный коллектив и стал городским брендом. В июне 2021 года квинтет The Тритон принял участие в XX Международном джазовом фестивале «Какой удивительный мир» в г. Челябинске, а в августе 2022 года выступал на Moscow Jazz Festival в парке Зарядье.

Устойчивой популярностью пользовался музыкальный лекторий High Voltage, который проводил известный в городе радиоведущий Алексей Калабухов. В рамках этого проекта ежемесячно освещалась новая тема, которая связана с историей рок-музыки (от блюза до панк-рока и музыки «новой волны»), а также с творчеством ярких ее представителей. Общение проходило в формате лекции-дискуссии.

Зафиксированная организаторами заинтересованность молодой аудитории Театра Talk в музыкальных мероприятиях подтолкнула к идее планирования музыкальных событий академической направленности. Данные различных исследований последних лет фиксируют снижение интереса к жанрам классической музыки у всех возрастных групп, но особенно у

молодого слушателя. С другой стороны, традиции популяризации классической музыки сохраняются и сегодня, существуя в форме проведения концертных мероприятий и фестивалей с участием известных исполнителей и с обязательным масштабным информационным их сопровождением. Однако интерес к подобным проектам демонстрирует небольшой круг любителей, среди которых очень мало молодежи. Молодым людям классические форматы кажутся скучными и не отвечающими современным реалиям.

По мысли организатора Театра Talk, креативные пространства, организующие привычные мероприятия по-новому, меняющие формат подачи и репертуар, могут стать перспективной локацией для формирования интереса молодой аудитории к классическому наследию. Поэтому Театр Talk запланировал организацию музыкальных концертов академической направленности, ориентированных именно на молодого слушателя. Для участия в них были приглашены молодые (что принципиально для таких концертов) музыканты и студенты Магнитогорской государственной консерватории. Императивность участия молодых исполнителей объяснима желанием увлечь молодую публику энтузиазмом и вдохновением, которые свойственны молодым исполнителям. Так, состоялся концерт квартета саксофонистов, который имел две отличительные особенности. Во-первых, исполнителям при подборе классического репертуара была предоставлена возможность свободно выбирать музыкальный материал с учетом своих творческих предпочтений. Главное, чтобы он был разнообразным и нескучным. Во-вторых, важным требованием являлась постоянная ротация состава исполнителей, что создавало хорошие возможности для молодых музыкантов. Интрига же вечера заключалась в том, что аудитория не знала, что именно будет звучать на концерте. Тем самым восприятие музыки избавлено от уже существующих (зачастую поверхностных) знаний о заранее объявленном композиторе и произведении, а значит, лишено ненужных предубеждений. Знакомство с классической музыкой в таком формате позволяет избежать чопорности академического зала и воспринимать классическую музыку более свободно.

Проект Театр Talk был открыт в ноябре 2020 года. За два года его функционирования на площадке было проведено более 250 мероприятий разной направленности (спектакли, концерты, лекции, выставки, кинопросмотры и т.д.), которые посетили свыше 6000 зрителей. В стенах арт-пространства выступали музыканты, поэты, фотографы, получившие возможность найти собственную аудиторию, своего зрителя.

По опросам, регулярно проводившимся Театром Talk, основная часть аудитории театра (64%) прежде довольно редко посещала городские учреждения культуры, находя их предложение неинтересным. Ядро аудитории проекта (исходя из данных статистики социальных сетей и билетного агрегатора) – молодые жители Магнитогорска от 20 до 35 лет, чаще всего с гуманитарным образованием или образованием в сфере IT. Однако было много зрителей, которых заинтересовал проект, хотя до знакомства с ним они считали посещение театра скучным времяпровождением.

К сожалению, просуществовав почти два года, в ноябре 2022 года Театр Talk прекратил свое существование, что вызвало большое недоумение и сожаление у публики и вылилось в бесконечные обсуждения в социальных сетях. Привыкшая к необычным форматам аудитория сокрушалась, что не удалось посмотреть некоторые постановки, и выражала надежду на возрождение проекта.

По мнению Д.С. Меншиковой, причины закрытия Театра Talk не были связаны с невостребованностью мероприятий. Как отмечает автор, активный запрос публики по-

прежнему есть. Однако организаторам пришлось столкнуться с трудностями, которые не удалось решить собственными силами. Самая главная проблема, приведшая к закрытию проекта, связана не со зрителем, а с недостаточной сформированностью профессиональной художественной среды, с ее малочисленностью. В условиях провинциального города это стало главной трудностью как в организации проектов, так и в их реализации. Большая занятость актеров в театрах города (а это по-прежнему было их основное место работы) и отсутствие личного времени не давали возможности для составления плотных рабочих графиков независимого проекта и для необходимой творческой свободы. Столичные города с их многочисленными театрами легко справляются с данной проблемой, где конкурентоспособность в актерской среде выше.

Кроме того, автор проекта столкнулась с проблемой «горизонтальной режиссуры». Театральные проекты Театра Talk основывались на коллективной режиссуре, однако практика показала необходимость присутствия профессионального режиссера, человека со своим взглядом, не ангажированным традиционными формами, желательно из другой культурной среды. В существовавших спектаклях такой опыт был, но он выпал на пандемийное время, когда городские театры были закрыты. В реальном времени приезд режиссера на несколько дней не давал возможности синхронизировать графики всех участников, планомерно работать, продумывать идеи и их реализовывать, что и перекрыло перспективы будущих спектаклей.

Нельзя сказать, что проект Театр Talk совсем прекратил свое существование. По-прежнему выступает музыкальный коллектив The Тритон, получили свою публику новые музыкальные группы и отдельные талантливые музыканты. Сформировалась аудитория, ориентированная на разнообразные экспериментальные музыкальные события, которые не представлены в официальном музыкальном театре и концертном объединении. Остались и театральные проекты в жанре «променады», которые ждут своего часа для демонстрации в теплое время года. Некоторые спектакли за счет мобильности пространства демонстрируются на других площадках. Например, спектакль – stand-up «Нежная. Лекция». А сторителлинг по роману «Преступление и наказание» «Мышь в горохе» в ноябре 2022 года был отобран на международный фестиваль Ф.М. Достоевского в Новгороде и стал самостоятельным проектом. В 2023 году продолжили существование театральные проекты-променады, прошли гастрольные спектакли «Маяковский. Распаковка», «Июль». Большой победой продюсера проекта стало создание нового спектакля для двоих – интерактива «Взаимодействие». Кроме этого, разово проводились читки пьес современных драматургов.

Заключение

Подводя итоги существования необычного для моногорода проекта Театр Talk, стоит отметить, что многие из поставленных автором проекта Д.С. Меньшиковой задач были реализованы. Ей и ее команде удалось познакомить провинциальную публику с новыми театральными формами; создать творческую атмосферную площадку для культурной коммуникации, сформировать арт-пространство актуального искусства, представляющее альтернативу официальной культурной повестке и традиционным формам; представить молодых талантливых людей Магнитогорска и вовлечь в культурный процесс молодежь.

Основные социальные эффекты от деятельности креативного пространства Театр Talk проявляются в изменении городской социокультурной среды и консолидации творческих

инициатив профессионального художественного сообщества. Стоит отметить, что изменился и зритель, который откликнулся и оценил новые форматы продвижения искусства. Этот зритель ожидает скорейшего возрождения проекта.

Анализ даже непродолжительного опыта существования Театра Talk показывает, что креативные пространства являются перспективными локациями для популяризации искусства и обновления форматов его функционирования. Важно, что новые формы потенциально интересны молодежи, всегда интересующейся экспериментами, они способствуют созданию атмосферы здоровой творческой конкуренции и развивают творческую среду. Город любого демографического статуса, располагающий площадками для креативных начинаний, может с оптимизмом оценивать перспективы своего социокультурного развития.

Библиография

1. Власти Магнитогорска реализуют четыре проекта благоустройства, предложенные горожанами. М.: Коммерсант, 2017.
2. Гончарик А. Политика в области творческих индустрий: зарубежный опыт и российские реалии. URL: <http://www.creativeindustries.ru>.
3. Гун Г.Е. Городская художественная культура в контексте креативных индустрий // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). 2013. № 12. Т. 1. С. 349-354.
4. Гун Г.Е. Культура и креативные индустрии как ресурс развития городов // Филатов В.В. (ред.) Межвузовский сборник научных трудов «Социальные и гуманитарные науки». Вып. 8. Магнитогорск: МаГУ, 2013. С. 33-37.
5. Ермакова Л.И., Суховская Д.Н., Безгуб В.В. Определение креативных пространств города, а также технологии и необходимые факторы их становления и развития // Концепт. 2017. № 55. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opredelenie-kreativnyh-prostranstv-goroda-a-takzhe-tehnologii-i-neobhodimye-factory-ih-stanovleniya-i-razvitiya/viewer>.
6. Ефимец М.А., Мерзлов Н.Г., Шаповалов Д.В. Культурные интересы устойчивого города в контексте благосостояния региона: Новоуральский городской округ // Обсерватория культуры. 2019. № 16(2). С. 142-155.
7. Зеленцова Е.В., Гладких Н.В. Творческие индустрии: теории и практики. М.: Классика. XXI. 2010. 240 с.
8. Креативные индустрии – драйвер инновационного развития. URL: <https://issek.hse.ru/news/412759225.html>.
9. Креативные индустрии России. URL: <https://100gorodov.ru/creativeindustries>.
10. Креативные пространства: экономика, тенденции и прогнозы.. URL: <https://www.cre.ru/analytics/73427>.
11. Лазарева О.В. Культурные индустрии: два аспекта понимания // Обсерватория культуры. 2017. № 14(6). С. 670-676.
12. Лучанинов Я.С., Назарычева А.И. История становления музыкальных духовых оркестров г. Магнитогорска // Традиционные национально-духовные и духовные ценности как фундамент инновационного развития России. 2019. № 1 (15). С. 43-46.
13. Меньщикова Д.С. Благотворительный проект Магнитогорского драматического театра им. А.С. Пушкина как способ изменения корпоративной культуры посредством его освещения в средствах массовой коммуникации // Материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции «СМИ и общество: Массовая коммуникация как отражение корпоративной культуры». Магнитогорск: МГТУ, 2014. С. 252-256.
14. Меньщикова Д.С. Основные проблемы организации зрителя в работе провинциального театра // Традиционные национально-культурные и духовные ценности как фундамент инновационного развития России. Вып. 2. Магнитогорск: МГТУ, 2015. С. 50-52.
15. Меньщикова Д.С. Традиционные и перспективные формы работы со зрителем в провинциальном театре // Традиционные национально-культурные и духовные ценности как фундамент инновационного развития России. Вып. 2. Магнитогорск: МГТУ, 2016. С. 43-45.
16. Назарычева А.И. Креативные проекты в культурном пространстве моногорода // Сборник научных трудов III Всероссийской (национальной) научной конференции «Художественная культура и трансформация индустриального менталитета в условиях моногорода». Магнитогорск, 2021. С. 111-115.
17. Назарычева А.И. Особенности развития культуры в современном промышленном городе (на примере г. Магнитогорска) // Тезисы докладов 79-й международной научно-технической конференции «Актуальные проблемы современной науки, техники и образования». 2021. С. 236.
18. Ольденбург Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 456 с.
19. Сальникова М.Ю., Булатова Е.К. Особенности формирования комфортной городской среды (на примере г.

- Магнитогорска) // Урбанистика. 2020. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formirovaniya-komfortnoy-gorodskoy-sredy-na-primere-g-magnitogorska/viewer>.
20. Фестиваль уличного кино пройдет в Магнитогорске 19 сентября 2020 года в автокинотеатре «Кинодром Магнитогорск». URL: <https://radiomeridian.ru/?p=1234>.
21. Хоукинс Дж. Креативная экономика. URL: <https://knigogid.ru/books/1163041-kreativnaya-ekonomika-kak-prevratit-idei-v-dengi/toread>.

Creative spaces as locations for new formats of art promotion (on the example of the Talk Theater, Magnitogorsk)

Galina E. Gun

Doctor of Cultural Studies, PhD in Philosophy, Associate Professor,
Magnitogorsk State Conservatory
(academy) named after M.I. Glinka,
455036, 22 Gryaznova str., Magnitogorsk, Russian Federation;
e-mail: filosof_gun@mail.ru

Alevtina I. Kiseleva

PhD in Philosophy, Associate Professor,
Magnitogorsk State Conservatory
(academy) named after M.I. Glinka,
455036, 22 Gryaznova str., Magnitogorsk, Russian Federation;
e-mail: alevtina.n76@mail.ru

Dar'ya S. Men'shchikova

Producer of the independent project Theater Talk,
Sole Proprietorship,
455036, 22 Gryaznova str., Magnitogorsk, Russian Federation;
e-mail: teatr_talk@mail.ru

Abstract

The problematics of this article is related to the search for ways to popularize art. According to the authors, the renewal of formats of its presentation can contribute to the solution of this problem. Since the traditional forms of art's existence within the walls of familiar art institutions need to be reconsidered, new art spaces can become alternative venues for its presentation. In the modern society developing in the direction of "impression economy", cultural industries become a tool for solving many social problems, and an art product can occupy its own niche. An example of a successful scenario of development of creative spaces can be considered an independent cultural project Theater Talk, realized in Magnitogorsk. The experience of its implementation and preliminary reflection allowed to analyze the preferences of the public and to test "non-boring" actual forms of art promotion. The authors come to the conclusion that creative spaces are necessary for updating the formats of social functioning of musical and theatrical arts, they contribute to the attraction of youth audience and create an atmosphere of healthy competition in the creative

environment. In general, changes in urban culture towards the emergence of creativity become an important condition for ensuring sustainable development of the city and solving its social problems.

For citation

Gun G.E., Kiseleva A.I., Men'shchikova D.S. (2024) Kreativnye prostranstva kak lokatsii novykh formatov prodvizheniya iskusstva (na primere Teatr Talk, g. Magnitogorsk) [Creative spaces as locations for new formats of art promotion (on the example of the Talk Theater, Magnitogorsk)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 279-290. DOI: 10.34670/AR.2024.22.95.031

Keywords

Music, theatre, creative spaces, independent project Theatre Talk, cultural locations, new formats.

References

1. Efimets M.A., Merzlov N.G., Shapovalov D.V. (2019) Kul'turnye interesy ustoichivogo goroda v kontekste blagosostoyaniya regiona: Novoural'skii gorodskoi okrug [Cultural interests of a sustainable city in the context of the well-being of the region: Novouralsk urban district]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 16(2), pp. 142-155.
2. Ermakova L.I., Sukhovskaya D.N., Bezgub V.V. (2017) Opredelenie kreativnykh prostranstv goroda, a takzhe tekhnologii i neobkhodimye faktory ikh stanovleniya i razvitiya [Definition of creative spaces of the city, as well as technologies and necessary factors of their formation and development]. *Kontsept* [Concept], 55. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/opredelenie-kreativnykh-prostranstv-goroda-a-takzhe-tehnologii-i-neobkhodimye-faktory-ikh- stanovleniya-i-razvitiya/viewer> [Accessed 12/02/2024].
3. *Festival' ulichnogo kino proidet v Magnitogorske 19 sentyabrya 2020 goda v avtokinoteatre «Kinodrom Magnitogorsk»* [The street film festival will be held in Magnitogorsk on September 19, 2020 at the Kinodrom Magnitogorsk]. Available at: <https://radiomeridian.ru/?p=1234> [Accessed 12/02/2024].
4. Goncharik A. *Politika v oblasti tvorcheskikh industrii: zarubezhnyi opyt i rossiiskie realii* [Policy in the field of creative industries: foreign experience and Russian realities]. Available at: <http://www.creativeindustries.ru> [Accessed 22/02/2024].
5. Gun G.E. (2013) *Gorodskaya khudozhestvennaya kul'tura v kontekste kreativnykh industrii* [Urban artistic culture in the context of creative industries]. *European Social Science Journal*, 12 (1), pp. 349-354.
6. Gun G.E. (2013) Kul'tura i kreativnye industrii kak resurs razvitiya gorodov [Culture and creative industries as a resource for urban development]. Filatov V.V. (ed.) *Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov «Sotsial'nye i gumanitarnye nauki»*. Vyp. 8 [Interuniversity collection of scientific works "Social and Humanitarian Sciences". Vol. 8]. Magnitogorsk: Magnitogorsk State University, pp. 33-37.
7. Hawkins J. *Kreativnaya ekonomika* [Creative economy]. Available at: <https://knigogid.ru/books/1163041-kreativnaya-ekonomika-kak-prevratit-idei-v-dengi/toread> [Accessed 12/02/2024].
8. *Kreativnye industrii – draiver innovatsionnogo razvitiya* [Creative industries are a driver of innovative development]. Available at: <https://issek.hse.ru/news/412759225.html> [Accessed 18/02/2024].
9. *Kreativnye industrii Rossii* [Creative industries of Russia]. Available at: <https://100gorodov.ru/creativeindustries> [Accessed 19/02/2024].
10. *Kreativnye prostranstva: ekonomika, tendentsii i prognozy* [Creative spaces: economics, trends and forecasts]. Available at: <https://www.cre.ru/analytics/73427> [Accessed 12/02/2024].
11. Lazareva O.V. (2017) Kul'turnye industrii: dva aspekta ponimaniya [Cultural industries: two aspects of understanding]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 14(6), pp. 670-676.
12. Luchaninov Ya.S., Nazarycheva A.I. (2019) Istoriya stanovleniya muzykal'nykh dukhovykh orkestrov g. Magnitogorska [History of the formation of musical brass bands in Magnitogorsk]. *Traditsionnye natsional'no- dukhovnye i dukhovnye tsennosti kak fundament innovatsionnogo razvitiya Rossii* [Traditional national-spiritual and spiritual values as the foundation of innovative development of Russia], 1 (15), pp. 43-46.
13. Men'shchikova D.S. (2014) Blagotvoritel'nyi proekt Magnitogorskogo dramaticheskogo teatra im. A.S. Pushkina kak sposob izmeneniya korporativnoi kul'tury posredstvom ego osveshcheniya v sredstvakh massovoi kommunikatsii [Charitable project of the Magnitogorsk Drama Theater named after. A.S. Pushkin as a way to change corporate culture through its coverage in the media]. *Materialy VIII Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «SMI i obshchestvo:*

- Massovaya kommunikatsiya kak otrazhenie korporativnoi kul'tury»* [Materials of the VIII All-Russian Scientific and Practical Conference “Media and Society: Mass Communication as a Reflection of Corporate Culture”]. Magnitogorsk: MGTU, pp. 252-256.
14. Men'shchikova D.S. (2015) Osnovnye problemy organizatsii zritelya v rabote provintsial'nogo teatra [The main problems of organizing the audience in the work of a provincial theater]. *Traditsionnye natsional'no-kul'turnye i dukhovnye tsennosti kak fundament innovatsionnogo razvitiya Rossii. Vyp. 2* [Traditional national-cultural and spiritual values as the foundation of innovative development of Russia. Vol. 2]. Magnitogorsk: MGTU Publ., pp. 50-52.
 15. Men'shchikova D.S. (2016) Traditsionnye i perspektivnye formy raboty so zritelem v provintsial'nom teatre [Traditional and promising forms of work with the audience in the provincial theater]. *Traditsionnye natsional'no-kul'turnye i dukhovnye tsennosti kak fundament innovatsionnogo razvitiya Rossii. Vyp. 2* [Traditional national-cultural and spiritual values as the foundation of innovative development of Russia. Vol. 2]. Magnitogorsk: MGTU Publ., pp. 43-45.
 16. Nazarycheva A.I. (2021) Kreativnye proekty v kul'turnom prostranstve monogoroda [Creative projects in the cultural space of a single-industry town]. In: *Sbornik nauchnykh trudov III Vserossiiskoi (natsional'noi) nauchnoi konferentsii «Khudozhestvennaya kul'tura i transformatsiya industrial'nogo mentaliteta v usloviyakh monogoroda»* [Collection of scientific papers of the III All-Russian (national) scientific conference “Artistic culture and transformation of industrial mentality in a single-industry town.”]. Magnitogorsk, pp. 111-115.
 17. Nazarycheva A.I. (2021) Osobennosti razvitiya kul'tury v sovremennom promyshlennom gorode (na primere g. Magnitogorska) [Features of the development of culture in a modern industrial city (using the example of Magnitogorsk)]. *Tezisy dokladov 79-i mezhdunarodnoi nauchno-tekhnicheskoi konferentsii «Aktual'nye problemy sovremennoi nauki, tekhniki i obrazovaniya»* [Abstracts of the 79th international scientific and technical conference “Current problems of modern science, technology and education”], p. 236.
 18. Ol'denburg R. (2014) *Tret'e mesto: kafe, kofeini, knizhnye magaziny, bary, salony krasoty i drugie mesta «tusovok» kak fundament soobshchestva* [Third place: cafes, coffee shops, bookstores, bars, beauty salons and other “hangout” places as the foundation of a community]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.
 19. Sal'nikova M.Yu., Bulatova E.K. (2020) Osobennosti formirovaniya komfortnoi gorodskoi sredy (na primere g. Magnitogorska) [Features of the formation of a comfortable urban environment (using the example of Magnitogorsk)]. *Urbanistika* [Urbanistics.], 1. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formirovaniya-komfortnoy-gorodskoy-sredy-na-primere-g-magnitogorska/viewer> [Accessed 12/02/2024].
 20. *Vlasti Magnitogorska realizuyut chetyre proekta blagoustroistva, predlozhennye gorozhanami* [Magnitogorsk authorities are implementing four improvement projects proposed by citizens] (2017). Moscow: Kommersant Publ.
 21. Zelentsova E.V., Gladkikh N.V. (2010) *Tvorcheskie industrii: teorii i praktiki* [Creative industries: theories and practices]. Moscow: Klassika.XXI Publ.

УДК 397

DOI: 10.34670/AR.2024.35.32.032

История и культура народа бушонг как часть культурного наследия Демократической Республики Конго

Медушевский Николай Андреевич

Доктор политических наук,
доцент кафедры сравнительной политологии РУДН;
профессор кафедры современного Востока и Африки,
Российский государственный гуманитарный университет,
125993, Российская Федерация, Москва, Миусская площадь, 6;
e-mail: lucky5659@yandex.ru

Вишняков Михаил Дмитриевич

Студент,
Российский государственный гуманитарный университет,
125993, Российская Федерация, Москва, Миусская площадь, 6;
e-mail: mikhail080901@yandex.ru

Аннотация

Данная статья посвящена обзору культурно-исторической специфики народности куба. Куба, также называемый бакуба, представляет собой объединение более двадцати этнических групп, говорящих на языке банту, на юго-востоке Демократической Республики Конго (Киншаса), живущих между реками Касаи и Санкуру к востоку от их слияния. Название куба дали им их южные соседи, луба, и с тех пор оно используется европейцами. Традиционно члены Королевства Куба не имели единого названия для себя или своего королевства, но называли себя «народом короля». Многие этнические группы, составляющие Кубу, разделяют некоторые культурные ценности, которые отличают их от других соседних народов. Например, все они прослеживают семейные отношения по материнской линии, а не по отцовской. Также народность объединена общими религиозно-культурными практиками, выраженными в культе королевской власти и создании культовых артефактов, например, масок типов Kuba Mukenga и Ngady aMwaash. На сегодняшний день культура и религиозная традиция народности интенсивно разрушается, что ставит вопрос о сохранении знаний об этой уникальной культуре.

Для цитирования в научных исследованиях

Медушевский Н.А., Вишняков М.Д. История и культура народа бушонг как часть культурного наследия Демократической Республики Конго // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 291-298. DOI: 10.34670/AR.2024.35.32.032

Ключевые слова

Бушонг, куба, Kuba Mukenga, Ngady aMwaash, Королевство Бушонго.

Введение

На Африканском континенте проживает множество народов с богатой культурой. На сегодняшний день Африка представлена 54 государствами, которые обрели независимость от колониальных держав во второй половине XX в., однако, на сегодняшний день многие из этих стран не известны своим экономическим развитием или внутренней стабильностью. В первую очередь это связано с политической нестабильностью, обусловленной обилием межэтнических противоречий, т.к. на 54 страны континента приходится, по некоторым оценкам, более 250 тысяч народностей.

Несмотря на очевидную нестабильность внутри государств, присутствие в новообразованных африканских странах множества этносов предоставляет возможность изучения богатой культуры Африканского континента.

Основная часть

Одним из таких народов является народность Куба, также известная, как народность бакуба, которая проживает на территории современной Демократической Республики Конго (далее ДРК) и даже имеет собственное «королевство» во главе с Кот-а-Мбвики III, взошедшим на престол в 1968 г. На сегодняшний день численность бакуба (или бушонго, как они себя называют) составляет примерно 360 тыс. человек. Население говорит на языке куба языковой семьи банту с использованием латинского алфавита. Известно, что большинство населения исповедует католицизм и протестантизм, однако есть и те, кто сохранил традиционные верования¹.

Большая часть населения занята в аграрном секторе и выращивает сельскохозяйственные культуры, в т.ч. кукурузу и табак. Также распространены охота и рыболовство. Остальная часть занята в ткацком ремесле, которое является традиционным для данной народности. Самые умелые мастера изготавливают изделия исключительно для королевской семьи. Однако на сегодняшний день значительная часть населения уже проживает в крупных городах и занята в промышленно-добывающем секторе, т.е. активно идет процесс урбанизации и разрушения традиционной культуры.

Народность бакуба образовали собственное Королевство Бушонго примерно в середине XVI в., объединив народы мбала, бьенг, пьанг и др. По мнению исследователя Я. Вансина история государства Куба начинается с 1568 года и делится на: архаичный период (1568-1630 гг.), период расцвета (1630-1680 гг.), период стабилизации (1680-1885 гг.) и колониальный период².

Об архаическом периоде истории народности бакуба известно немного. В этот период только начало образовываться новое королевство на Юге современного ДРК. Согласно преданиям, Куба мигрировали с далекого севера и осели в районе к востоку от слияния рек Санкуру и Касаи на юго-востоке ДРК.

Бакуба признавали факт различия их племени и завоеванных народов в связи с чем новые племена становились частью королевства на правах сателлитов (данников). Ярким примером может послужить народность тва, которая проживала в районе к востоку от слияния рек Санкуру

¹ Куба (Демократическая республика Конго). URL: <http://www.etnolog.ru/people.php?id=KUBA>

² Экзотические маски мира Павла Паюсова. URL: https://vk.com/topic-39920007_35710557

и Касаи на юго-востоке ДРК, до прибытия бакуба. В конечном счете тва были поглощены бакуба, однако они сохранили некоторые независимые культурные особенности³.

Под конец архаического периода началась централизация образованного военно-политического объединения. Этот процесс был запущен примерно в 1625 г. Шиамом а Мбул а Нгоонга, который, согласно преданиям, был приемным сыном королевы Бакуба. Известно, что он обучался в Конго, а когда вернулся в Королевство Бакуба, захватил власть в одной из областей и объединил все племена Королевства.

В период правления Шиама а Мбул а Нгоонга (1630-1680 гг.) начался период расцвета Королевства Бакуба. Король (также именуемый, как *ним*) запустил процесс модернизации государства по образцу Конго. Со времени правления Мише ми Шьянга (приблизительно 1620 г.) признавалось сверхъестественное происхождение *ними*. В данный период закончились территориальные завоевания королевства и произошли изменения внешнеполитического курса государства. Акцент делался на дипломатические усилия и торговлю как с соседними африканскими государственными образованиями, так и с европейскими странами. Так, из Нового Света были завезены кукуруза, табак, маниока и бобы. Внедрение новых культур способствовало резкому экономическому росту.

Помимо экономических преобразований, Король Шиам а Мбул проводил и обширные политические реформы. Закрепился верховный, а также сверхъестественный статус короля, отождествляемый с солнцем, орлом, соколом и попугаем. Вводились системы титулов для избираемых «чиновников» на местах, основываясь не сколько на происхождении, сколько на заслугах и достоинствах человека. Шло развитие правовой системы, внедрялись суд присяжных, положения об общественных благах и социально поддерживающие движения. К концу XVII столетия Королевство Бакуба стало одним из самых богатых и процветающих государств Центральной Африки.

Период расцвета сменился периодом стабилизации, который сопровождался постепенной стагнацией. В первую очередь это связано с влиянием европейских государств, интерес которых к Африке стал усиливаться.

Столкновения с европейцами начались примерно с 1885-1899 гг., когда на территорию Королевства вторглись войска Независимого государства Конго и воинские подразделения его союзника Типпу Типа, некоронованного короля Восточного Конго. Военные столкновения происходили вплоть до начала XX в., и в конечном итоге привели к полному покорению Королевства Бакуба и изгнанию королевской семьи.

Покорение земель бакуба не означало полное исчезновение народности. Бакуба продолжали существовать как отдельная административная единица и во времена колониального раздела государства, и в независимой Республике Заир. Однако европейская культура и религия стали активно проникать на территорию бакуба, практически вытеснив традиционную культуру.

До прихода европейцев традиционное вероисповедание бакуба было связано со спиритуализмом. Бакуба почитали духов природы, мертвых королей и предков, о чем свидетельствуют украшения предметов быта, маски [Медушевский, 2022], одежда, орнаменты тканей и статуэтки.

У народности бакуба также есть предания о сотворении мира. Согласно им, Отец-Небо Бумба изверг солнце, звезды и планеты, а также сотворил жизнь с Матерью-Землей. Однако это

³ История и искусство Kuba из Конго. URL: <https://afroart.ru/kuba-kongo.html>

были несколько далекие божества, и бакуба уделяли больше внимания сверхъестественному существу по имени Вут, которое давало имена животным и другим вещам. Вут был первым человеком и носителем цивилизации. Бакуба иногда называют себя «детьми Вута»⁴. Успех во время охоты признается даром богов. Не случайно прорицатели часто используют резных деревянных охотничьих собак в качестве оракулов, чтобы получить сакральные знания. Во всем регионе собаки считаются ответственными за исполнение воли бога, будь то охота или через прорицание⁵.

Интерес вызывают маски [Медушевский, Маска..., 2022] народности бакуба. Самым распространенным видом масок являются маски типа Ngady aMwaash, которые представлены раскрашенным деревом, стеклянными бусами, бисером, раковинами каури и тканью. На этих масках изображена Mweel – красивая женщина из королевского рода – прекрасная сестра, жена или мать правителя бакуба.

Данные маски в основном связаны с трауром, который проживает женщина после потери мужчины. Это видно по вертикальным линиям, исходящим из-под глаз маски, которые изображают ее слезы.



Рисунок 1 - Маски типа Ngady aMwaash ^{6,7}

Данные маски также отображают и роль женщины в семье. Квадраты и треугольники изображают семейный очаг, которые бережет каждая женщина.

⁴ Королевство Куба в Африке. URL: <https://www.fgu-ocs.m.ru/korolevstvo-kuba-v-afrike/>

⁵ Экзотические маски мира Павла Паюсова. URL: https://vk.com/topic-39920007_35710557

⁶ Ngady aMwaash. URL: <https://www.artic.edu/artworks/106184/face-mask-ngady-mwaash>

⁷ Ngaady a Mwaash Mask. URL: <https://peabody.harvard.edu/ngaady-mwaash-kuba-mask>

Маски типа Ngady aMwaash, наряду с масками типа Mwaash aMbooy танцуют на торжественных мероприятиях с большим достоинством и гордостью⁸.

Более редким типом масок являются Маски типа Mukenga или Mukyeem, изготавливаемые исключительно на севере территории бушонг. Их редкость связана с тем, что их носят представители королевской семьи. Также, маски данного типа очень сложно изготовить и для этого требуется невероятные умения работы с деревом, шелком, мехом, бисером и другими материалами, необходимыми для изготовления масок. Роскошные, пышно украшенные маски Mukenga несут в себе многие символы богатства и власти. Богатство показывается раковинами каури, которые использовались в качестве «денежной» валюты в Королевстве Бушонг вплоть до XX в. Власть практически во всех случаях связана с силой, которой обладает член королевской семьи. Зачастую народы Африки связывают человеческие качества с животными. Так, на верхушках масок Mukenga представлен хобот слона, который считается самым сильным животным среди народов Африки.



Рисунок 2 - Маски типа Mukenga или Mukyeem

Маски Mukenga носились во время похорон аристократов или во время приветствия знатных гостей. Вместе с масками представители знати надевали сложные роскошные костюмы, которые дополняли маски. Танец включал определенные элементы, восхваляющие достижения гостя или скончавшегося вождя, наряженного точно в такой же костюм, что и танцор Mukenga. Обряды масок играли две роли, первая из которых – символическая. Маски олицетворяли статус и власть королевской семьи среди представителей народности бушонг. Вторая роль заключалась в решении вопросов о поддержании порядка, вопросах бытия, отношений между людьми, а также в их связи между жизнью и смертью⁹.

⁸ Экзотические маски мира Павла Паюсова. URL: https://vk.com/topic-39920007_35710557

⁹ Экзотические маски мира Павла Паюсова. URL: https://vk.com/topic-39920007_35710557



Рисунок 3 - Маски Mukenga. Фото. 1909 г¹⁰.

Бушонг прославились как мастера одежды. Текстильные изделия создавались из рафии (пальмового растения) и украшались бисером. Мужская традиционная одежда создавалась из двух-трех кусков ткани в виде юбки до колен, а у женщин – кусок ткани, обернутый вокруг бедер. Торжественные одеяния у мужчин были однотонными, тем временем женские одеяния представляли из себя смесь красок. Одежды королевской семьи украшались браслетами, бисером, шкурой леопарда, карманами и т.д. Знатные мужчины и в первый раз беременные женщины носили сложные прически в виде рогов буйвола. Были распространены скарификация, раскраска тела (главным образом во время ритуалов).

Заключение

Данная статья является всего лишь кратким очерком, раскрывающим столь загадочное «лицо» народности бакуба или бушонг. Тем не менее, даже такой краткий вариант знакомства с этой народностью демонстрирует ее уникальность и высокий уровень культурного развития, которое до сих пор во многом скрыто от современного человечества, и вполне вероятно, может навсегда таковым и остаться, т.к. народность бакуба все сильнее утрачивает связь с прошлым, подвергаясь процессам урбанизации и глобализации. Тем не менее, на территории

¹⁰ Маска Kuba Mukenga. Галерея Афроарт. URL: https://afroart.ru/encyclopedia/africa_mask_sold/maska-kuba-mukenga-kongo-3640.html

Демократической Республики Конго проживает множество народов со своими традициями, которые сохраняются по сей день, несмотря на активное внедрение европейской культуры и технологий в период колониальной и постколониальной истории. Сама культура бушонг является одним из ярких примеров традиционной культуры народов Центральной Африки. Об этом свидетельствуют сохранившиеся обычаи и элементы спиритуализма среди представителей народа бушонг, а также все еще существующая традиция создания церемониальных масок и одежды.

Библиография

1. История и искусство Куба из Конго. URL: <https://afroart.ru/kuba-kongo.html>
2. Королевство Куба в Африке. URL: <https://www.fgu-ocsm.ru/korolevstvo-kuba-v-afrike/>
3. Куба (Демократическая республика Конго). URL: <http://www.etnolog.ru/people.php?id=KUBA>
4. Маска Куба Mukenga. URL: https://afroart.ru/encyclopedia/africa_mask_sold/maska-kuba-mukenga-kongo-3640.html
5. Медушевский Н.А. Гипотеза о человеческой руке как первой маске: аргументация и опровержение // Культура и цивилизация. 2022. Т. 12. № 1-1. С. 302-320.
6. Медушевский Н.А. Маска как атрибут социогенеза // Культура и цивилизация. 2022. Т. 12. № 2-1. С. 317-337.
7. Экзотические маски мира Павла Паюсова. URL: https://vk.com/topic-39920007_35710557
8. Ngaady a Mwaash Mask. URL: <https://peabody.harvard.edu/ngaady-mwaash-kuba-mask>
9. Ngady aMwaash. URL: <https://www.artic.edu/artworks/106184/face-mask-ngady-mwaash>
10. Mercier E., Rabelo E., Somon M. Art & Rite.

History and culture of the Bushong people as part of the cultural heritage of the Democratic Republic of the Congo

Nikolai A. Medushevskii

Doctor of Political Science,
Associate Professor
of the Department of Comparative Political Science of the RUDN University;
Professor of the Department of Modern East and Africa,
Russian State University for the Humanities,
125993, 6, Miuskaya square, Moscow, Russian Federation;
e-mail: Lucky5659@yandex.ru

Mikhail D. Vishnyakov

Student,
Russian State University for the Humanities,
125993, 6, Miuskaya square, Moscow, Russian Federation;
e-mail: mikhail080901@yandex.ru

Abstract

This article is devoted to an overview of the cultural and historical specifics of the Kuba people. Kuba, also called the Bakuba, is a collection of over twenty Bantu-speaking ethnic groups in the southeastern Democratic Republic of the Congo (Kinshasa), living between the Kasai and Sankuru rivers east of their confluence. The name cube was given to them by their southern neighbors, the

Luba, and has been used by Europeans ever since. Traditionally, members of the Kingdom of Kuba did not have a single name for themselves or their kingdom, but called themselves "the people of the king." The many ethnic groups that make up Kuba share certain cultural values that set them apart from other neighboring nations. For example, they all trace family relationships through the maternal side rather than the paternal side. The people are also united by common religious and cultural practices, expressed in the cult of royal power and the creation of cult artifacts, for example, masks of the Kuba Mukenga and Ngady aMwaash types. The authors of the paper conclude that today the culture and religious tradition of the people is being intensively destroyed, which raises the question of preserving knowledge about this unique culture.

For citation

Medushevskii N.A., Vishnyakov M.D. (2024) Istoriya i kul'tura naroda bushong kak chast' kul'turnogo naslediya Demokraticheskoi Respubliki Kongo [History and culture of the Bushong people as part of the cultural heritage of the Democratic Republic of the Congo]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 291-298. DOI: 10.34670/AR.2024.35.32.032

Keywords

Bushong, Kuba, Kuba Mukenga, Ngady aMwaash, Bushongo Kingdom.

References

1. *Ekzoticheskie maski mira Pavla Payusova* [Exotic masks of the world by Pavel Payusov]. Available at: https://vk.com/topic-39920007_35710557 [Accessed 02/02/2024]
2. *Istoriya i iskusstvo Kuba iz Kongo* [History and art of Kuba from Congo]. Available at: <https://afroart.ru/kuba-kongo.html> [Accessed 02/02/2024]
3. *Korolevstvo Kuba v Afrike* [Kingdom of Kuba in Africa]. Available at: <https://www.fgu-ocsm.ru/korolevstvo-kuba-v-afrike/> [Accessed 02/02/2024]
4. *Kuba (Demokraticheskaya respublika Kongo)* [Kuba (Democratic Republic of Congo)]. Available at: <http://www.etnolog.ru/people.php?id=KUBA> [Accessed 02/02/2024]
5. *Maska Kuba Mukenga* [Kuba Mukenga mask]. Available at: https://afroart.ru/encyclopedia/africa_mask_sold/maska-kuba-mukenga-kongo-3640.html [Accessed 02/02/2024]
6. Medushevskii N.A. (2022) Gipoteza o chelovecheskoi ruke kak pervoi maske: argumentatsiya i oproverzhenie [The hypothesis about the human hand as the first mask: argumentation and refutation]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (1A), pp. 302-320.
7. Medushevskii N.I. (2022) Maska kak atribut sotsiogeneza [Mask as an attribute of sociogenesis]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (2A), pp. 317-337.
8. *Ngaadya Mwaash Mask*. Available at: <https://peabody.harvard.edu/ngaady-mwaash-kuba-mask> [Accessed 02/02/2024]
9. *Ngady aMwaash*. Available at: <https://www.artic.edu/artworks/106184/face-mask-ngady-mwaash> [Accessed 02/02/2024]
10. Mercier, E., Rabelo, E., & Somon, M. Art & Rite.

УДК 82-291

DOI: 10.34670/AR.2024.24.43.034

Театральные и театрализованные формы творчества менестрелей в Западной Европе XI-XIV веков

Слуцкая Елена Алексеевна

Кандидат искусствоведения, доцент,
преподаватель кафедры теории и истории культуры,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48;
e-mail: slutskaya.e@inbox.ru

Фадеев Иван Валерьевич

Студент,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48;
e-mail: don.vano-15@yandex.ru

Аннотация

В данной статье авторы исследуют театрализованные формы творчества менестрелей в Западной Европе в период их расцвета (XI-XIV вв.). Даны авторские определения терминов «менестрели», «театрализация», «театральность», предпринята попытка объяснить причины появления и распространения такого явления, как творчество менестрелей, в различных регионах Западной Европы. На основе современных исследований и источников периода Средних веков составлена классификация форм театрализации творчества менестрелей, а именно: танец с элементами театрально-игровых сценок, песня, игра на музыкальных инструментах, произнесение художественного монолога. Дан разбор каждой форме и её описание или изображение в источниках. В заключение составляется представление о синкретичности искусства менестрелей, оценивается их вклад в развитие театральной культуры.

Для цитирования в научных исследованиях

Слуцкая Е.А., Фадеев И.В. Театральные и театрализованные формы творчества менестрелей в Западной Европе XI-XIV веков // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 299-310. DOI: 10.34670/AR.2024.24.43.034

Ключевые слова

Театрализация, театральность, менестрели, трубадуры, музыкальная поэзия, Средневековый театр.

Введение

Актуальность темы продиктована необходимостью изучения малых форм театральной деятельности как средств и двигателей развития театрального искусства в различные исторические периоды. К таким явлениям, безусловно, относится и театрализация поэтов-музыкантов. Подобными предметами исследования нередко пренебрегают при крупных исторических исследованиях, концентрируясь на развитии самого театра как института, хотя именно такие явления культуры, как искусство менестрелей, наиболее распространены и доступны современникам различных исторических эпох. Несмотря на вышесказанное, менестрели как явление культуры в Западной Европе очень широко описаны в отечественной и зарубежной науке. Исследований же, изучающих формы театрализации, немного, что определенно добавляет степень актуальности вышеобозначенной теме.

Эпоха Средневековья охватывает достаточно продолжительный временной период – с IV по XIV век, который, в свою очередь, можно подразделить на три этапа: раннее Средневековье, IV-XII вв.; зрелое Средневековье, IX-XII вв. и позднее Средневековье, ограниченное XII-XIV веками. Если ранее, в первобытном обществе, искусство играло социально-утилитарную роль, выражаясь в форме художественно-магического действия, затем, в античном мире, фундамент которого строился на рабовладельческом строе, блистала идея несокрушимой веры в богов и высокой гражданской доблести, то во времена Средневековья искусство превратилось «в религиозно-культовый акт», то есть «искусство-магия сменилось искусством-религией». Следовательно, «теперь, когда налицо была религия, когда образовалось представление о «душе» [Фриче, 2010, 37], театр, как и другие виды искусства этого времени, находился хоть и в негласном, но в строго обязательном подчинении Церкви.

О средневековых артистах

Зарождение средневекового театра произошло благодаря искусству площадных жонглеров, из чего следует, что актеры данного наименования творили свои произведения на площадях различных местностей. Распространение круга артистов, не имевших своего сценического пространства, не было нововведением Зрелого Средневековья. Подобное явление существовало и во времена Античности, и во времена раннего Средневековья. Данная мысль прослеживается во многих театроведческих и литературоведческих источниках. Так, выдающийся театральный историк А.К. Дживилегов отмечал, что и «в Риме, и в государствах древнего Востока, и в "темные века" зарождения европейской культуры в варварских государствах переселения народов были развлекатели и забавники» [Дживилегов, 1955, 319]. Именно странствующие актеры – профессиональные потешники, «снискавшие всенародную любовь» [Даркевич, 2006, 27], стали «первыми и непосредственными забавниками французского театра, как и всего европейского театра в целом» [Дживилегов, 1955, 318]. На сегодняшний день существуют различные названия средневековых театральных трупп и время их появления.

Так, «Литературная энциклопедия терминов и понятий» под редакцией А.Н. Николюкина определяет группу забавников как «гистрионы», связывая их со скоморохами, жонглерами и франтами [Николюкин и др., 2001, 91]. Дживилегов же, особенно концентрируясь на термине «жонглер», считает появление этой группы забавников «не раньше IX века в государствах Западной Европы», и профессиональным источником их происхождения определяет от

«римских мимов или от германских певцов-сказителей – скопов» [Дживилегов, 1955, 319].

Другими историками дается иная, возможно, более точная и обоснованная дата зарождения творчества жонглеров «во второй половине XI-XII веков вместе с развитием городской и придворной культуры», которое сразу же становится «популярным во всей Западной Европе от Средиземноморья до её северных рубежей, что нашло отражение в памятниках романского искусства» [Даркевич, 2006, 30]. Оба ученых не противоречат друг другу, Дживилегов лишь считает, что искусство жонглеров, зародившись ранее на юге Европы, в начале XI века появилось в столице Франции, «когда король Роберт Благочестивый вступил в брак с дочерью графа Аквитании Констанцией». Приобщение жонглеров к культурной жизни французского общества произошло благодаря тому, что «вместе с молодой супругой короля к французскому двору нахлынули живые, общительные, веселые южане, страстные любители светских развлечений, музыки, поэзии», поэтому «издавна заведенный строгий обиход дворцовой жизни был нарушен» [Дживилегов, 1955, 327]. В современном понимании *жонглер* – это артист, искусно и виртуозно владеющий ловкостью рук при взаимодействии с несколькими различными предметами и относящийся скорее к ремеслу циркового артиста, но во времена зрелого Средневековья эта профессия охватывала более широкий спектр театральных «специальностей», включавших элементы современного эстрадного и циркового искусства: танцор, гимнаст, эквилибрист, певец, музыкант. Историками выяснено, что вся театральная организация «после падения Западной Римской империи оказалась разрушенной и распыленной», и «от неё остались только уцелевшие кое-где амфитеатры и цирки, да мимы, низкая разновидность римских актеров». Будучи на низшей ступени социальной иерархии, мимы вели образ жизни бродячего актера, своим мастерством зарабатывающего на кусок хлеба, но в стремлении более благозвучного именованья «любили присваивать себе и классическое наименование актерской профессии: гистрионы» [Дживилегов, 1955, 319]. Активнее всего искусство мимов развивалось во Франции, поэтому именно там «оно получило первоначальную форму *jogleor, jogler*, из которого вышло распространенное фиксированное окончательное - *jongleur*» [Дживилегов, 1955, 319]. Как уже было сказано, во Франции группы жонглеров стали любимы и придворному кругу, и простому люду. Но оставался ещё очень важный, особенно для Средних веков, социальный институт, с мнением которого не просто считались, а ему беспрекословно подчинялись, – церковь, которая «искони была враждебна актерскому искусству», поскольку «отцы церкви считали его делом бесовским» [Дживилегов, 1955, 334], и такое отношение к лицедейству и фиглярству зародилось даже не во времена раннего Средневековья, а гораздо ранее. Известно, что «такая традиция шла от римских времен, когда в пылу яростной борьбы с язычеством они кляли театр и всё, что с ним было связано» [Дживилегов, 1955, 334].

Служителей духовенства, что естественно, не привлекало, а возмутительно отвергало искусство бродячих лицедеев. Но, как это ни парадоксально, уже в период раннего Средневековья, «несмотря на анафемы отцов церкви, преимущество площадного лицедейства сохранялась в Византии» [Даркевич, 2006, 27]. А в некоторых образовавшихся империях, например Каролингской, «упоминания о «бесстыдных играх» гистрионов, поощряемых светской и духовной знатью, известны с IX века» [Даркевич, 2006, 27], и продолжался этот рост французских лицедейско-фиглярских кадров особенно интенсивно в XI и XII веках. А «в XIII веке количество жонглеров насчитывалось уже многими тысячами, и они заняли прочное место

в культуре и искусстве Франции» [Дживилегов, 1955, 328]. Поощряем ли был церковью данный вид забавы, судить или оспаривать сложно. Наиболее утвердившаяся точка зрения, что духовенство смирилось с создавшимся положением и стало принимать искусство жонглеров как свершившийся факт. Когда группа забавников появилась в свите королевы Констанции, конечно же, «духовенство хмурилось», и даже более того, «епископ делал представления королю», но «изменить то, что сдвинулось с места и раскрыло столько соблазнов, было уже трудно» [Дживилегов, 1955, 327]. Некоторые церковные деятели даже стали посвящать лицедеям страницы своих «святейших» трудов. Так, архиепископ Кентерберийский Томас из Кабхела составил жесткую по моральному отношению людей церкви классификацию жонглерских групп, дифференцировав их на три вида. Первые два вида архиепископ отнес к «непристойнейшим», поскольку актеры одной группы изменяли вид и форму своего тела с помощью бесстыдных плясовых движений, а то и вовсе обнажались, другая же группа – бродячая, её участники «не имеют жилищ, но следуют за дворами вельмож» [Даркевич, 2006, 30], и, чтобы угодить «зрителю», своими речами всячески позорят отсутствующих. Архиепископ особенно выделяет третью группу, которая для развлечения людей использовала музыкальные инструменты. В своей «Книге покаяний» он пишет, что эта группа имеет «две разновидности. Одни постоянно посещают харчевни и непристойные собрания, чтобы петь там непристойные песни; таковые подлежат обсуждению» [Даркевич, 2006, 30].

О менестрелях

Для тематики данного исследования более важны другие группы, те, которые «воспевают подвиги властителей и жития святых, утешают людей в их горестях и скорбях и не совершают бесчисленных непристойностей» [Даркевич, 2006, 30]. Эту благопристойную актерскую группу, исполнителей произведений высоко нравственного содержания, и принято называть *менестрелями*. Вышеприведенная «Литературная энциклопедия» определяет менестрелей¹ как профессиональных певцов и музыкантов, обычно состоящих при дворе феодального сеньора, в средневековой Франции, Англии и других странах. Этому же мнению придерживается и Дживилегов, отмечая, что представители этого «жанра² под особым названием менестрелей прочно прижились в виде неперемных членов замкового штата» [Дживилегов, 1955, 334]. Ученый обращает внимание на факт особой семейной и социальной принадлежности менестрелей, подчеркивая, что менестрель, «как и паж, являлся членом замковой семьи с тем отличием, что паж, как и оруженосец, всегда принадлежит к рыцарскому роду, а для менестреля это не обязательно» [Дживилегов, 1955, 334], из чего следует подтверждение *возможности* менестреля быть выходцем из слоев невысокого происхождения, и «усвоив тонкости куртуазной этикетности», при желании выступать «и перед людьми низкого сословия» [Даркевич, 2006, 31].

Отдельно составители «Литературной энциклопедии» отмечают, что «часто слово М. –

¹ С французского *menestrel*, от позднелат. *ministerialis* – состоящий на службе.

² Исполнение поэтических произведений голосом в сопровождении музыкального инструмента и просто музыканты-виртуозы.

синоним слов жонглер, трувер, трубадур» [Никилюкин, 2001, 264], лишний раз доказывающий принадлежность поэтов-музыкантов и других жанровых исполнителей к единой группе комедиантов. Также исследователь М. Сапонов подтверждает, что при общей неустойчивости термина как в Средние века, так и в нынешней науке данный подход является наиболее приемлемым [Сапонов, 2004, 45-50]. В исследовании использовался именно подход М. Сапонова, однако стоит обозначить и альтернативные подходы к терминологии.

Так, Дживилегов отделяет от всех остальных «цех» трубадуров, отмечая, что «провансальское слово *trobar*, так же как соответствующие слова в итальянском и французском языках «*trovar*» или «*trouver*», значит по первоначальному своему смыслу «находить» [Дживилегов, 1955, 331]. Театральный исследователь определил данный глагол «синонимом слова «творить», ведущая ниточка от которого становится «синонимом слова «поэт» [Дживилегов, 1955, 331], из чего следует вывод, что трубадур является сочинителем, а исполнителем его сочинений – менестрель.

Некоторые старинные документы, как письменные, так и изобразительные), излагая свою классификацию, подтверждают факт разделения сочинителей и исполнителей. Например, провансальский трубадур Гираут де Рикьер в послании Альфонсу Кастильскому разделял артистов своего времени на три группы по принципу излагаемого материала и способности к сочинительству. Так, развлекающего, подражающего животным, не обладающего вокально-исполнительским и сочинительским мастерством, он называет буффоном. Умеющего играть на инструментах и рассказывать повести – жонглером. А умеющего *сочинять* текст и мелодию – трубадуром [Мокульский, 1956, 25]. Этот факт творческой дифференциации свидетельствует об умении современников дать высокую оценку создателям новых произведений, а также, и это важно, уравнивает игру на музыкальных инструментах и вокал менестрелей, поднимая оба вида исполнительства на более высокую ступень искусства. И действительно, чаще всего в книжной миниатюре менестрели изображены со своими музыкальными инструментами. Например, трубадур, изображенный с флейтой на гротеске³ Пикардской рукописи «Сокровища» Б. Латтини, а известный трубадур Пердигон представлен в инициале со своей известной скрипкой или виолой⁴, разместившийся на страницах песенника XIV века. Немалый интерес представляет и миниатюра состязания мусульманского и христианского музыкантов из сборника кантиг⁵ короля Альфонса X.

Из всего вышесказанного следует, что музыкальное исполнительство взлетело и прочно расположилось на высокой ступени развития средневекового искусства и культуры, но составить перечень музыкального сопровождения тех лет представляется сложной задачей также ввиду пестроты и многообразия средневековой культуры, порождавшей множество музыкальных инструментов, специфичных для каждого региона. Известное уже название могло «наложиться» на новый инструмент. Это происходило по причине того, что не существовало

³ В средневековой книжной миниатюре гротеск – это первая буква первого абзаца новой главы, выполненная в стиле иллюстрирующего текст изображения.

⁴ Одни и те же инструменты могли называться по-разному из-за широкого распространения культуры менестрелей в сочетании с низким уровнем коммуникации и региональными языковыми особенностями.

⁵ Испанский и португальский вид одногласной песни периода XIII-XIV веков.

единой системы обмена данными и выработанной классификации [Сапонов, 2004, 159]. Тем не менее, есть ученые, пытавшиеся описать то, что известно точно, например, В. Зальмен добавлял список из лютни, трубы, сакбуте, ребеке, арфы и виолы [Сапонов, 2004, 161]. М. Сапонов классифицировал инструменты из перечня щипковых: рота, псалтерий, гитара, истер, арфа; и перечня смычковых: ребек, круг и виола [Сапонов, 2004, 162], позже добавляя к ним флейту, трубу, органистр, волынку, барабан, сакбут, бомбарду.

Причины распространения культурного явления в виде поэтов-музыкантов

Если распространение творчества гистрионов в раннем Средневековье можно отнести к последствиям «мягкого развала» Римской Империи, после которого общество продолжало некоторое время существовать по инерции с пережитками прошлого строя, так и не осознав сущности произошедшего, то XI век, вследствие вступления в силу всех важных качеств культуры Средневековья, обозначил появление нового, более сложного структурно, художественного явления, принятого в современной науке под названием «менестрели». Причины их появления могут быть следующими:

Во-первых, это зарождение и развитие в XII веке первых частных школ и, как следствие, возникновение светского образования, что создало почву для появления светской лирической поэзии [Пуришев; 1974, 6].

Во-вторых, что и определило периодизацию Зрелого Средневековья, это возникновение четырех субкультур [Введение в теорию художественной культуры, 1993, 25], в особенности, что более важно для рождения менестрелей, это формирование рыцарски-придворной субкультуры, которая породила куртуазный универсум, подразумевавший под собой во многом свод этических и эстетических правил, регламентировавший виды и способы развлечений.

В-третьих, это развитие национальных языков и фольклора.

В-четвертых, это обеспечение материального базиса феодального общества с появлением финансовых излишек после начала эпохи Крестовых походов, а как следствие, и появление экономических средств для улучшения условий жизни, в которые входили и содержание двора, и развитие дорожной системы, обеспечивающей более быстрое и безопасное перемещение между регионами. Совокупность особых специфически сложившихся культурных предпосылок предопределила расцвет театрализованной культуры музыкальных поэтов по всей Западной Европе в период зрелого Средневековья. В целях описания этого системного процесса, уникального явления культуры, и потребовался отдельный, обобщающий термин, для чего слово «менестрель» и было выбрано рядом исследователей.

О понятиях «театрализация» и «театральность»

Перед тем как перейти к рассмотрению форм театрализации, необходимо выделить и определить это понятие как использование средств театрально-сценического искусства в неспециализированном под сценические выступления пространстве. Современные науки активно изучают возможности театрализации в разных отраслях деятельности: театрализации подвергаются как музейные пространства [Тимофеева, 2018, 35], торжественные и праздничные мероприятия в любых экстерьерных и интерьерных пространствах, и даже школьные уроки [Рустенов, Атаева, 2017, 106-107]. При этом следует различать понятия «*театрализация*» и

«театральность», обладающие в современной культуре различными смыслами, но которую чаще всего рассматривают как публичное выступление, близкое и органичное природе театра, обязательно «отличающееся выразительностью, достигнутой специфическими театральными средствами» [Марков, 1967, 151]. Искусство менестрелей уже в те, далекие времена, представляет органичное сочетание *театрализации*⁶ и *театральности*⁷.

О формах театрализации и театральности в творчестве менестрелей

Рассматривая различные документальные записи, исследующие виды деятельности менестрелей, можно выделить следующие формы театрализации и театральности в их творчестве: 1) танец, иногда даже с использованием элементов театрально-игровых сценок, 2) песенное исполнение, 3) игру на музыкальных инструментах, 4) монологическую форму рассказа. На основных «театральных» номерах следует остановиться поподробнее.

Так, французский исследователь Пьер Обри, исследуя песенники тех времен, приходит к выводу, что в творчестве трубадуров и труверов были отдельные виды композиций, предназначенных для танца под инструменты, и композиции, которые скорее сопровождали танец [Обри, 1932, 26]. К первым следует отнести эстамиду, которая, судя по этимологии, первоначально была танцем, где исполнители отбивали часть ритма ног. Ко второй группе следует отнести балладу и рондо. Существовали музыкальные композиции, исполнение которых подразумевало использование двух запевал и хора. Иногда во время их исполнения разыгрывались мимические сцены с несколькими танцорами, которые иллюстрировали слова поэта. Стоит отдельно отметить, что иногда и сам менестрель принимал в них участие. Это могли быть сюжеты увлечения прекрасной дамой менестрелем, или укрывание её же от ревнивца хором [Обри, 1932, 29]. Такие сценки соотносились с содержанием исполняемой песни, основным же языком скорее всего была пантомима, поскольку другие средства выразительности не могли быть использованы ввиду большей роли музыкальной композиции и художественного слога менестреля.

Важнейшим источником об эпохе и биографии менестрелей является «Жизнеописание трубадуров», составленное в XIII-XIV веках. Помимо консолидации в одном месте произведений самих трубадуров, о каждом из них составлена небольшая новелла, которая рассказывает о биографии автора. К сожалению, реконструировать вокальное искусство менестрелей является для современных исследователей достаточно проблематической задачей ввиду отсутствия описания техник пения. Сохранились лишь воспоминания современников с отзывами о вокальных способностях того или иного творца и песенники с текстами. Из них можно лишь понять, что тот же Граф Путевинский, например, отличался «великим искусством пения» [Жизнеописания трубадуров, 1993, 8], а Гираут де Борнель писал о своей способности подобрать верный тон, музыку и стихи для очарования любой дамы [там же, 38]; Серкамон слагал песни на старинный лад, что, возможно, связано с исполнением на латыни [Жизнеописания трубадуров, 1993, 11]; в то время как Бертран де Борн поет оду о своем умении слагать песни без труда, что способно очаровать любого графа и короля [там же, 68]. Последнее

⁶ Устройство представлений не в театрально-сценических помещениях.

⁷ Привлечение возможных на ту пору театральных средств для создания более эффектного и зрелищного выступления.

примечательно, поскольку подчеркивает привязку менестрелей ко двору знатных особ, о чем было сказано в определении. Так или иначе, можно с уверенностью говорить, что предпосылки для формирования песенной культуры у менестрелей были весьма благоприятные, поскольку это было пение на родных, местных языках с соблюдением рифмы, чем доселе не отличалась музыкальная культура Европы. Уже упомянутый Пьер Обри делит все исполняемые композиции на две группы: первая имеет в себе сюжетную основу, включает в себя песни повествовательные, пасторали, песни на заре, песни драматические и *les reverdies*; вторая группа включает песни рыцарско-придворного характера. К основным музыкальным жанрам следует отнести кансоны, лэ, сапы и др.

Одной из более традиционных форм театрализации и театральности является произнесение художественного монолога, рассказ истории, в которых проявляются зачатки мастерства актера, способность к перевоплощению, особенно в моменты, когда в рассказе творец пытался произносить монолог разными голосами за несколько лиц, дополняя изображения пластическими, выразительными жестами; то есть для более эффектного воздействия на публику применялись театральные приемы. Как отмечают исследователи истории западноевропейского театра, «Наиболее близкой к сценическому искусству формой повествования был монолог, в котором жонглер-рассказчик выступал уже не от своего имени, а как бы от лица героя, повествующего о своих деяниях» [Мокульский, 1956, 26]. Этим, в частности, мог похвастаться Арнаут де Марейль. В «Жизнеописании трубадуров» отмечается в ряде достоинств поэта, что он «умел вслух читать романы» [Жизнеописания трубадуров, 1993, 24].

Стоит отдельно подчеркнуть, что указанные формы сочетания театральности и театрализации зачастую работали вкуче друг с другом, особенно во время праздников при дворах феодалов. Напоминающие современные эстрадно-концертные мероприятия, «вокальные, инструментальные, танцевальные и комедийные номера, выступления эквилибристов и дрессировщиков сливались в едином спектакле» [Даркевич, 2006, 32], что в совокупности создавало особую, яркую форму развлечения для современников. Описание одного из таких праздников можно обнаружить в средневековом романе «Фламенка»:

«Жонглеров наступил черед <...> звук слышен, то рожка, то флейты,

Тут голос жиги; рядом – роты;

Один слова, другой – к ним ноты⁸ <...>

У тех – театр марионеток

Жонглер ножами – быстр и меток;

<...> тот – делает кульбит,

Тот – в обруч прыгает; кого,

Не знаешь, выше мастерство» [Фламенко, 1983, 23].

Подобный праздник, тесно сочетавший театральные жанры Средневековья⁹ с цирковыми формами и даже элементами театра кукол, описан и в романе «Эрек и Энида» под авторством Кретьена де Труа:

«Чтоб в замке поддержать веселье,

Искуснейшие менестрели,

⁸ В оригинале имеется в виду, что один поет, а второй играет.

⁹ Рассказ, пение, танец.

Пленя пеньем и игрой, собрались пеструю толпой, <...>
 Певцы, рассказчики, танцоры
 И акробаты, и жонглеры
 Те принесли с собою ноты, Те арфы, дудочки и роты
 Тут звуки скрипки и виолы
 Там флейты голосок веселый» [Де Труа, 1980, 66].

Данный отрывок интересен авторским акцентированием именно искусства менестрелей и его главных средств выражения: музыки¹⁰, пения, актерского рассказа. Творчество менестрелей, несомненно, приветствовалось средневековой аристократией, поскольку могло «в замке поддержать веселье».

Нельзя пройти мимо ещё одного важного фактора, характерного для культуры Средневековья – стремления к синтезу и иерархичности в среде искусств. Этим, в частности, обуславливается доминирование архитектуры, подчинившей себе и скульптуру, и витраж, и театральное искусство. Те же «мистерии» и другие религиозные театральные действия происходили если не в стенах самого храма¹¹, то перед ним. Тем не менее, как говорилось ранее, к моменту наступления зрелого Средневековья постепенно зарождаются более светские прослойки культуры, при сохранении, конечно же, религиозной доминанты. Стоит лишь отметить, что эпоха, стремящаяся к синтезу и иерархичности, в своей более светской прослойке культуры создает такого же синкретичного артиста, соединяющего в себе актера, шута, поэта, музыканта, певца. Как отмечает Ле Гофф, артисты оказываясь заложниками положений, могли создавать и более серьезный интеллектуальный дискурс, оставаясь все же не понятными: «Но столь же часто они были уязвлены своим положением артистов, зависимых от капризов воинов, они были отчасти и интеллектуалами, вдохновлявшимися идеалами, противоречащими идеалам феодальной касты, они могли становиться обличителями своих хозяев, и порой литературные и художественные произведения, созданные в замках, содержали скрытые свидетельства оппозиционности их авторов феодальному обществу» [Ле Гофф, 2014, 379]

Заключение

Подводя итоги, необходимо выделить следующие положения:

- отношение к искусству средневекового артиста со стороны церкви трансформировалось в зависимости от распространения: вначале подвергалось осуждению и диктату, а затем смирению и относительному согласию;
- с накоплением различных факторов единый цех жонглеров-гистрионов дифференцировался в большее количество более узких специализированных форм;
- менестрели, опираясь в основном на формы музыкального искусства: вокал, игра на инструментах, применяли различные средства театрально-сценического мастерства: танец, художественный монолог, разыгрывание сценических миниатюр;
- искусство менестрелей представляло собой тесное сочетание театральности и театрализации.

Феномену менестрелей, как музыкальному поэту-песеннику, мы обязаны сохранением,

¹⁰ Поскольку речь идет про ноты и инструменты.

¹¹ Как, например, описано на страницах знаменитого романа В. Гюго «Собор Парижской богородицы».

продолжением и приумножением театральной культуры на территории Западной Европы во время зрелого Средневековья. Пока основные жанровые виды крупных форм театра¹² находились под жестким диктатом церкви или вовсе ею же запрещались, подобные формы творчества, относимые к театрализации, сохраняли опыт, накопленный культурой ранее, переизобретали его или создавали новый, хотя и находясь вне сценического пространства. Подобные явления культуры позволяют предостеречь стагнацию отдельных её областей, что позже реализуется в форме своего рода «скачков развития», как это было позднее с уличным театром или театром эпохи Возрождения.

Библиография

1. Даркевич В.П. Светская праздничная жизнь средневековья IX-XVI веков. М.: Индрик, 2006. 432 с.
2. Де Труа К. Эрек и Энида. Клижес: романы в стихах. М.: Наука, 1980. 510 с.
3. Дживилегов А.К. Народные основы французского театра // Ежегодник института истории искусств. 1955. С. 318-351.
4. Жизнеописания трубадуров. М.: Наука, 1993. 734 с.
5. Иванов В.Г. и др. Художественная культура в докапиталистических формациях: Структурно-типологическое исследование. Ленинград: Издательство ЛГУ, 1984. 303 с.
6. Ле Гофф Ж. Цивилизации средневекового Запада. М.: Т8, 2014. 478 с.
7. Марков П.А. и др. (ред.) Театральная Энциклопедия. Т. 5. М. 1967. 594 с.
8. Мокульский С.С. (ред.) История западноевропейского театра: учебное пособие для театроведческих факультетов театральных учебных заведений. М.: Искусство, 1956. 744 с.
9. Мосолова Л.М. и др. Введение в теорию художественной культуры. СПб.: Образование, 1993. 244 с.
10. Найман А.Г. Фламенка. М.: Наука, 1983. 319 с.
11. Николокин А.Н. и др. (ред.) Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. 800 с.
12. Обри П. Трубадуры и труверы. М.: Гос. муз. изд-во, 1932. 69 с.
13. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / вступ. статья Б. Пуришева, примеч. Р. Фридмана и др.. М.: Художественная литература, 1974. 575 с.
14. Рустенов А.Р., Атаева Г.Н. Ролевая игра и театрализация как средства усвоения знания учащихся на уроках биологии в разделе «Животные» // Вестник Западно-Казахстанского государственного университета им. М. Утемисова. 2017. № 1. С. 106-113.
15. Сапонов М.А. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. 398 с.
16. Тимофеева А.Л. Театрализация музейного пространства: функции // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2018. № 3. С. 35-37.
17. Фриче В.М. Социология искусства. М.: Едиториал УРСС, 2010. 208 с.

Theatrical and theatricalized forms of minstrelsy in Western Europe of the XI-XIV centuries

Elena A. Slutskaya

PhD in Art History, Associate Professor,
Lecturer at the Department of theory and history of culture,
Russian State Pedagogical University named after. A.I. Herzen,
191186, 48 Reki Moiki emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: slutskaya.e@inbox.ru

¹² К ним можно отнести: мистерия, миракль, моралитэ, фарс и др.

Ivan V. Fadeev

Student,

Russian State Pedagogical University named after. A.I. Herzen,
191186, 48 Reki Moiki emb., Saint Petersburg, Russian Federation;

e-mail: don.vano-15@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the definition and classification of theatrical and theatricalized forms of minstrelsy in Western Europe of XI-XIV centuries. The relevance of the article is conditioned by the importance of studying theatricality and theatricalization from the point of view of their influence on theatre culture. It is such small forms that are often the most widespread in their historical periods. However, they are usually neglected in scientific research, although they create the conditions for major cultural breakthroughs. The article provides the author's definitions of the term's "minstrelsy", "theatricalization", "theatricality". The authors attempt to explain the origins of this phenomenon and the reasons for its emergence in several places in Europe at once. On the basis of modern research and sources of the Middle Ages period the classification of forms of theatricalization of minstrels' creativity is made, namely: dance with elements of theatrical-play scenes, song, playing musical instruments, utterance of artistic monologue. The conclusion gives an idea of the syncretism of minstrelsy art and assesses their contribution to the development of theatre culture.

For citation

Slutskaya E.A., Fadeev I.V. (2024) Teatral'nye i teatralizovannye formy tvorchestva menestrel'ei v Zapadnoi Evrope XI-XIV vekov [Theatrical and theatricalized forms of minstrelsy in Western Europe of the XI-XIV centuries]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 299-310. DOI: 10.34670/AR.2024.24.43.034

Keywords

Theatricalization, theatricality, minstrels, troubadours, musical poetry, Medieval theater.

References

1. Aubrey P. (1932) *Trubadury i truveri* [Troubadours and trouvères]. Moscow: Gos. muz. izd-vo Publ.
2. Darkevich V.P. (2006) *Svetskaya prazdnichnaya zhizn' srednevekov'ya IX-XVI vekov* [Secular festive life of the Middle Ages of the 9th-16th centuries]. Moscow: Indrik Publ.
3. De Troyes K. (1980) *Erek i Enida. Klizhes: romany v stikhakh* [Erec and Enida. Klizhes: novels in verse]. Moscow: Nauka Publ.
4. Dzhivilegov A.K. (1955) Narodnye osnovy frantsuzskogo teatra [Folk foundations of the French theater], *Ezhegodnik instituta istorii iskusstv* [Yearbook of the Institute of Art History], pp. 318-351.
5. Fritsche V.M. (2010) *Sotsiologiya iskusstva* [Sociology of art]. Moscow: Editorial URSS Publ.
6. Ivanov V.G. et al. (1984) *Khudozhestvennaya kul'tura v dokapitalisticheskikh formatsiyakh: Strukturno-tipologicheskoe issledovanie* [Artistic culture in pre-capitalist formations: Structural and typological study]. Leningrad: Leningrad State University Publishing House.
7. Le Goff J. (2014) *Tsivilizatsii srednevekovogo Zapada* [Civilizations of the medieval West]. Moscow: T8 Publ.
8. Markov P.A. et al. (eds.) (1967) *Teatral'naya Entsiklopediya. T. 5* [Theater Encyclopedia. Vol. 5]. Moscow.
9. Mokuł'skii S.S. (ed.) (1956) *Istoriya zapadnoevropeiskogo teatra: uchebnoe posobie dlya teatrovedcheskikh fakul'tetov teatral'nykh uchebnykh zavedenii* [History of Western European Theater: a textbook for theater studies departments of theater educational institutions]. Moscow: Iskusstvo Publ.
10. Mosolova L.M. et al. (1983) *Vvedenie v teoriyu khudozhestvennoi kul'tury* [Introduction to the theory of artistic culture]. Saint Petersburg: Obrazovanie, 1993. 244 s.

11. Naiman A.G. *Flamenka* [Flamenca]. Moscow: Nauka Publ.
12. Nikolyukin A.N. et al. (eds.) (2001) *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatii* [Literary encyclopedia of terms and concepts]. Moscow: Intelvak Publ.
13. *Poeziya trubadurov. Poeziya minnezingerov. Poeziya vagantov* [Troubadour poetry. Poetry of the Minnesingers. Poetry of the vagants] (1974). Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ.
14. Rustenov A.R., Ataeva G.N. (2017) Rolevaya igra i teatralizatsiya kak sredstva usvoeniya znaniya uchas hchikhsya na urokakh biologii v razdele «Zhivotnye» [Role-playing and theatricalization as a means of assimilating students' knowledge in biology lessons in the "Animals" section]. *Vestnik Zapadno-Kazakhstanskogo gosudarstvennogo universiteta im. M. Utemisova* [Bulletin of West Kazakhstan State University named after. M. Utemisova], 1, pp. 106-113.
15. Saponov M.A. (2004) *Menestrel'i: Kniga o muzyke srednevekovoi Evropy* [Minstrels: A Book about the Music of Medieval Europe]. Moscow: Klassika-XXI Publ.
16. Timofeeva A.L. (2018) Teatralizatsiya muzeinogo prostranstva: funktsii [Theatricalization of museum space: functions]. *Uchenye zapiski (Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv)* [Scientific notes (Altai State Academy of Culture and Arts)], 3, pp. 35-37.
17. *Zhizneopisaniya trubadurov* [Lives of troubadours] (1993). Moscow: Nauka Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.89.72.039

К вопросу о возможности валоризации концертов классической музыки в Приднестровье

Мунтян Штефан Борисович

Магистрант,
Российский университет дружбы народов,
117198, Российская Федерация, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 10;
e-mail: information@rudn.ru

Аннотация

Валоризация концертов классической музыки в Приднестровье возможна с учетом внедрения современных подходов, инноваций, технологических средств в концертной деятельности, поскольку современные зрители становятся все более требовательными, ожидая не только качественного музыкального контента, но и инновационных технологических решений, позволяющих улучшить восприятие и ценность концертной индустрии. Это влечет за собой не только трансформацию способов взаимодействия с аудиторией, но и отражается на организационных процессах, экономической модели, поведенческих стратегиях. Диагностический анализ развития отрасли в Приднестровье позволил выявить ключевые моменты, опора на которые будет способствовать улучшению ситуации по продвижению классической музыки, а именно: зрелищность, уникальность, ставка на «звезд», расширение числа выступлений на нетрадиционных концертных площадках, опора на маркетинг и рекламу, партнерство и спонсорство, внедрение разнообразных жанров и стилей, усиление организационных моментов и т.д., что позволит валоризировать концертную деятельность за счет роста внимания со стороны зрителей/слушателей и СМИ, а вслед за этим увеличение числа прокатов данных мероприятий, и оправдание более высокой цены билетов.

Для цитирования в научных исследованиях

Мунтян Ш.Б. К вопросу о возможности валоризации концертов классической музыки в Приднестровье // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 311-318. DOI: 10.34670/AR.2024.89.72.039

Ключевые слова

Валоризация искусства, классическая музыка, инновации, Приднестровье, концерт.

Введение

В эпоху стремительного технологического развития концертная индустрия стоит перед множеством вызовов, а вместе с тем, и возможностей, чтобы завоевывать рынок и потребителя, но сделать это становится все сложнее и сложнее. Новая ситуация в культуре требует новой конвенции – потребительской. Необходим прагматический подход к валоризации эстетического продукта. А для этого нужно обеспечить релевантность с учетом разных вкусов и возрастов, т.е. предложить потребителю такой культурный продукт с учетом дифференциации, который он оценит.

Основная часть

Поскольку на рынке культурных услуг не всегда представлена именно качественная продукция, остро встает вопрос об обеспечении «навигации» по культурному достоянию с тем, чтобы предложить такой достойный культурный продукт, за который потребитель пожелал бы заплатить. Издревле коррелятом ценности выступала редкость – ценные материалы, потраченные на «изделие». «Ценится то, что не может быть девальвировано частым употреблением, а посему пригодно к периодической усладе» [Долгин, 2004]. В связи с чем наступает реальная угроза – девальвации искусства [Голубь, 2020]. И обусловлено это, в первую очередь, теми созданными условиями вседоступности личностных ресурсов (посредством мультимедийных технологий), которые приводят к оттоку зрителей из концертных залов, ведь услугу можно получить дома, сидя на диване. Это отражается на том, что зрители деклассируют искусство: платить согласны, но по низшей цене. Или, напротив, по высшей, но не за искусство, а за эффект Веблена, когда «цена для окружающих становится главным элементом ценности» [Кливзониц, 2017, 81]. Это приводит к необходимости пересмотра деятельности музыкального сообщества, формирования такого предложения, за которое слушатель готов был бы заплатить, столь высокую цену, которая бы отвечала его ожиданиям. Но здесь важно и другое, в погоне за «новомодностью» важно не упустить качество предоставляемой услуги, следовать устоявшимся высоким стандартам, особенно в мире классической музыки. И на этом фоне традиционные фильтры уже не работают, что не позволяет должным образом обеспечить культурной навигацией потребителя, в следствие чего на первый план выходит эпатажность, которая не всегда позволяет определить качество тех культурных продуктов, которые в последствии могут стать народным достоянием и культурным наследием, отделить их от посредственных. В связи с чем важна активизация внимания именно к подаче классической музыки, обладающей непреходящей эстетической ценностью, произведения которой становятся тем культурным наследием, что отличается совершенством формы, богатством содержания, художественно-эстетической значимостью. Ведь концерты классической музыки – это возможность услышать любимые произведения в профессиональном исполнении талантливых музыкантов, брендовые имена которых способны собирать огромные залы, несмотря на привлекательность многих современных развлечений. Но в основном это характерно для мегаполисов, на периферии ситуация иная.

Рассмотрим возможность внедрения различных направлений для продвижения классической музыки в условиях приднестровской концертной индустрии, сформулируем рекомендации относительно того, как вернуть зрителей на концерты классической музыки.

Отметим, что внедрение современных подходов, инноваций, технологических средств в концерты классической музыки, не только трансформирует способы взаимодействия с

аудиторией, но и влияет на организационные процессы, экономическую модель и культурное восприятие живых выступлений. Современные зрители становятся все более требовательными, ожидая не только качественного музыкального контента, но и инновационных технологических решений, которые могут улучшить восприятие и ценности концертной индустрии в целом.

Проведенный автором анализ ситуации показал, что в современности одной из центральных проблем культуры является плохая информатизация. Потребитель «захлебывается» в информации, но не обладает нужными знаниями. Поэтому любую медийную информацию воспринимает как брендовую, а значит, качественную [Голубь, 2020, 81]. Но культурное сообщество, особенно тяготеющее к потреблению классической музыки, не всегда в должной мере использует информационный ресурс для ознакомления с лучшими образцами культуры, и лучшими исполнителями. В связи с чем необходима активизация деятельности в этом направлении.

Второй проблемой выступает отсутствие инноваций в технологической сфере, формирующих новые культурные практики и традиции, которые влияют на организацию концертной деятельности с точки зрения дальнейшего развития индустрии, адаптации к изменяющимся условиям и удовлетворению потребностей современной аудитории в классической музыке. Развитие культурных событий требует сбалансированного подхода, учета ожиданий аудитории, финансовые возможности и внедрения стратегии продвижения.

Зрительские аудитории обычно привлекает то, что концерты классической музыки, как правило, проходят в специализированных залах с хорошей акустикой, на сцене которых выступают симфонические оркестры, камерные ансамбли, хоры, а также солисты-вокалисты и инструменталисты. Репертуар концерта обычно включает наряду с широко известными классическими произведениями и менее популярные, но не менее ценные сочинения. Концерты проходят под управлением опытных дирижеров, которые тщательно работают над интерпретацией каждого музыкального произведения. Зрителей привлекает то, что музыка классиков в живом исполнении погружает слушателей в особое эмоциональное состояние, в особую атмосферу сосредоточенности и внимания к происходящему на сцене, позволяет заново открыть для себя знакомые произведения, насладиться прекрасным в удивительной атмосфере зала. Секрет ее популярности – в непреходящей ценности музыкальной классики и высочайшем исполнительском мастерстве. Но для расширения числа зрительских аудиторий важно преподнести концертную программу увлекательно, нетрадиционно, чтобы данные концерты не ассоциировались со скукой. В связи с чем, для успешной валоризации концертов классической музыки необходимо обратить внимание на несколько важных аспектов, вполне применимых в Приднестровье:

1. в целях увеличения привлекательности концертов для зрителей целесообразным видится *ставка на привлечение известных артистов*. Их профессионализм, репутация и популярность окажут влияние как на численность посетителей, так и на цену билетов. Важны как паблисити¹ музыкантов, так и их профессиональные достижения: успешные выступления на мировых сценах, выигранные конкурсы или признание в музыкальном сообществе. Примером тому является выступление в Приднестровье в рамках Международного фестиваля искусств «Мэрцишор» всемирно известного скрипача из Израиля Саши Кройтора, что позволило активизировать зрителей на приобретение билетов, и не только на торжественные церемонии открытия и закрытия этого традиционного культурного проекта, но и на те концерты, в которых

¹ Паблисити – известность

музыкант выступал в качестве приглашенной «звезды». Вместе с тем, можно отметить и обратное движение: репутация сценической площадки отражается на росте известности молодых исполнителей, гарантируя качество исполняемой музыки в соответствии с предпочтениями и интересами потенциальных аудиторий.

2. Априори *хорошо организованные концерты* могут привлечь больше зрителей и обеспечить повышение стоимости билетов, а это означает, что важна качественная подготовка мероприятия, от зала до звука и свет, оборудование должно соответствовать высоким стандартам и обеспечивать высокое качество звука и света; важно также удобство мест и общий эстетический внешний вид зала. Не менее важным является подбор высокопрофессионального персонала. Налаженная коммуникация и слаженная работа персонала – от билетных касс и охраны до технических работников – существенны для безупречного проведения мероприятия. Данным параметрам удовлетворяет ведущее концертное учреждение Приднестровья – ГКЦ «Дворец Республики», оборудованное современным светозвуковым оборудованием, а большой концертный рояль Yamaha, дает возможность профессиональным пианистам выступать с сольными концертами или в составе камерного и симфонического оркестров.

Следует отметить, что концерты могут проходить не только в классических залах, но и на открытых площадках (парках, исторических рекреациях, вблизи водоемов и фонтанов, и др.), чем могут привлечь большее зрительское внимание. Уместно проведение классических постановок в кинозалах, церквях, соборных площадях и других нетрадиционных площадках, при этом они имеют большой успех, привлекая внимание широких аудиторий своей неординарностью. Такой подход часто практикует Государственный симфонический оркестр (далее-ГСО) ПМР под руководством маэстро Г.А. Мосейко, выступления которого проходят то в цитадели Бендерской крепости, то на LIONS арене, то у центрального столичного фонтана, что не только привлекает дополнительное внимание, но и впоследствии увеличивает приток слушателей на концерты, проходящие в филармоническом зале Дворца Республики. А поскольку музыкальные шедевры выходят за пределы классического концертного зала и исполняются в нетрадиционных условиях, а значит и расширяют известность коллективов, оркестров и отдельных исполнителей, повышая тем самым ценность данных культурных продуктов, способствуя валоризации классического искусства. Но это усложняет решение организационных аспектов, требующих дополнительных усилий по специальной организации арт-среды.

3. Привлекательность программы для аудиторий обеспечивается *разнообразием жанров и стилей*. Для побуждения зрителей на постоянное посещение концертных программ важен сбалансированный подход к представляемому репертуару. Целесообразным видится сочетание классических произведений, с современными интерпретациями и возможностями включения элементов других музыкальных жанров. К примеру, ГСО под управлением Григория Мосейко, практикует смешение жанров в одном концерте, как это было на концерте «Музыка любви» (8 марта 2024 г.), где звучали произведения Моцарта и Дженкинса, Пуччини и Паулса, что необычно для академического слушателя, но подобные программы расширяют зрительскую аудиторию, развивая ее эстетический вкус.

Но не только разножанровость репертуара привлекает зрителей, важно и отдельно взятому исполнителю периодически менять свой имидж, интригу возможными перевоплощениями. Примером может служить не только концерт ГСО «Музыка любви», в котором артисты симфонического оркестра были одеты в вечерние платья и смокинги, что отходит от академических концертов, но и ряд концертных программ оркестра Главного штаба Вооруженных сил ПМР, где зритель погружается в атмосферу то Ренессанса, то Чикаго, то Пин-

апа (ретро стиля 40-х годов).

4. *Зрелищность и уникальность* – это именно те эмоциональные составляющие, что сподвигают публику посетить концерт. Добавление элементов шоу даже в классические концертные программы, придают им дополнительную ценность, улучшают паблисити, увеличивают приток финансовых ресурсов. В связи с чем музыкальному продюсеру стоит побеспокоиться о возможности внедрения неких особенностей или уникальных аспектов в мероприятие, что привлечет дополнительное зрительское внимание. Так, «зрелищность концертов классической музыки достигается созданием многопланового действия на сценических площадках: устанавливаются экраны, транслирующие увеличенное изображение выступающих, либо специально отснятые видеоклипы. К таким формам прибегают, например, оркестры под управлением В. Спивакова, Г. Кремера, акцентируя внимание публики не столько на музыке, сколько на персонах, ее исполняющих» [Веревкина, 2012, 46].

Внедрение элементов театральности и зрелищности в классические концерты с харизматичными дирижерами и виртуозными солистами, также привлекает публику. Отметим, что в данном случае это может быть неакадемическая манера поведения артиста и неакадемический внешний вид музыкантов. Примером тому является выступление А. Нетребко, Э. Шротт, Б. Макферрин, «применяющих раскованный стиль звезд попкультуры, демонстрируя желание установить прямой контакт с залом, непосредственное общение с публикой и организуя ее живую реакцию. Такой стиль проведения концерта дает возможность установить раскрепощенную обстановку и может быть использован в процессе концертно-просветительской деятельности, так как присущая для академических концертов дистанцированность исчезает между ведущим и зрителями» [Кливзоник, 2017]. Внешний облик исполнителя и привлекает зрительские аудитории и повышает ценность услуги – концерта классической музыки, либо отдельного исполнителя. Использование образа, нарушающего традицию классического и строгого облика, оживляет проведение концертного мероприятия. Например, в МОУ «Детская художественная школа им. С.В. Рахманинова» г. Тирасполь в концерте «Фортепианные дуэты» практикуется выступление не в концертных костюмах, а в одеждах, соответствующих исторической эпохе или стране исполняемого произведения (ковбои, рэперы, костюмы эпохи Возрождения и др.). И как итог, - билеты на такие концерты всегда раскупаются, а местные СМИ широко освещают успех данных выступлений.

Распространившиеся в последнее время такие театрализованные формы, как хэппенинг и перформанс, целью которых является визуализация музыкального исполнения, введение в содержательную часть концерта разнообразных сценических действий, таких как световые шоу, танцы, выступление чтецов и др., предполагают импровизацию артистов и широкое вовлечение слушателей в процесс исполнения музыкального произведения. И над данным направлением только начинают работать наши местные музыкальные менеджеры.

Огромные возможности для валоризации классической музыки имеют мультимедиа и технические средства. Зрелищность и уникальность достигается также за счет возможности включения художественных инсталляций, внедрения визуальных эффектов в концерты классической музыки. Например, наиболее удачными можно называть светомузыкальные феерии Ж.М. Жарра, концерты Президентского оркестра РФ, световые шоу Санкт-Петербурга. Применение элементов шоу, световых и видеоэффектов, для того чтобы сделать концерт визуально интересным, начинает практиковаться и в Приднестровье. Так, в рамках юбилейного концерта Заслуженного деятеля искусств ПМР, профессора, зав. кафедрой «Фортепиано» «ПГИИ им. А.Г. Рубинштейна» Громовой Р.М., произведения Ф. Листа, Ф. Шопена, П.И. Чайковского звучали в сопровождении светового луча и видеопроекции на сцене. Другим

примером применения сценических и визуальных эффектов является сольный концерт Ш.Б. Мунтян, преподавателя и концертмейстера кафедры «Фортепиано». Концерт был посвящен 150-летию со дня рождения С.В. Рахманинова, где прозвучал 2-й фортепианный концерт в переложении Е. Жмурко для малого струнного состава. Каждое музыкальное произведение сопровождалось видеорядом живописных картин художников-передвижников; а также демонстрировались световые эффекты, в тонах, присущих исполняемому произведению.

Таким образом, сочетание вечных ценностей музыкальной классики, мастерства исполнителей с применением театральности и зрелищности, внедрение визуальных эффектов, художественных инсталляций - обеспечивает неослабевающий интерес слушателей к концертам классической музыки, доказывает их возможный финансовый успех.

5. *Эксклюзивные возможности* – также влияют на ценность предоставляемых услуг, повышают валоризацию классического искусства: предоставление различных уровней билетов с разными привилегиями (например, VIP-места, VIP-обслуживание), встречи с артистами, эксклюзивные приемы и подарки, и др., также может повысить ценность услуги и стоимость билетов. И в этом направлении приднестровской культуре есть над чем поработать.

6. В конкурентных условиях нельзя недооценивать такие рыночные инструменты как маркетинг и реклама, поскольку классическое искусство также нуждается в продвижении. Эффективная промокампания может привлечь больше внимания к концерту, что в свою очередь отразится на повышении цены билетов, и реализации их большего числа. Для эффективного движения в этом направлении необходим постоянный мониторинг предпочтений и интересов потенциальной аудитории, чтобы адаптировать рекламные кампании под их ожидания. В связи с чем актуальным представляется большее присутствие в социальных сетях, позволяющих размещать анонсы, видеоматериалы, опросы, способствующие лучшему пониманию потребностей и ожиданий аудитории, гораздо эффективнее распространять информацию как о «звездах», коллективе, так и о предстоящем мероприятии. Данному направлению в Приднестровье уделяют внимание больше государственные учреждения культуры и центральные муниципальные; остальные осуществляют это эпизодически.

7. *Партнерство и спонсорство*. Сотрудничество с партнерами и спонсорами может помочь в привлечении финансовых ресурсов, что в свою очередь также отразится на ценовой политике. Сотрудничество с местными и мировыми партнерами из сферы культуры, туризма или бизнеса может улучшить финансовую поддержку и расширить охват аудитории. Данное направление пока слабо внедрено в Приднестровье в концертную деятельность классической направленности, но определенные надежды связываются с возможным партнерством с концертной индустрией соседних Молдовы и Украины, а также России и Европы, поскольку культура не имеет границ. Но это требует подготовки и повышения профессионального уровня местных музыкальных продюсеров и менеджеров, способных осуществлять данные международные проекты.

Заключение

Подводя итог, отметим, что эффективное сочетание всех этих элементов может создать такого уровня концертную программу классической музыки, которая позволяет не только привлечь дополнительное внимание, но и оправдать повышенную цену билетов, а вслед за этим и увеличить число прокатов данных мероприятий. А для этого «важно избегать постоянного использования традиционных, давно устоявшихся классических форм, которые зачастую вызывают скуку слушателей и отталкивают от посещения концертных и филармонических

организаций» [Кливзоник, 2017], что приводит к пустым залам, уменьшению доходов учреждений, а главное то, что классическая музыка из-за этого становится все менее доступной для публики. Поэтому преодоление подобной тенденции возможно только при творческом, креативно-инновационном подходе сотрудников индустрии культуры.

Библиография

1. Веревкина Ю. Академическая музыка в непривычных условиях (систематика концертных форм) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. № 1. С. 42-47.
2. Голубь Н.А. Валоризация приднестровского искусства в новой культурной ситуации // Актуальные вопросы экономической науки. Тирасполь, 2020. С. 80-83.
3. Долгин А. Валоризация искусства: золотой стандарт или новая конвенция // Художественный журнал. 2004. URL: <http://www.artpragmatica.ru/persons/?uid=75>
4. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
5. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
6. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
7. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
8. Кливзоник А.В. Инновационные формы концертно-просветительской деятельности: современный подход // Научная палитра. 2017. 4 (18). URL: [https://s.esrae.ru/culture/pdf/2017/4\(18\)/436.pdf](https://s.esrae.ru/culture/pdf/2017/4(18)/436.pdf)
9. Ядгаров Я.С. История экономических учений. М.: ИНФРА-М, 1998. 480 с.
10. Bull A. Class, control, and classical music. – Oxford University Press, 2019.

On the question of the possibility of valorization of classical music concerts in Pridnestrovie

Stefan B. Muntean

Master's Student,
Peoples Friendship University of Russia,
117198, 10/2, Miklukho-Maklaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: information@rudn.ru

Abstract

In an era of rapid technological development, the concert industry faces many challenges, and at the same time, opportunities to conquer the market and consumers, but this is becoming more and more difficult. The new situation in culture requires a new convention – consumerism. A pragmatic approach to the valorization of an aesthetic product is needed. The valorization of classical music concerts in Pridnestrovie is possible taking into account the introduction of modern approaches, innovations, and technological means in concert activities, since modern audiences are becoming more demanding, expecting not only high-quality music content, but also innovative technological solutions that improve the perception and value of the concert industry. This entails not only the transformation of the ways of interacting with the audience, but also affects organizational processes, economic models, and behavioral strategies. A diagnostic analysis of the industry in

Pridnestrovia, has revealed key points that will help improve the situation of classical music promotion, namely: entertainment, uniqueness, betting on "stars", expanding the number of performances at non-traditional venues for concerts, reliance on marketing and advertising, partnership and sponsorship, the introduction of various genres and styles, strengthening organizational issues, etc.; this will make it possible to valorize concert activities due to increased attention from viewers / listeners and the media, followed by an increase in the number of rentals of these events, and justification for higher ticket prices.

For citation

Muntean S.B. (2024) K voprosu o vozmozhnosti valorizatsii kontsertov klassicheskoi muzyki v Pridnestrov'e [On the question of the possibility of valorization of classical music concerts in Pridnestrovia]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 311-318. DOI: 10.34670/AR.2024.89.72.039

Keywords

Valorization of art, classical music, innovation, Pridnestrovia, concert.

References

1. Bull, A. (2019). *Class, control, and classical music*. Oxford University Press.
2. Dolgin A. Valorizatsiya iskusstva: zolotoi standart ili novaya konventsiya [Valorization of art: gold standard or new convention]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Art magazine]. Available at: <http://www.artpragmatica.ru/persons/?uid=75> [Accessed 02/02/2024]
3. Elagina A.S. (2017) Sostoyanie i razvitie obrazovatel'noi deyatel'nosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti [State and development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.
4. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
5. Elagina A.S. (2018) Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
6. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
7. Golub' N.A. (2020) Valorizatsiya pridnestrovskogo iskusstva v novoi kul'turnoi situatsii [Valorization of Transnistrian art in the new cultural situation]. In: *Aktual'nye voprosy ekonomicheskoi nauki* [Current issues of economic science]. Tiraspol.
8. Klivzonik A.V. (2017) Innovatsionnye formy kontsertno-prosvetitel'skoi deyatel'nosti: sovremennyyi podkhod [Innovative forms of concert and educational activities: a modern approach]. *Nauchnaya palitra* [Scientific palette], 4 (18). Available at: [https://s.esrae.ru/culture/pdf/2017/4\(18\)/436.pdf](https://s.esrae.ru/culture/pdf/2017/4(18)/436.pdf) [Accessed 02/02/2024]
9. Verevkina Yu. (2012) Akademicheskaya muzyka v neprivychnykh usloviyakh (sistematika kontsertnykh form) [Academic music in unusual conditions (systematics of concert forms)]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian Musical Almanac], 1, pp. 42-47.
10. Yadgarov Ya.S. (1998) *Istoriya ekonomicheskikh uchenii* [History of Economic Thought]. Moscow: INFRA-M Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.29.11.047

**Влияние традиционных китайских декоративных
узоров на русскую дизайнерскую
культуру XVII-XVIII веков**

Сун Синь

Доктор Искусствоведения,
Профессионально-технический институт электронной информации,
Внутренняя Монголия КНР,
010010, КНР, Хух-Хото, Сурган, 8, Сайхан, Хоххот 8;
e-mail: 2583569370@qq.com

Гу Ли

Доктор литературы,
Нанкинский технологический университет,
211816, КНР, Пучжунань, район Пукоу, Нанкин, провинция Цзянсу, 30;
e-mail: 1023602419@qq.com

Результаты фазы художественного проекта Национального фонда общественных наук Китая «Исследование распространения традиционных китайских декоративных узоров вдоль Морского шелкового пути». (Номер проекта: 20BG132).

Аннотация

В данной статье рассматриваются китайские ремесла в России в XVII-XVIII вв. Под влиянием исторической среды китайского ремесла, изделия с китайскими элементами постепенно становились востребованными и любимыми царской семьей в XVII-XVIII вв. в России. В то же время шелк и фарфор с китайскими мотивами получили уникальные исторические коннотации в рамках торговых обменов, которые были продуктами множества цивилизаций. Китайские декоративные узоры имеют определенное влияние и выразительную силу в России и оказывают положительное воздействие на российский культурный обмен. В заключение можно сказать, что обмены на Шелковом пути в исторический период способствовали разностороннему развитию искусства и дизайна, делая произведения искусства более инклюзивными и богатыми, а также демонстрируя далеко идущее влияние межкультурных обменов и потенциал художественных инноваций. Интеграция китайских декоративных узоров в русскую культуру отражает очарование межкультурных обменов и создает уникальный и разнообразный стиль. Это слияние делает русское искусство более разнообразным и богатым. Великое слияние декоративных узоров позволило китайским декоративным узорам проникнуть в Россию по Шелковому пути, смешиваясь с местными художественными элементами для создания уникального декоративного стиля. Эта интеграция сделала русское искусство и дизайн более разнообразными и обогатила формы выражения произведений искусства.

Для цитирования в научных исследованиях

Сун Синь, Гу Ли. Влияние традиционных китайских декоративных узоров на русскую дизайнерскую культуру XVII-XVIII веков // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 319-336. DOI: 10.34670/AR.2024.29.11.047

Ключевые слова

Китайские ремесла, декоративные узоры, влияние, китайская культура, культурный обмен.

Введение. Китайские ремесла, распространившиеся в России в 17-18 веках

В XVII-XVIII веках в России широко распространились китайские ремесла, в том числе следующие виды искусства: фарфор, шелк, эмаль, нефрит каллиграфия и живопись.

Китайский фарфор очень популярен в России, особенно изысканный фарфор, такой как бело-синий фарфор фарфор и цзиндэжэньский фарфор, который коллекционируют и выставляют напоказ русские аристократы и богатые купцы.

Китайские шелковые изделия также высоко ценятся и в России, шелковая одежда, ткани и изделия для вышивания стали модными предметами для российской аристократии и высшего общества. Мастерство и уникальный стиль эмали привлекают россиян; китайское искусство каллиграфии и живописи также имеет определенное влияние в России, где китайская каллиграфия и живопись были завезены в страну и пользуются популярностью у местных художников и коллекционеров. Распространение этих китайских ремесел в России не только обогащает местное искусство и культуру, но и способствует культурному обмену и сотрудничеству между Китаем и Россией.

Способ распространения

Военные грабежи

В конце XVII – начале XVIII века династия Цин и Россия вели длительный пограничный спор и войну, известную как «китайско-российский пограничный спор». В ходе этой войны северо-восточная пограничная область династии Цин неоднократно подвергалась вторжениям царской России.

Со времен Опиумной войны в 1840 году было утрачено большое количество реликвий китайской культуры. Коллекция Эрмитажа в России богата памятниками прикладного искусства и изобразительного искусства изобразительных искусств, демонстрирующими различные этапы развития китайской цивилизации. В музее собрана коллекция из 800 образцов китайского фарфора, около 300 эмалированных изделий, небольшое количество китайских картин, ювелирных изделий, вееров и других артефактов.

В трех залах Государственного Эрмитажа (№ 355-357) находится постоянная выставка «Культура» и «китайское искусство», посвященная китайским артефактам периода с XVII по XIX века, как показано на фотографии ниже. Культурные реликвии, полученные в исторический период Царской России, хранятся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге, Россия.

Происхождение торговых отношений

Начиная с XVI века, Россия импортировала ткани из восточных и западных стран, которые использовались для пошива одежды русских аристократических купцов и богатых фермеров. В исторический период, в августе 1689 года, Российское царство подписало Нерчинский договор с династией Цин, который впервые уточнил торговые отношения и границы между двумя странами. Петр Алексеевич и император Канси обменивались официальными посланниками и подарками, которые впоследствии были собраны крупнейшими музеями, а торговые караваны регулярно привозили товары в нашу страну. В рамках Нерчинского договора Иркутск, Новосибирск, Тюмень, Москва, Санкт-Петербург и многие другие города развивали тесные торговые отношения с Китаем. Ремесленные изделия с китайским колоритом постепенно появляются на российской сцене. Русско-китайская торговля, сформировавшаяся из важности царской семьи, князей и дворян, с древнейших времен текстиль был чрезвычайно важным товаром в мировой торговле, а частый обмен товарами способствовал обмену искусством в тот же период. В конце 17-го века и начале 18-го века русские купцы в основном использовали китайский текстиль в своей торговле, в то время как шелк и шелковые изделия в основном использовались в текстильной промышленности, а атлас был основной категорией. Культура китайского фарфора и шелка представляет традиционную китайскую культуру и вдохновляет русское население в XVII и XVIII веках на любовь и поиск китайских артефактов.



Рисунок 1 - Фотографии с выставки China Expo в Эрмитаже. Источник изображения: hermitagemuseum.org



Рисунок 2 - Спорные территории России и Китая во второй половине XVII века и граница по Нерчинскому договору. Источник изображения: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

Национальные обмены

С XVI века Россия поддерживает частные отношения с Китаем. Во времена династии Цин Китай использовал шелк как средство дипломатии и укрепления отношений с соседними странами. В первый и средний периоды правления династии Цин Россия считалась единственной «страной-партнером» и участвовала в дипломатии на равных. Считается, что этот договор символизирует начало современной китайской дипломатии. Китайские артефакты сыграли решающую роль в построении китайско-российских дипломатических отношений в XVIII веке, поскольку Россия увеличила импорт китайских артефактов и способствовала формированию «восточной эстетики» российской знати. Приток восточных произведений искусства в Россию способствовал сдвигу в стиле и теории художественного творчества того времени, а также сдвигу в теории и стиле западного искусства.

Репродукции китайских узоров в западных произведениях искусства

Воплощение «китайских узоров» в архитектуре

В то время в европейских странах был популярен художественный стиль, который заключался во включении элементов китайского искусства в европейскую архитектуру и декор, и этот стиль был известен как европейский «Chinoiserie» (китайский стиль). Корень *chinois* в слове «chinoiserie» означает «относящийся к Китаю», а в качестве собственного существительного *chinoiserie* был включен в Оксфордский словарь английского языка только в 1883 году. Появление «китайского стиля» в Европе произошло гораздо раньше, чем его название. Российский император Петр I (Петр Алексеевич), который руководил строительством дворца Монплеизр на берегу Финского залива в Санкт-Петербурге.

В Европе XVII века бумажные обои использовались довольно редко и в основном для

покрытия книжных переплетов. Дно мебельного ящика также выстлано цветной бумагой. Только в редких случаях стены комнаты будут оклеены бумагой. В конце 17 века, с ростом популярности китайских бумажных обоев с росписью, все изменилось. Они стали особенно популярны в середине XVIII века в связи с общим увлечением китайским искусством. Подлинные китайские обои стоят очень дорого, а производство бумажных обоев начало развиваться в Европе в XVIII веке.

Изображение китайских узоров на шелке

В 17-18 веках, в период правления Канси Великого и Петра I, двух выдающихся монархов Китая и России. В 2014 году в Российском государственном Эрмитаже было представлено пончо из китайской шерсти с цветочными мотивами в виде облаков и журавлей, которое, согласно исследованиям, было подарено императором Канси Петру I. Узорчатый шелк также известен как «парча с выпуклыми рисунками», процесс плетения сложный, очень дорогой, есть выражение «один цунь узорчатого шелка - один цунь золота». Накидка для кресла узорчатого шелка сплетена из золотых и серебряных нитей и имеет размеры 164 см в длину и 64 см в ширину. Вся картина окружена облаками и туманом, летят благоприятные журавли, как в сказочной стране, подразумевая долголетие. Тема благоприятного шелкового узора династий Мин и Цин очень широка, цветы, растения, деревья и камни, колибри, насекомые и рыбы, птицы и животные и т.д., композиция благоприятного узора может быть самой разной, но в целом исполнение – это власть, слава, богатство, мир, долголетие, супружеская любовь, много детей и внуков и так далее. Шелк всегда был знаком ранга в древних китайских обществах, и есть сведения, что накидка для кресла узорчатого шелка было впервые украшено в Московском дворце, а затем привезено в Санкт-Петербург для дальнейшего использования после переноса столицы в 1700-х годах.



Рисунок 3 - Накидка для кресла узорчатого шелка «Гав и журавль» с цветами, Российский государственный Эрмитаж. Источник изображения: https://www.sohu.com/a/528303820_182897

Увеличилось разнообразие товаров, ввозимых в Россию из Китая. Хлопчатобумажные изделия часто называют «китайка» (китайские ткани) и «даба» (от китайского слова «дабу»). Композиция мотивов китайского шелкоткачества династий Мин и Цин подходит для самых разных видов тканей. В основном узоры использовались для изготовления одежды, аксессуаров и других предметов специфической формы. Мотивы соло выделяются на тканых материалах, используемых для изготовления одеяний драконов и тому подобных вещей. Непрерывные узоры используются более широко, а двухсторонние непрерывные узоры – это узоры, в которых единый узор закольцован в обоих направлениях: вверх и вниз или влево и вправо.

Влияние китайских декоративных узоров

Лаковая живопись

Металлическая лаковая посуда XVII-XVIII веков широко считается типичным стилем лаковой посуды. Производство лаковых изделий в России началось в XVIII и XIX веках. Русский двор и аристократия, стремясь подражать эстетике Востока, ввезли в Россию китайский лак. В то время царский двор и аристократия соревновались за право использовать лаковые изделия для украшения домов и комнат. Именно поэтому в традиционных русских дворцовых интерьерах сохранялись элементы китайского дизайна: в замке Шантильи китайские фигурки обезьян заменили западных ангелов, а в «Лаковой комнате» Петра I в качестве обоев выступали золоченые лаковые картины на черном фоне. Поскольку китайские обои являются экспортным товаром, поэтому в Россию продаются обои по рисунку с характерными для западной живописи фигурами. Что касается использования света, то, с одной стороны, тени добавляются на стволы деревьев, веранды, линии одежды и другие места, которые не освещаются, а с другой стороны, независимо от того, находятся ли фигуры в помещении или на улице, их лица, руки и другие части лица, не закрытые одеждой, обычно рисуются одной ровной линией, без различия между светлым и темным. Что касается используемых цветов, то чаще всего это земляной желтый, светло-зеленый, зеленый лотос, индиго и охра. Порог лакированного шкафа имеет форму прямоугольной коробки. Одиннадцать огромных вертикальных панелей из черной глазури, расписанных четырнадцатью иконописцами, изображают сцены повседневной китайской жизни. Над и под ними – одиннадцать панелей поменьше со сказочными изображениями птиц, драконов и журавлей, летящих в облаках. Центральная панель, та, что над камином, изображает сад китайского императора.

В целом русская металлическая лаковая посуда переделывалась с использованием китайских элементов, а затем реформировалась в китайскую лаковую посуду, добавляя русские локализованные элементы дизайна, и иногда экзотические «жанровые картины» появлялись в среде чисто западного стиля; Представители высшего среднего класса выбирали для украшения лишь немногие деликатные предметы, и эта мода соблюдается до сих пор.

Летний дворец Петра I «Монплежир» был загородным домом, где у императора была коллекция китайского фарфора. Эта комната считается одной из первых «фарфоровых комнат» в России.

Аспекты фарфора

В 1644 году гончары Эдме Потера (Edme Poterat) основали фаянсовую фабрику в Руане и получили эксклюзивное право производить фаянс для всего региона Нормандия в течение 50 лет. В начале основания фабрики стиль оформления в китайском стиле был заимствован у гончарной фабрики Невера, но затем постепенно развились индивидуальные особенности,

появились сложные кружева в качестве отделки или различные пропорции цветов, птиц, узоров насекомых в китайском стиле и «рогов изобилия» на декоративной поверхности. Кажущийся бессвязным дизайн последнего был одобрен рынком. Примерно в 1760 году российский царь Петр III поручил Руанской гончарной фабрике изготовить около 200 изделий в этом стиле для подарков важным министрам того времени.



**Рисунок 4 - Выставочный зал лаковых изделий. Петергоф, дворец Монплеzir 1720-22.
Источник изображения: https://www.sohu.com/a/166553559_285656**



Рисунок 5 - Петр I в летнем дворце «Монплеzier», в сельской местности. Источник изображения: https://mmbiz.qpic.cn/sz_mmbiz

Изгибы декоративных узоров Руана в китайском стиле довольно богаты, подобно работам Невеля в китайском стиле. Кроме того, стебли растений часто окрашены относительно тонкими. История обжига русской керамики недолга, но она быстро развивалась и к тому же очень характерна. Расписные керамические чаши, производимые Соливишегоцкой печью на севере России, ослепительны по цвету, смелы по замыслу и обладают сильным эстетическим эффектом. Наиболее важным предприятием по производству расписных керамических чаш в России является Королевская фарфоровая фабрика в Санкт-Петербурге. Фабрика была построена в 1744 году. Сначала специалист по керамике из Стокгольма Кристофер Хангель отвечал за печь для обжига керамики, но это было неэффективно. После именно его ученик, русский Виноградов, обжигал и производил высококачественный фарфор. От импорта китайского фарфора до имитации китайского фарфора и, наконец, производства собственной продукции¹, Европа, вероятно, прошла через трехсотлетний процесс. Это показывает, что экспорт фарфора Китаем в Европу способствовал развитию европейской керамической промышленности и культурным обменам между двумя странами, создавая благоприятную ситуацию взаимной интеграции, общего развития, обоюдного выигрыша и взаимной выгоды и вписывая блестящую главу в развитие мира во всем мире.

Аспекты китайского архитектурного комплекса

Здание китайского моста с вазами из розового гранита и имитацией коралловых веток. На

гранитном столе стоят китайские скульптуры с фонарями, свисающими с длинных шестов. Геометрические узоры и арабески, вдохновленные китайским искусством, которые широко использовались в китайских дворцах, также появились в последующей русской архитектуре. Дворец Ораниенбаума в китайском стиле также является единственным зданием в китайском стиле в России, которое полностью сохранилось до наших дней. Во время войны он был спасен от разрушительных действий фашизма. Это отличается от положения царских летних дворцов вокруг Санкт-Петербурга.



**Рисунок 6 - Китайский дворец в Ораниенбауме. Источник изображения:
<https://ts1.cn.mm.bing.net/th/id/R-C.6a52f0873fa361>**

Дворец Екатерины II и дворец Петра III, также спроектированные архитектором Антонио Ринарди, являются редкими зданиями в стиле рококо в России. Во второй половине XVIII века Антонио стал одним из первых итальянских мастеров, посетивших дальние страны. Его культовый архитектурный стиль считается сочетанием таких архитектурных направлений, как элегантное барокко и неоклассицизм, провозглашающих «благородную простоту и спокойное величие». Ринарди считается человеком с богатым воображением, о чем свидетельствует его проект «Китайский вкус». Ему потребовалось 30 лет, чтобы завершить проектирование в 1770 году, и в летнем дворце были достроены здания под названием «Китайский театр» и «Китайский павильон».

С 1762 по 1768 год Екатерина II поручила архитектору построить дворец в китайском стиле,

дворцово-парковый комплекс и часть «собственной виллы», всегда оформляется как экзотический элемент в доминирующей некитайской среде. Сейчас стало модным оформлять целые помещения в «китайском стиле» и даже строить псевдокитайские декоративные здания без какой-либо практической цели. Китайское национальное культурное наследие становится все более важным источником вдохновения, вытесняя доминирующее влияние западного дизайна одежды.

До 1774 года название «Китайский дворец» появлялось в журнале «Палата Фурье» (Chamber Fourier), поскольку во внутреннем убранстве многих зданий воплощался дух китайской эстетики или использовались оригинальные произведения китайского искусства. Интерьеры всех этих зданий выдержаны в восточном стиле, например, с использованием китайских фонариков и узоров из десяти тысяч иероглифов.

Китайский фарфор, представленный растительными узорами, обычно используется в местах, подчеркивающих уникальную форму ваз. При выполнении декоративных узоров на фарфоре более крупные цветы в основном используются в качестве фиксированных рисунков, чтобы разделить всю поверхность на симметричные и пропорциональные области. В то же время другие треугольные области меньшего размера будут расчерчены с использованием неровного рельефа; В свободной зоне цветы и листья растений заполняются и располагаются вдоль длинных линий. Эти немного меньшие кусочки также равномерно треугольной формы, но они расположены более свободно, чем более крупные цветы, и расположены не строго. В этих блоках более тонкие узоры, похожие на бутоны или стебли, продолжают обрабатываться таким же образом. Все произведения искусства или узоры в восточном стиле создаются по этому методу. Растительные узоры часто отражают поклонение и уважение к природе в русской архитектуре, отражая любовь и тоску людей по природе. Распространенные растительные узоры включают цветы, листья, виноградные лозы и т.д., которые демонстрируют уникальные художественные стили и техники с помощью изысканной резьбы, рисунка или инкрустации.

В русских церковных и дворцовых зданиях растительные узоры обычно сочетаются с религиозными и царскими символами, отражая великолепный и торжественный темперамент. В то же время растительные узоры также часто используются в мебели, керамике и других украшениях, чтобы придать жизненную силу и красоту внутреннему пространству. Растительные узоры на фресках в музее, возможно, были созданы местными русскими художниками или дизайнерами, но на них также могут повлиять другие культуры или художественные стили. Российская история и культура по своей сути разнообразны и богаты, поэтому художественные оформления и произведения искусства в музеях обычно отражают особенности этого мультикультурализма. Например, растительные узоры на фресках во внутреннем пространстве Российского национального исторического музея в основном используют непрерывные цветочные узоры и узоры из корневищ в качестве узоров настенного декора стен и перегородок музея. С помощью дискретного стиля декора, при оформлении поверхности, все линии должны вытекать из внутренней части стебля. Независимо от того, насколько далеко друг от друга расположены все украшения, можно проследить их происхождение. В дизайне контраст линий достигается за счет правильного баланса между прямыми, диагональными и кривыми линиями. В дополнение к растительному узору Чжуан Сихуа в восточном стиле, в верхней части стены также были добавлены портреты западной церкви с использованием изогнутых и вытянутых растений, чтобы динамично подчеркнуть важность папы Римского.



Рисунок 7 - Интегрированная дискретная система. Источник изображения: красота декоративного орнамента: упорядочение содержания книги «Секрет китайских узоров»



Рисунок 8 - Растительные узоры на фресках во внутреннем пространстве Российского национального исторического музея. Источник изображения: <https://www.ad.tsinghua.edu.cn/info/1207/10651.html>

Этнические одежды

Русская одежда с народной вышивкой является важной частью материальной культуры и неотъемлемой составной частью материальной культуры человека. Феномен «культуры» – самая сложная из вещей. Она тесно связана с материальной и духовной жизнью человека. Культуролог Жан Бодрийяр так описал традиционный национальный костюм: «Сам костюм стал символическим, эквивалентным человеческому типу, а его мощная органическая система

The influence of traditional Chinese decorative patterns ...

еще больше продвигает общество по идеальной схеме включения его в структуру» [Бодрийяр, 1995] Цвета в декоративных элементах – историка культур И.Г. Гердер упоминает, что культурные традиции – это формы, которые варьируются от человека к человеку, и одной из наиболее репрезентативных является традиционная одежда» [Гердер, 1977]. Люди также являются важным источником истории и культуры. Купцы из Поволжья были найдены в России, Персии и Центральной Азии. С помощью торговли они обогатили ряд художественных проявлений русского народа и привнесли восточные элементы в одежду. Из этого следует вывод, что импортируемые ткани и декоративные элементы формируются в результате торговых обменов. Поскольку Россия расположена в Восточной Европе, на развитие художественного стиля рококо в то время в большей степени повлияло китайское искусство, что нашло отражение в произведениях из фарфора и лакированной посуды. Стиль рококо выдвигает новые требования к новому видению искусства. Особенно в Восточном Китае, появление китайских техник окрашивания тканей, цветов и новых материалов значительно обогатило палитру эпохи рококо. Бобовое растение гардения обычно используется для получения особого яркого золотистого цвета, который в основном используется в оформлении в стиле рококо. А китайский фарфор был широко распространен в Европе, когда преобладало искусство рококо, и соответствовал всем характеристикам, необходимым в ту эпоху: тонкий, великолепный, легкий и элегантный.



**Рисунок 9 - Выставочный зал лакированных изделий, Петергоф, дворец Монплезир.
Источник изображения: https://www.sohu.com/a/166553559_285656**

Инновации в области русского узора

Фарфоровые расписные узоры

Гжель – расписной фарфор, производство посуды с цветочными украшениями в технике эмалирования. Аригату был популярен и при дворе царя Алексея Михайловича. В XVII веке в Гжель началось производство емкостей для медицинских кабинетов и сосудов для «алхимии». К XIX веку в регионе насчитывалось уже с десятков фабрик по производству посуды, варочной плитки и другой керамики с цветочным орнаментом, а также фарфоровых игрушек в виде животных, выполненных в «знаковом» бело-голубом узоре с использованием техники эмалирования.

Декоративный узор

Как правило, в узорах платьев точка закрепляется симметрично в качестве центра, а затем на ней рисуются листья и ветви, как в романских узорах, где узор платья обычно состоит из завитков, а из этих завитков снова вырастают завитковые узоры вокруг цветов. С начала XVIII века русские художники стремились подражать дорогим китайским лаковым и фарфоровым изделиям. На первых порах русские мастера пытались подражать китайскому фарфору, используя местные материалы, но качество готовой продукции значительно снижалось. Тем не менее, эти попытки способствовали развитию русского фарфора, что особенно ярко проявилось в городе Гжель.

В настоящее время россияне надевают традиционные национальные платья для празднования праздников. На картинке изображены женщины в традиционных платьях, таких как сарафан, для празднования праздника «Масленица». Одежда – это культура и символ, преломление яркой цивилизации нации, накопленной за долгое время в производстве и быту. Системы и модели одежды разных эпох и регионов отражают различные социальные и культурные особенности.

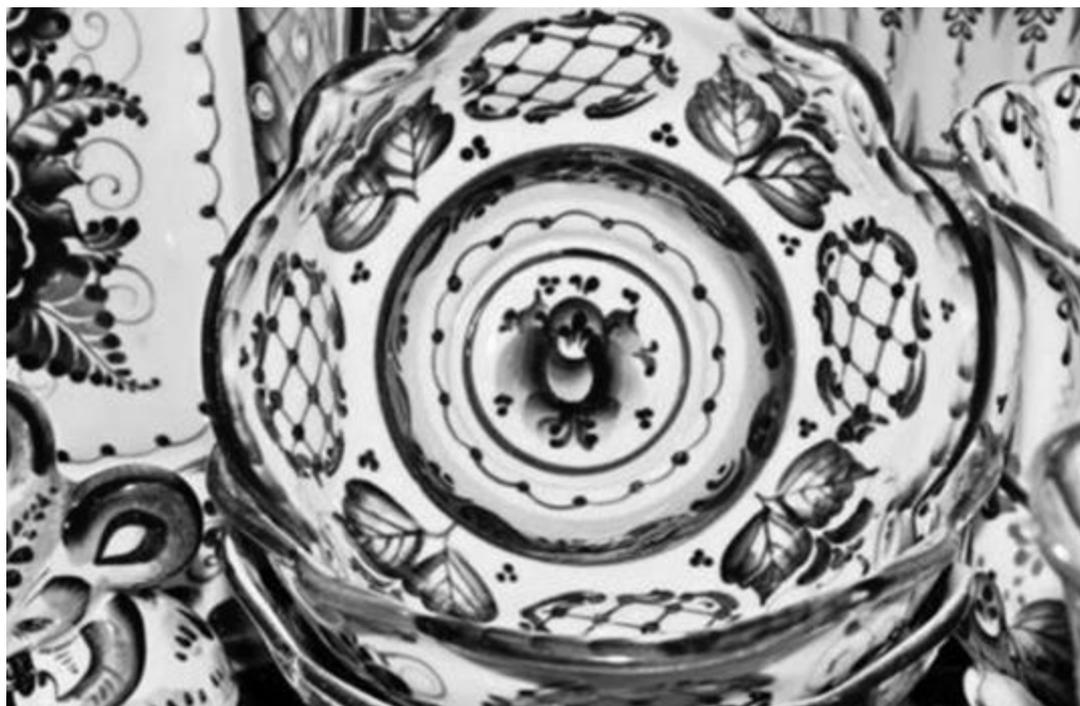


Рисунок 10 – Гжель. Источник изображения: <https://mmbiz.qpic.cn>



Рисунок 11 – Сарафан. Источник изображения: https://www.sohu.com/a/155524204_290563

Традиционная русская одежда менялась в течение XIV-XVIII веков. Торговые города Древней Руси играли важную роль. Побережье Волги, а также Новгород, расположенный в контактной зоне Балтийского моря, сначала на южном побережье Балтики, а затем с Люфтганзой, где осуществляются торговые потоки и налаживается культурный обмен между Россией и русским населением. Иностранцы торговцы обычно встречаются в Каспийском или Синем (Аральском) морях, в районе, граничащем с западными прибрежными поселками южной части Балтийского моря. В этот период торговых обменов для торговли часто используется первоначальный перечень товаров.

Однако до XVII века сарафан был мужской одеждой – льняной туникой с длинными рукавами, спускавшимися до пола, и только в начале XVIII века он полностью перешел в разряд женской одежды. Сарафаны, украшенные шелковыми тканями в стиле косоколин, однотонные или с ботаническими мотивами, были более популярны в то время и часто шли с тонкими завязками на спине. В северных регионах России сарафаны обычно шьются из твида или меха, имеют толстую подкладку, защищающую от холода, и просто украшены. Чтобы адаптироваться к относительно теплomu местному климату, для пошива сарафанов в южном регионе используются легкие ткани, обычно разноцветные ткани в клетку или полоску. Как правило, в цветовой гамме преобладает красный, а красный был самым достойным и великолепным цветом в эпоху Российской империи на тот момент. Традиционный сарафан, изготовленный по старинному методу, окрашен растительными красителями и имеет мягкие цвета, в основном красный, белый, темно-синий и черный. Кроме того, коричневый, желтый и зеленый также являются распространенными цветами одежды. Распространенные узоры включают цветы, листья, виноградные лозы, животных и другие элементы. Благодаря тщательной технике вышивки или ткачества они демонстрируют великолепные и многослойные визуальные эффекты. Эти узоры часто носят символический характер, отражая понимание людьми природы и жизни и стремление к ним.

Что касается орнамента, то северная часть России представлена узором Ваньджи (Узор из десяти тысяч символов) – древним узором, который является одним из традиционных узоров древнего Китая, а также фигурирует в истории древней Индии, Персии, Греции и других стран.

Узор Ваньчжи часто считается символом солнца или огня. В связи с удаленностью севера России, где традиции более сохранены и менее подвержены влиянию иноземцев, чем на юге, предполагается, что украшение может быть одним из остатков политеистического поклонения древних русов солнцу. Видно, что узор Ваньчжи также любим русским народом. Характерным украшением южного региона России является цветочный узор. По сравнению с северными регионами, южные регионы России, как правило, разнообразны с точки зрения типов одежды и украшений из-за расселения кочевников и взаимного влияния народов соседних стран, таких как Украина и Беларусь. Кроме того, распространенными традиционными русскими мотивами являются мотив древа жизни, символизирующий вечность природы, и мотив птицы, символизирующий радость и свет.

Заключение

Повышение мастерства традиционной одежды

Процесс преобразования декоративных узоров в традиционных народных костюмах в декоративную композицию современных костюмов и адаптации к современности. В настоящее время современные модельеры используют традиционные модели одежды, чтобы экспериментировать и изменять свои собственные инновационные стили. Это подчеркивает, что приемы декоративного узора прошлого были унаследованы современными дизайнерами и имеют значение, отличное от того периода, когда они появились. Китайские декоративные узоры были завезены в Россию по Шелковому пути и объединены с местными художественными элементами для создания уникального декоративного стиля. Эта интеграция сделала русское искусство и дизайн более разнообразными и обогатила формы выражения произведений искусства. Что касается трансформации национальных костюмов, то на русские национальные костюмы также оказал влияние китайский шелк, а в дизайне одежды используются растительные и цветочные декоративные узоры, демонстрирующие влияние мультикультурализма. Это изменение сделало русские национальные костюмы более уникальными и художественными.

Изменение традиционного стиля здания

Китайский дизайн всегда пользовался большим спросом в российском высшем обществе, но в западной социальной среде он всегда считался экзотическим элементом. Сейчас комнаты с отделкой в чисто китайском стиле стали популярной тенденцией, и даже появились декоративные здания в псевдокитайском стиле, не имеющие практического применения – так называемые «декоративные здания» появляются в парках и садах рядом с домами высшего класса. То же самое можно сказать и о дизайнерской литературе того периода, где китайскому стилю уделялось такое внимание, какого он никогда не имел. В 1754 году Томас Чиппендейл опубликовал свою книгу о мебельных стилях «Руководство джентльмена по дизайну мебели» (*A Gentleman's Guide to the Design of Gentlemen and Furniture*), и на титульном листе первого издания этой книги стиль шинуазри прямо упоминается как один из трех самых популярных стилей того времени, самая элегантная и практичная коллекция дизайнов в этом стиле». Многие мебельные конструкции и декоративные стили вдохновлены китайским дизайном. Что касается архитектурного стиля, то на русскую архитектуру в основном повлияли восточные культуры, такие как китайская и исламская, создав уникальный стиль. В архитектурном дизайне можно увидеть переплетение различных культурных элементов, отражающих мультикультурный художественный дизайн.

Популярность произведений искусства

Россия лихорадочно стремится производить керамику, которая соответствовала бы твердости, чистому цвету и полупрозрачности китайского фарфора. Примерно в середине 18 века начало проявляться влияние Китая на западный дизайн, но тогда оно не достигло своего пика. В прошлом китайский дизайн всегда был востребован элитой.

В заключение можно сказать, что обмены на Шелковом пути в исторический период способствовали разностороннему развитию искусства и дизайна, делая произведения искусства более инклюзивными и богатыми, а также демонстрируя далеко идущее влияние межкультурных обменов и потенциал художественных инноваций. Следуя тем же культурным концепциям, используя те же культурные символы, изменяя традиционный режим дизайнерского мышления, элементы дизайна Востока и Запада слились воедино. Русское архитектурное убранство под влиянием восточного художественного стиля, показывающего переход от неоклассики к современному архитектурному стилю, в архитектурном стиле восточного стиля и слияния западных стилей, развитие русского декоративного искусства с развитием всего европейского декоративного искусства тесно связаны между собой. После нескольких столетий интеграции, созидания и развития постепенно сформировалось лицо декоративно-прикладного искусства с самобытными русскими национальными чертами, что привело к беспрецедентному расцвету русского декоративно-прикладного искусства в 19 веке и породило множество бессмертных произведений искусства. Русское декоративно-прикладное искусство, придающее духовный оттенок и смысл.

Интеграция китайских декоративных узоров в русскую культуру отражает очарование межкультурных обменов и создает уникальный и разнообразный стиль. Это слияние делает русское искусство более разнообразным и богатым. Великое слияние декоративных узоров позволило китайским декоративным узорам проникнуть в Россию по Шелковому пути, смешиваясь с местными художественными элементами для создания уникального декоративного стиля. Эта интеграция сделала русское искусство и дизайн более разнообразными и обогатила формы выражения произведений искусства.

Библиография

1. Алексеев А.И. Освоение русскими людьми Дальнего Востока и Русской Америки до конца XIX в. М.: Наука, 1982. 288 с.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Архимед, 1995. 235 с.
3. Валькевич С.И. Русский костюм в историко-культурном контексте // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=16205>
4. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. 703 с.
5. Никитин Д.Н., Никитин Н.И. Покорение Сибири. Войны и походы конца XVI – начала XVIII века. М.: Русские витязи, 2016. 124 с.
6. Cheng Yong. Porcelain shines in the world: utensils convey the charm and elegance of porcelain. Chung Hwa Book Company (Hong Kong) Co., Ltd., 2018.
7. Gengsheng. Interpretation of Tang Porcelain in Maritime Silk Road Shipwrecks and Trade Porcelain Exhibition // Collection. 2019. (5). 10.
8. Guo Danying. Research on Ancient Chinese Export Ceramic Tea Sets. Hangzhou: Zhejiang University, 2007. P. 42.
9. Li Mingbin. Chinese Culture in Russia. Beijing, China International Broadcasting Press, 2012. P. 125-128.
10. Li Qiwen, Zhu Jieqin. The contact between Chinese and European cultures in the eighteenth century. Commercial Press, 1962.
11. Li Zhuolin. Analysis of Russian ethnic costumes in China // Western Leather. 2016. 38 (24). 1.
12. Tian Zibing, Wu Shusheng, Tian Qing. History of Chinese Patterns. Higher Education Press, 2003.
13. Wang Leyi, Zhang Ximei. The historical evolution and significance of exchanges and mutual learning between Chinese

-
- and Russian civilizations // Journal of Heilongjiang University of Socialism. 2020. 3. 3.
14. Wang Qiuping. Russian traditional costumes and their impact on the Northeast region // Curriculum Education Research: Research on Learning and Teaching. 2018. (6). 2.
15. Wu Yifang. Chinese Fashion in Russian Art: The Influence and Function of Chinese Art on Russian Culture in the 18th Century // Journal of Jilin University of the Arts. 2004. 4. P. 54-55.
16. Xu Xiao Nan. Discovery of the East: Foreign scholars talk about the Maritime Silk Road and China. 2001.
17. Zeng Lingling. Porcelain Talks about China – China's Export of Porcelain to the World. Beijing: The Commercial Press, 2014. P. 24.
18. Zezina M.R., Koshman L.V. Russian Cultural History. Shanghai Translation Publishing House, 2005.
19. Zhao Feng, Xu Zheng. Splendid Costumes: Ancient Silk Dyeing and Weaving Techniques. Cultural Relics Publishing House, 2008.
20. Zhu Jieqin. Research methods of Chinese art history // Chinese Art Research. 2015. (2). 6.

The influence of traditional Chinese decorative patterns on Russian design culture of the 17th-18th centuries

Song Xin

Doctor of Art History,
Vocational Technical Institute of Electronic Information,
Inner Mongolia, PRC,
010010, PRC, Hohhot, Surgan, 8, Saikhan, Laughter 8;
e-mail: 2583569370@qq.com

Gu Li

Doctor of Literature,
Nanjing University of Technology,
211816, 30, Jiangsu Province, Nanjing, Pukou District, Puzhunan, China;
e-mail: 1023602419@qq.com

Abstract

This article takes Chinese handicrafts from the 17th to 18th centuries in Russia as the research background. Under the influence of the historical environment of Chinese handicrafts, Russian handicrafts with Chinese elements became symbols of royal identity in the 17th to 18th centuries; At the same time, silk and porcelain with Chinese pattern elements have been endowed with unique historical connotations through trade, and are products of diverse civilizations; Chinese decorative patterns have a certain influence in Russia and have a positive impact on cultural exchange in Russia. In conclusion, it can be said that exchanges along the Silk Road during the historical period contributed to the diversified development of art and design, making artworks more inclusive and richer, as well as demonstrating the far-reaching impact of cross-cultural exchanges and the potential of artistic innovation. The integration of Chinese decorative patterns into Russian culture reflects the charm of cross-cultural exchanges and creates a unique and diverse style. This fusion makes Russian art more diverse and richer. The Great Confluence of Decorative Patterns allowed Chinese decorative patterns to enter Russia via the Silk Road, mixing with local artistic elements to create a unique decorative style. This integration has made Russian art and design more diverse and enriched the forms of expression of works of art.

For citation

Song Xin, Gu Li (2024) Vliyanie traditsionnykh kitaiskikh dekorativnykh uzorov na russkuyu dizainerskuyu kul'turu XVII-XVIII vekov [The influence of traditional Chinese decorative patterns on Russian design culture of the 17th-18th centuries]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 319-336. DOI: 10.34670/AR.2024.29.11.047

Keywords

Chinese crafts, decorative patterns, influence, Chinese culture, cultural exchange.

References

1. Alekseev A.I. (1982) *Osvoenie russkimi lyud'mi Dal'nego Vostoka i Russkoi Ameriki do kontsa XIX v.* [The development of the Far East and Russian America by Russian people until the end of the 19th century]. Moscow: Nauka Publ.
2. Baudrillard J. (1995) *Sistema veshchei* [System of things]. Moscow: Arkhimed Publ.
3. Cheng Yong (2018) *Porcelain shines in the world: utensils convey the charm and elegance of porcelain*. Chung Hwa Book Company (Hong Kong) Co., Ltd.
4. Gengsheng (2019) Interpretation of Tang Porcelain in Maritime Silk Road Shipwrecks and Trade Porcelain Exhibition. *Collection*, (5), 10.
5. Gerder I.G. (1977) *Idei k filosofii istorii chelovechestva* [Ideas for the philosophy of human history]. Moscow: Nauka Publ.
6. Guo Danying (2007) *Research on Ancient Chinese Export Ceramic Tea Sets*. Hangzhou: Zhejiang University.
7. Li Mingbin (2012) *Chinese Culture in Russia*. Beijing, China International Broadcasting Press.
8. Li Qiwen, Zhu Jieqin (1962) *The contact between Chinese and European cultures in the eighteenth century*. Commercial Press.
9. Li Zhuolin (2016) Analysis of Russian ethnic costumes in China. *Western Leather*, 38 (24), 1.
10. Nikitin D.N., Nikitin N.I. (2016) *Pokorenie Sibiri. Voyny i pokhody kontsa XVI – nachala XVIII veka* [Conquest of Siberia. Wars and campaigns of the late XVI – early XVIII centuries]. Moscow: Russkie vityazi Publ.
11. Tian Zibing, Wu Shusheng, Tian Qing (2003) *History of Chinese Patterns*. Higher Education Press.
12. Val'kevich S.I. (2014) Russkii kostyum v istoriko-kul'turnom kontekste [Russian costume in historical and cultural context]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education], 6. Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=16205> [Accessed 02/02/2024]
13. Wang Leyi, Zhang Ximei (2020) The historical evolution and significance of exchanges and mutual learning between Chinese and Russian civilizations. *Journal of Heilongjiang University of Socialism*, 3, 3.
14. Wang Qiuping (2018) Russian traditional costumes and their impact on the Northeast region. *Curriculum Education Research: Research on Learning and Teaching*, 6, 2.
15. Wu Yifang (2004) Chinese Fashion in Russian Art: The Influence and Function of Chinese Art on Russian Culture in the 18th Century. *Journal of Jilin University of the Arts*, 4, pp. 54-55.
16. Xu Xiao Nan (2001) *Discovery of the East: Foreign scholars talk about the Maritime Silk Road and China*.
17. Zeng Lingling (2014) *Porcelain Talks about China – China's Export of Porcelain to the World*. Beijing: The Commercial Press.
18. Zezina M.R., Koshman L.V. (2005) *Russian Cultural History*. Shanghai Translation Publishing House.
19. Zhao Feng, Xu Zheng (2008) *Splendid Costumes: Ancient Silk Dyeing and Weaving Techniques*. Cultural Relics Publishing House.
20. Zhu Jieqin (2015) Research methods of Chinese art history. *Chinese Art Research*, 2, 6.

УДК 78.01

DOI: 10.34670/AR.2024.28.17.022

Континуум пространственных образов и эмоций: сущность и специфика космической музыки

Ван Ювэй

Кандидат искусствоведения,
доцент факультета искусств,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119234, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: wangyouwei0505@qq.com

Аннотация

Космическая музыка – понятие не формализованное, поэтому малоизученное и относящееся многими музыкальными теоретиками скорее к сфере ненаучной, в частности, к эзотерике и мистике. Однако существует теория, согласно которой особенности музыки такого рода позволяют не только обозначить ее как отдельный сформировавшийся феномен, но и делают ее перспективным объектом научного изучения. В частности, к основополагающим признакам выделения космических музыкальных произведений являются особое воздействие таких записей на психику человека, а также формирование в процессе воздействия особой группы пространственных образов. В статье рассматривается понятие космической музыки как таковой, жанровые и стилистические особенности данного явления, особенности выделения самого направления в отдельное музыкальное течение; перечисляются авторы, которых традиционно относят к space music (с указанием их классической жанровой принадлежности). Делаются предположения, касающиеся особенностей процесса создания, восприятия, распространения космической музыки, а также озвучиваются предположения, связанные с возможным практическим использованием космической музыки в медицине, социальной сфере и т.д. Одним из предположений, высказанных автором и основанным на мнении специалистов, которые занимались изучением (эмпирическим или медицинским) влияния космической музыки на человека, его психическое и эмоциональное состояние, является утверждение о возможности использования космической музыки в учреждениях лечебного и профилактического профиля, образовательных, социальных и досуговых заведениях с целью направленного воздействия на настроение, эмоции и, возможно, физическое состояние людей – как индивидуально, так и в группе.

Для цитирования в научных исследованиях

Ван Ювэй. Континуум пространственных образов и эмоций: сущность и специфика космической музыки // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 337-343. DOI: 10.34670/AR.2024.28.17.022

Ключевые слова

Космическая музыка, spacemusic, space music, психоделическая музыка, медитация, музыкальная медитация.

Введение

Тема исследования. Космическая музыка как самостоятельное явление музыкальной культуры и психотерапии.

Цель исследования. Определить сферу возможного практического применения космической музыки.

Проблема исследования. Существование термина «космическая музыка» вышло за рамки эстетической жанровой классификации, поэтому требует более пристального рассмотрения, изучения и попытки практического использования полученных результатов.

Введение космической музыки в научное поле как понятия, которое не только определяет ее место в теории музыки, но и позволяет рассматривать ее как социокультурное и даже лечебное явление, назрело давно. Однако в то время, когда этот термин только начал использоваться – сначала в узком кругу, а потом и в широком общественном дискурсе, современная наука располагала меньшими возможностями изучения эмоционального состояния и фиксации психических реакций человека при прослушивании конкретных композиций.

Исходя из того, что явление уже прошло проверку временем – прошло около полувека после того, как о нем заговорили – и не случилось его заметного угасания, следует пристально рассмотреть его особенности и внести определенную ясность в определение его места в общемировой музыкальной культуре. В данной статье мы сознательно не рассматриваем космическую музыку в ее физическом понимании – звучании космоса как такового, записанное и / или преобразованной с помощью специальных технических приспособлений [Макарова, www]. Речь идет исключительно о созданных в результате персональной или коллективной творческой деятельности музыкальных композициях, обладающих схожими характеристиками.

Материалы и метод исследования. Изучение научной литературы и периодики, приведенной в списке литературы.

Космическая музыка как явление

Космическая музыка как отдельно выделяемое направление музыкального творчества возникла в 70-е годы XX века. Право называться ее родиной оспаривают друг у друга сразу три страны – Германия, Франция и Япония. Особенностью самого термина является нехарактерный признак, который используется для выделения жанра – не инструментальный состав, ритмические, мелодические и иные характеристики произведений, а реакция слушателей на них [«Космическая музыка»..., www]. Другими словами, к космической музыке относятся произведения, вызывающие у человека, слушающего его, определенную психоэмоциональную реакцию, а именно – возникновение пространственных образов, связанных с космосом, Вселенной, галактиками, планетами и эмоций, формирующих ощущение проживания космического путешествия, полета, погружения в иное, внеземного пространство и т.д.

Пожалуй, именно сложности с определением того континуума пространственных образов и эмоций, возникновение которого сопровождает прослушивание космической музыки, и представляет наибольшую научную проблему. Здесь имеются несколько препятствий:

- невозможность визуальной, графической или иной интерпретируемой другим человеком записи образного ряда, возникающего у слушателя;
- трудности с вербализацией пережитых во время прослушивания музыки эмоций;
- невозможность проверить достоверность вербализованных слушателем образов и эмоций.

Таким образом, отнесение конкретных музыкальных композиций именно к направлению *space music* осуществляется преимущественно интуитивным путем. Однако существует определенный перечень «классических» жанров, которые чаще всего относят к космической музыке, а также авторов, чьи произведения (или часть произведений) принято определять именно как *space music*. Среди них: И.-С. Бах, Ж.-М. Жарр, Solar Fields, Pink Floyd (ранние композиции) и т.д. Жанрово космическая музыка также разнообразна – от классических инструментальных произведений до джаза, рок, эмбиента и электронной музыки, в т.ч. синтезированной искусственно и в порядке различного рода экспериментов [Секреты космической музыки, [www](#)].

На основании высказываний слушателей музыки, относящейся к направлению *space music*, к континууму пространственных образов и эмоций можно отнести следующие:

- визуализация звезд, галактик, комет, астероидов и иных космических тел – в том виде, в котором они обычно предстают на документальных фотографиях или изображаются в художественных произведениях;
- визуализация потоков света, звездного свечения, мерцания и иных световых эффектов, характерных для космического пространства или представлениях о нем;
- термические ощущения, в частности, «космического холода», «ледяного дуновения», «звездного ветра», которые могут выражаться, в том числе, физическими кожными реакциями (появление «гусиной кожи» и т.п.);
- ощущение полета, парения, перемещения в пространстве и времени;
- расслабление, снятие напряжения, впадение в состояние легкого транса.

Разумеется, данный список не является исчерпывающим, однако он объединяет основные ощущения и образы, возникновение которых считается характерным при прослушивании космической музыки.

Особенности создания и распространения космической музыки

Представляется логичным, что для создания космической музыки, то есть музыкальных произведений, вызывающих стойкую ассоциативную связь с космосом и переживания «полетного» типа, необходимы особые музыкальные инструменты или их сочетания. Если в более ранние периоды истории музыка, которую сейчас принято относить к космической, создавалась, например, для органа, то в наши дни появились новые инструменты, которые позволяют добиться особого, характерного для *space music*, звучания. Например, к таким инструментам можно отнести терменвокс [Мурашкевич, [www](#)], который активно использовался для создания специальных музыкальных и звуковых эффектов при озвучивании самых первых советских фантастических фильмов. Кроме того, современные композиторы располагают широким арсеналом инструментов для синтеза искусственных звуков – как инструментального, так и программного характера. При этом традиционные акустические инструменты продолжают использоваться для создания космической музыки – обычно в нестандартных сочетаниях, с использованием нетипичного строя или метода звукоизвлечения. Также активно используются инструменты, характерные для создания и исполнения этнической музыки, особенно – ритуального, обрядового направления. Примерами таких инструментов могут служить тибетские поющие чаши, индейские флейты и т.д.

Распространение космической музыки изначально было связано с интересом к теме космоса как такового, но также может быть воспринято как особая музыкальная субкультура [Ханчин,

www]. Популяризации этого музыкального направления способствовал, в частности Стивен Хилл, автор и ведущие радиопередачи *Hearts of Space*, а также появление киножанра космической фантастики, который нуждался в особом звуковом сопровождении. Однако в данном случае космическая музыка используется как элемент эстетического оформления других произведений – кинофильмов, музыкальных шоу и т.д. При этом она имеет все предпосылки для существования и распространения в качестве самостоятельного музыкального и общекультурного явления. Популяризация этого направления может осуществляться авторами, работающими в нем, в коллаборации с самыми различными отраслями – модной индустрией, клубной культурой и т.д. Умение работать в данном жанре может стать коммерчески востребованным.

Однако есть и другой аспект ее применения, связанный с особым влиянием звучания на психику слушателей, то есть можно предположить, что потенциальный медитативный и терапевтический эффекты могут повлиять на распространение *space music* как средства нетрадиционной медицины. А после проведения необходимого цикла исследований эти записи могут стать частью официальной терапии, например, нервных и психических заболеваний и пограничных состояний. Это тоже может послужить фактором распространения и популяризации космической музыки, правда, в очень специфическом качестве.

Практическое применение космической музыки

Специфика космической музыки заключается в том, что она вызывает определенные зрительные образы и эмоции у большинства людей, которые ее слышат. Кто-то может описать их более или менее четко, у кого-то восприятие находится на уровне невербализуемых ощущений. Однако если подходить к данному явлению с научных позиций, можно определить влияние космической музыки на людей как направленное аудиальное психологическое воздействие, вызывающее состояние легкого транса и стимулирующее создание мысленных образов, не связанных с предметным миром, характерным для планеты Земля. При этом в большинстве случаев происходит снятие нервного и физического напряжения, в том числе различного рода мышечных зажимов. Представляется перспективным изучение этого явления в целях использования в медицинской практике и не только: снятие напряжения, нивелирование негативных эмоций (страх, агрессия, недовольство, раздражение) может быть актуально в местах вынужденного длительного пребывания людей в состоянии ожидания. Например, в очереди на прием ко врачу, в МФЦ и т.д. Кроме того, можно рассматривать направленное музыкальное воздействие как способ стимулирования творческого мышления представителей креативных индустрий – художников, дизайнеров, писателей, музыкантов, рекламистов, режиссеров и т.д. Однако перед внедрением этой методики на практике необходимо провести полный цикл лабораторных исследований влияния той или иной композиции на мозговую деятельность людей, в частности, на такие ее параметры как:

- работоспособность;
- критическое мышление;
- аналитические способности;
- адекватность поведения в обществе.

Эти параметры являются критически важными, поскольку их игнорирование может иметь тяжелые негативные последствия при внедрении практики массовой музыкальной терапии, связанной с длительным звуковым воздействием на людей с различным психологическим и

психиатрическим бэкграундом, а также на сотрудников, которые в условиях этого воздействия должны продолжать свою профессиональную деятельность. В негативном контексте космическая музыка может иметь эффект так называемых «аудионаркотиков» [Липов, www; Андреев, Назарова, www] и провоцировать неконтролируемые поведенческие реакции с непредсказуемыми последствиями. В частности, можно предположить, что при воздействии космической музыки на людей, имеющих психические отклонения или склонность к их развитию, могут возникать: галлюцинации, страх и панические состояния, головокружение и головные боли, чувство тревоги, приступы агрессии и т.д.

В результате анализа открытых источников мы пришли к выводу, что космическая музыка является малоисследованной, особенно в плане практического применения, сферой, что делает эту тему перспективной для изучения не только музыковедами и культурологами, но также психотерапевтами, психологами, социологами и другими специалистами, которых может интересовать влияние определенного звукового фона на людей, их состояние и поведение. Проведение ряда тщательно подготовленных практических исследований поможет лучше понять сущность влияния космической музыки на психоэмоциональное и физическое состояние людей, выделить составляющие музыкальных композиций, оказывающие то или иное влияние, а также установить корреляцию между этими составляющими, длительностью и ситуацией прослушивания, и итоговыми изменениями в состоянии человека. На основании подобных данных можно будет делать аргументированные выводы касательно применимости метода космомузыкальной терапии или использования космической музыки в местах массового скопления людей, а также безопасности и возможных побочных эффектов [Данилов, Сименко, Ихлеф, 2022].

Заключение

Космическая музыка, несомненно, представляет большой интерес как культурное явление, связанное с психологической готовностью человечества к освоению космоса и проявляющееся в виде различных ассоциативных и созидательных формах мышления о нем. Кроме того, данное музыкальное направление, не укладывающееся в парадигму жанровой и стилистической музыкальной классификации, сложившейся за несколько веков развития музыкальной теории, интересно и с точки зрения воздействия на психику человека в плане оказания направленного позитивного влияния на его психоэмоциональное состояние. Очевидно, что перед внедрением космической музыки в качестве инструмента психотерапии, медитации или фонового сопровождения при проведении медицинских процедур, необходимо тщательно проанализировать характер ее влияние на состояние человеческого организма и психики, о чем упоминалось выше.

На данный момент говорить о рекомендациях по внедрению *space music* в массовое использование предельно рано, поскольку отсутствуют масштабные научные исследования на эту тему. Следовательно, и спустя более, чем пятьдесят лет после своего формирования в качестве публично признаваемого отдельно направления, космическая музыка остается явлением, относящимся к чистому или обслуживающему другие направления искусству. Можно предположить, что возрождение интереса к космической кинофантастике и создание жанра космического реализма, основоположником которого можно считать Клима Шипенко, создаст определенную востребованность по отношению к космической музыке в киноиндустрии. А затем, как это случается часто, саундтреки могут перейти в нишу автономной

музыки и послужить дополнительным толчком к развитию данного стилистического направления.

Библиография

1. «Космическая музыка»: какой она была в разные времена. URL: https://pikabu.ru/story/kosmicheskaya_muzyka_kakoy_ona_byla_v_raznyie_vremena_5358783
2. Андреев А.Л., Назарова Л.Н. Звуковое воздействие на сознание человека: феномен аудионаркотиков. URL: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=33759
3. Глазырина Е.Ю. Космизм музыки в современных композиторских технологиях. URL: https://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/6698/1/it_ho_2007_027.pdf
4. Данилов А.Б., Сименко Е.В., Иклев А. Влияние звука на здоровье и реабилитацию // Физическая и реабилитационная медицина, медицинская реабилитация. 2022. № 4. С. 105-110.
5. Космическая музыка: выдумка или реальность? URL: <https://sanatmagazine.uz/2006-rus/2006-1-ru/spheres-2/>
6. Липов А.Н. Аудионаротики (I-DOSER) – миф или реальность? URL: https://www.e-notabene.ru/ptmag/article_61617.html
7. Макарова М.А. Музыка космоса. Принципы преобразования электромагнитной волны в звуковую. URL: <https://moluch.ru/young/archive/3/145/>
8. Мурашкевич А. Космическая музыка. URL: <https://cosmos.vdnh.ru/izdoma/kosmicheskaya-muzyka/>
9. Секреты космической музыки. URL: <https://dzen.ru/a/ZPDFmsgHqVzqr5sY>
10. Ханчин Д. Как звучит космос. URL: https://xn--80atdujec4e.xn--80acgfb5l1azdqr.xn--plai/common_content/item/music_post/480

Continuum of spatial images and emotions: essence and specificity of space music

Wang Youwei

PhD in Art,
Associate Professor of the Faculty of Arts,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1, Leninskie Gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: wangyouwei0505@qq.com

Abstract

Cosmic music is not a formalized concept, therefore little studied and referred by many music theorists rather to the non-scientific sphere, in particular, to esotericism and mysticism. There is a theory according to which the features of music of this kind make it possible not only to designate it as a separate, established phenomenon, but also make it a promising object of scientific study. The fundamental features of identifying cosmic musical works are the special impact of such recordings on the human psyche, as well as the formation in the process of exposure of a special group of spatial images. The article examines the concept of cosmic music as such, the genre and stylistic features of this phenomenon, the features of isolating the direction itself into a separate musical movement; lists the authors who are traditionally classified as space music (indicating classic genre). Assumptions are made regarding the features of the process of creation, perception, and dissemination of space music, and also assumptions are made regarding the possible practical use of space music in medicine, the social sphere, etc. One of the assumptions made by the author and based on the opinion of specialists who have studied the influence of space music on a person, his

mental and emotional state, is the statement about the possibility of using space music in medical and preventive institutions, educational, social and leisure establishments with the aim of targeting the mood, emotions and, possibly, physical condition of people, both individually and in a group.

For citation

Wang Youwei (2024) Kontinuum prostranstvennykh obrazov i emotsii: sushchnost' i spetsifika kosmicheskoi muzyki [Continuum of spatial images and emotions: essence and specificity of space music]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 337-343. DOI: 10.34670/AR.2024.28.17.022

Keywords

Space music, spacemusic, psychedelic music, meditation, musical meditation.

References

1. «*Kosmicheskaya muzyka*»: kakoi ona byla v raznye vremena [“Cosmic music”: what it was like at different times]. Available at: https://pikabu.ru/story/kosmicheskaya_muzyka_kakoy_ona_byila_v_raznyie_vremena_5358783 [Accessed 02/02/2024]
2. Andreev A.L., Nazarova L.N. *Zvukovoe vozdeistvie na soznanie cheloveka: fenomen audionarkotikov* [Sound effects on human consciousness: the phenomenon of audio drugs]. Available at: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=33759 [Accessed 02/02/2024]
3. Danilov A.B., Simenko E.V., Ikhlef A. (2022) Vliyanie zvuka na zdorov'e i reabilitatsiyu [The influence of sound on health and rehabilitation]. *Fizicheskaya i reabilitatsionnaya meditsina, meditsinskaya reabilitatsiya* [Physical and rehabilitation medicine, medical rehabilitation], 4, pp. 105-110.
4. Glazyrina E.Yu. *Kosmizm muzyki v sovremennykh kompozitorskikh tekhnologiyakh* [Cosmism of music in modern composing technologies]. Available at: https://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/6698/1/it_ho_2007_027.pdf [Accessed 02/02/2024]
5. Khanchin D. *Kak zvuchit kosmos* [What does space sound like?]. Available at: https://xn--80atdujec4e.xn--80acgfbs1lazdqr.xn--p1ai/common_content/item/music_post/480 [Accessed 02/02/2024]
6. *Kosmicheskaya muzyka: vydumka ili real'nost'?* [Space music: fiction or reality?]. Available at: <https://sanatmagazine.uz/2006-rus/2006-1-ru/spheres-2/> [Accessed 02/02/2024]
7. Lipov A.N. *Audionarkotiki (I-DOSER) – mif ili real'nost'?* [Audio drugs (I-DOSER) – myth or reality?]. Available at: https://www.e-notabene.ru/ptmag/article_61617.html [Accessed 02/02/2024]
8. Makarova M.A. *Muzyka kosmosa. Printsipy preobrazovaniya elektromagnitnoi volny v zvukovuyu* [Music of space. Principles of converting an electromagnetic wave into a sound wave]. Available at: <https://moluch.ru/young/archive/3/145/> [Accessed 02/02/2024]
9. Murashkevich A. *Kosmicheskaya muzyka* [Space music]. Available at: <https://cosmos.vdnh.ru/izdoma/kosmicheskaya-muzyka/> [Accessed 02/02/2024]
10. *Sekrety kosmicheskoi muzyki* [Secrets of space music]. Available at: <https://dzen.ru/a/ZPDFmsgHqVzqr5sY> [Accessed 02/02/2024]

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.97.41.043

Геометрические абстрактные элементы в современной живописи**Чжан Бу**

Аспирант,
Российский государственный художественно-промышленный
университет им С.Г. Строганова,
125080, Российская Федерация, Москва, Волоколамское ш., 9;
e-mail: 172055464@qq.com

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы, связанные с геометрическими абстрактными элементами в современной живописи. Цель исследования – изучить геометрические абстрактные элементы в современной живописи. Методы исследования: анализ, сравнение, логического рассуждения и многие другие. Изучены теоретические аспекты геометрического абстрактного искусства. Рассмотрены современные работы геометрического абстрактного искусства. Изобразительный язык геометрического абстрактного искусства основан на использовании простых геометрических форм и фигур, размещенных в не иллюзионистическом пространстве и объединенных в необъективные композиции. Стиль эволюционировал как логическое завершение кубистической деконструкции и переформулировки устоявшихся условностей пространства и формы. Начатый Жоржем Браком и Пабло Пикассо в 1907-8 годах, кубизм разрушил традиционное изображение, основанное на изображении имитаций форм визуального мира. В современной живописи геометрическая абстракция в основном опирается на использовании несложных простых геометрических форм, которые могут быть скомпонованы в композиции. Геометрическая абстракция по-прежнему является одной из сил, с которыми следует считаться на сегодняшней художественной сцене, но также и на рынке, демонстрируя многочисленные выставки, проходящие в самых важных учреждениях, музеях и галереях мира.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжан Бу. Геометрические абстрактные элементы в современной живописи // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 344-350. DOI: 10.34670/AR.2024.97.41.043

Ключевые слова

Геометрия, абстракция, элементы, живопись, картины, художники, искусство.

Введение

Когда в 1918 году Казимир Малевич написал свою картину «Белое на белом», это была самая революционная работа на сегодняшний день – она действительно изменила искусство, каким его знал мир. Совершенно беспрецедентный, он изменил среду самым абстрактным образом, представив превосходство чистого чувства или восприятия в изобразительном искусстве, даже больше, чем его предшественник, «Черный квадрат» 1915 года [Забрин, 2012, 70].

Сегодня мы знаем, что оба этих произведения являются основными произведениями геометрического абстрактного искусства, и просто невозможно говорить об этом движении или его влиянии на современную сцену, не упоминая их. Конечно, они были лишь частью очень богатой истории и эволюции этой формы живописи, которая ознаменовала начало искусства 20-го века наряду с теми самыми движениями, которые привели к его существованию – кубизмом и футуризмом.

Рядом с жестовым абстрактным искусством геометрическое абстрактное искусство или геометрическая абстракция стояли как часть большего самовыражения, цель которой состояла в том, чтобы изобразить непредставимое и беспредметное средствами живописи, а также рисунка, скульптуры и архитектуры, среди прочего.

Материалы и методы

Проведение данного анализа было основано на использовании большого числа разнообразных литературных источников, как отечественных ученых, так и зарубежных исследователей. Совокупность применяемых методов (анализ, сравнение, логическое рассуждение) позволило достичь указанной цели исследования.

Литературный обзор

Вопросы, касающиеся геометрических абстрактных элементов в современной живописи, рассматривали многие ученые, такие как Бакштейн И.А., Забрин А.А., Леванова Е. А., Франсуаза Барб-Галль и другие. По нашему мнению, данные исследования могут быть дополнены новыми научными знаниями и выводами по данной проблематике исследуемых вопросов.

Результаты

С появлением фотографии и появлением первого фильма художники стремились отойти от растущего реализма, который, казалось, был навязан миру искусства в целом, скорее стремясь изобразить свой внутренний пейзаж, свои мысли и эмоции.

Для этого пионеры геометрического абстрактного искусства опирались на геометрические формы, блоки однородных цветов, назначение которых было двояким: с одной стороны, эти формы представили зрителю совершенно другой взгляд на мир, на вещи в нем, строго сводя реальность к ее самой чистой, самой базовой структуре; с другой стороны, это привлекло внимание к живописи как средству, ее пластичности и двухмерности.

Геометрическое абстрактное искусство, в некотором смысле, отвергло предрасположенную идею о том, что обязательно должно быть «что-то», чтобы рисовать, и вновь утвердило

живопись как нечто, что человек просто делает. Видения геометрической абстракции были утопичны, казались невозможными, потому что их не существовало или, по крайней мере, они не были осязаемы.

Руководствуясь подобным светом, хотя и в менее радикальной манере, существовали такие движения, как кубизм и футуризм, которые были более ориентированы на реальность. Кубизм предлагал более упрощенную и геометрическую реальность, поскольку картины Жоржа Брака и Пабло Пикассо представляли смелые линии и угловатые контуры, в то время как футуризм играл с концепциями пространства и времени.

Геометрическое абстрактное искусство приветствовало их идеи и пошло еще дальше, исключив такие элементы, как перспектива или физическая реальность, и сосредоточив внимание на основных цветах, плоскостности, изученных сетках и узорах, строгой композиции.

Фаза аналитического кубизма достигла своего пика в середине 1910 года и сделала доступной для создателей и художников изображение геометрических фигур в различных плоскостях, скрепленных линейной сеткой.

Фаза синтетического кубизма (1912-1914 гг.) предполагала использование сочетания абстрактного пространства, отдельных конструктивных элементов композиции, а также различных фигур синтезированной формы. Сочетание трех составляющих компонентов представляет собой геометрическую абстракцию [Барб-Галль, 2015, 200].

Синтетический кубизм предоставил возможности для формирования искусства в его реальном отображении. Кроме того, геометрическая абстракция позволила установить правильное соотношение между различными композиционными частями в пространстве, подобрать реальные формы, цвета и материалы для рисунка.

Этот процесс чисто живописной реальности, построенной из элементарных геометрических фигур, принял различные стилистические выражения в разных европейских странах. В Голландии самым важным создателем и самым известным сторонником геометрического абстрактного языка был Пит Мондриан (1872-1944).

Вместе с другими членами группы De Stijl-Тео ван Дусбургом (1883-1931), Бартом ван дер Лekom (1876-1958) и Вильмосом Хусзаром (1884-1960). Работа Мондриана должна была сформировать картину правдивой реальности посредством изображения геометрических фигур и объектов в их правильном сочетании с набором вертикальных и горизонтальных линий.

Искусство геометрического дизайна Мондриана сформировалось между 1915 и 1920 г. В течение следующих тридцати лет продолжал работать в своей характерной геометрической манере. Удаляются все ссылки на реальный мир и помещаются на геометрической стороне холста вертикальными и горизонтальными линиями различной толщины, дополняемыми кубами основных цветов, особенно синего, красного и желтого.

Аналогичные композиционные принципы лежат в основе работ художников Де Стиля, которые реализовали их с небольшими формальными изменениями для достижения их индивидуального, личного самовыражения.

В 1915 году геометрическая абстракция впервые появилась в России в работе художника-авангардиста Казимира Малевича (1879-1935), которая считается настоящим произведением искусства. Художник попытался показать высшие духовные начала, посредством изображения элементарных форм, расположенных в белом неограниченном пространстве. Данную картину он назвал «четвертым измерением».

Немного позже художник Владимир Татлин (1885-1953) нарисовал картину в геометрической абстракции, которая получила название «живописные рельефы», а затем

«контррельефами» (1915-1917 гг.).

В основе построения данного произведения искусства были собраны случайным образом материалы различной геометрической формы и различных свойств. Такими материалами выступали стекло, дерево, металл. Данный подход получил название «цивилизации материалов», он позволял проводить анализ геометрических форм непосредственно в трех измерениях [Бакштейн, 2009, 303].

Представителями конструктивизма были Любовь Попова (1889-1924), Александр Родченко (1891-1956), Варвара Степанова (1894-1958) и Эль Лисицкий (1890-1941). Лисицкий был активным сторонником геометрической абстракции и современной экспериментальной архитектуры. Он также явился основоположником конструктивизма в Германии и его принципы позже были воплощены в учении Баухауса.

В учебном заведении Баухаус изучались различные аспекты и направления формирования изобразительного искусства такие, как графика, живопись, архитектура, театр и т.д. Преподавателями являлись самые выдающиеся и известные художники того времени, которые обладали знаниями, опытом и навыками прикладного мастерства.

Во Франции существовал особый подход к формированию искусства геометрической абстракции. Здесь использовался специфический стиль ар-деко, который предполагал применение геометрической абстракции в декоративных целях. Поэтому Париж в 1930-х годах стал центром декоративной геометрической абстракции.

Следует отметить, что с моментом начала Второй мировой войны акцент рассмотрения геометрической абстракции был перемещен на Нью-Йорк, где ее продолжили изучать различные американские художники.

Развитие геометрической абстракции в Европе связано с появлением Йозефа Альберса (1933) и Пита Мондриана (1940). В это время данное направление искусства получило новое развитие в связи с формированием кубизма. Были созданы различные музеи искусств, выставки кубизма и абстрактного искусства.

Начиная с 1960-х годов, упор делался на строгое использование чистых геометрических форм. Художники Дональд Джадд, Дэн Флавин и Доротея Рокберн провели достаточно глубокий анализ существования и развития геометрической традиции и искусства, а также преобразовали ее в художественный словарь [Леванова, 2014, 198].

Геометрическая абстракция присутствует сегодня на художественной сцене. Это приключения на Черной площади, состоявшиеся в лондонской галерее Уайтчепел, которые стали одним из крупнейших событий 2015 года. Она последовала за грандиозной ретроспективой Тейт Модерн «Казимир Малевич» в 2014 году. Был также недавний обзор Пейса Лондона трех крупных имен в области абстрактного искусства, Джона Хойланда, Энтони Каро и Кеннета Ноlanda, на вид, как мы говорим, это Персональная выставка Ларри Белла в Hauser & Wirth в Нью-Йорке, а также выставка Фрэнка Стеллы в Музее Уитниеще на пару дней. В таком климате мы вполне привыкли видеть такие имена, как Эллсворт Келли, Шон Скалли, Агнес Мартин или Эд Рейнхардт, в рамках регулярных выставочных программ повсюду.

Эти легендарные геометрические художники также продолжают вдохновлять новые поколения талантливых креативщиков, работающих в этой области. Среди них мы можем найти Сару Моррис и Май Браун с ее яркими картинами с узорами, итальянца Маттео Насини с его скульптурами, Хелен Миранду Уилсон, Рикардо Мазалья, Нормана Заммитта, Марли Доусона и многих других. Геометрическая абстракция также нашла свое применение в уличном и городском искусстве благодаря работам Майи Хаюк, Августина Кофи, Алексея Луки, Яна

Калаба и Томаса Канто, и это лишь некоторые из них. В таком великолепном разнообразии стилей и подходов движение геометрического абстрактного искусства продолжает процветать, и, судя по его внешнему виду, оно никуда не денется в ближайшее время.

Обсуждение

Назовем и проанализируем творчество современных художников, использующих абстрактные геометрические элементы в своих работах.

Аргентинская художница из Швейцарии Вирджиния Гарсия Коста создает скульптурные геометрические фигуры, вдохновленные природными элементами. При взгляде немного искоса перпендикулярные линии в «Флоресе» ниже придают изделию ощущение трехмерности-как будто работа имеет ребристую поверхность.

Архитектурный фон Славомира Зомбека ярко проявляется в тщательно проработанных геометрических абстракциях американского художника. Баланс, пропорции, масштаб и пространство – вот основные соображения Славомира в его портфолио картин.

Американская художница смешанных медиа Джорджия Насикас создает геометрические фигуры с помощью воска и масляной краски. Пчелиный воск в «Вокруг» придает работе Джорджии светящуюся текстурированную поверхность, которая заставляет зрителя погладить ее [Филлипс, 2017, 206].

Произведение Хетти Хаксворт документирует с помощью формы, линий и цвета изменение освещенности полей в местном абердинском пейзаже художника. Типография, родившаяся в Оксфорде, черпает вдохновение в органических формах, которые она наблюдает в своих сельских шотландских окрестностях.

«Все или ничего» является частью продолжающегося проекта, над которым израильская художница Лиат Элблинг начала работать в 2013 году. Художница создает геометрические модели из дерева, МДФ, шпукатурки и пенопласта, которые затем раскладывает на поверхности и фотографирует. Ее основное внимание сосредоточено на перспективе, свете и тени, а также на взаимосвязи между двух- и трехмерностью.

Картина «Феллини» Алексея Сперанского отражает разнообразную палитру, используемых цветов и красок живописи. Здесь применяются серые тона с красными вкраплениями для наглядного изображения вертикальной полосы, на которой строится все композиция. Сверху нее располагаются квадратные модули, которые символизируют окна в реальность. Серый цвет подчеркивает рутину жизни, ее обыденность.

Заключение

Хотя обычному зрителю может быть трудно понять абстрактное искусство, определить его не так уж сложно. Лучше всего объясненный как вид искусства, который не пытается воссоздать узнаваемый объект, абстрактное искусство требует, чтобы зритель сам решал, что выражает произведение. Абстрактное искусство считается «интеллектуальным» искусством, дающим зрителям вдохновение без объяснения причин.

Геометрическая абстракция начинается с той же идеологии, более серьезно фокусируясь на двумерном существовании живописи. Использование геометрических фигур подталкивает к ощущению несоответствия реализму, знакомому методу искусства, к которому может иметь отношение любой зритель.

Используемый в течение сотен лет почти исключительно в исламском искусстве из-за

запрета на изображение религиозных деятелей, он казался революционным и даже странным для мира искусства в начале 1900-х годов. Сегодня он является основным продуктом во многих коллекциях современного искусства.

Библиография

1. Бакштейн И.А. Внутри картины. Статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Мир, 2009. 467 с.
2. Барб-Галль Ф. Как говорить с детьми об искусстве XX века. От модернизма к современному искусству. М.: Арка, 2015. 340 с.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
4. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
5. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
6. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
7. Забрин А.А. Люди современного искусства. М.: АБТ Group, 2012. 108 с.
8. Леванова Е.А. Многомерность современного искусства. М.: LAP Lambert Academic Publishing, 2014. 309 с.
9. Филипс С. Как понимать современное искусство. М.: Ad Marginem Press, 2017. 468 с.
10. Greenberg C. Modernist painting // Modern Art and Modernism. – Routledge, 2018. – С. 5-10.

Geometric abstract elements in modern painting

Zhang Bu

Postgraduate,

Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts,

125080, 9, Volokolamskoe h., Moscow, Russian Federation;

e-mail: 172055464@qq.com

Abstract

The article discusses issues related to geometric abstract elements in modern painting. The purpose of the study is to study geometric abstract elements in modern painting. This analysis was based on the use of a large number of different literary sources, both domestic scientists and foreign researchers. The combination of methods used (analysis, comparison, logical reasoning) made it possible to achieve the stated goal of the study. The theoretical aspects of geometric abstract art are studied. Contemporary works of geometric abstract art are examined. The visual language of geometric abstract art is based on the use of simple geometric shapes and figures placed in non-illusionistic space and combined into non-objective compositions. The style evolved as the logical conclusion of Cubist deconstruction and reformulation of established conventions of space and form. Initiated by Georges Braque and Pablo Picasso in 1907-8, Cubism destroyed the traditional image based on depicting imitations of the forms of the visual world. In modern painting, geometric abstraction mainly relies on the use of uncomplicated simple geometric shapes that can be arranged in a composition. Geometric abstraction is still one of the forces to be reckoned with in today's art scene, but also in the market, featuring numerous exhibitions taking place in the most important institutions, museums and galleries in the world.

For citation

Zhang Bu (2024) Geometricheskie abstraktnye elementy v sovremennoi zhivopisi [Geometric abstract elements in modern painting]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 344-350. DOI: 10.34670/AR.2024.97.41.043

Keywords

Geometry, abstraction, elements, painting, paintings, artists, art.

References

1. Bakshtein I.A. (2009) *Vnutri kartiny. Stat'i i dialogi o sovremennom iskusstve* [Inside the painting. Articles and dialogues about contemporary art]. Moscow: Mir Publ.
2. Barbe-Gall F. (2015) *Kak govorit' s det'mi ob iskusstve XX veka. Ot modernizma k sovremennomu iskusstvu* [How to Talk to Children About Modern Art]. Moscow: Arka Publ.
3. Elagina A.S. (2017) Sostoyanie i razvitie obrazovatel'noi deyatel'nosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti [State and development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.
4. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
5. Elagina A.S. (2018) Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
6. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
7. Greenberg, C. (2018). Modernist painting. In *Modern Art and Modernism* (pp. 5-10). Routledge.
8. Levanova E.A. (2014) *Mnogomernost' sovremennogo iskusstva* [Multidimensionality of contemporary art]. Moscow: LAP Lambert Academic Publishing Publ.
9. Phillips S. (2017) *Kak ponimat' sovremennoe iskusstvo* [Understanding Modern Art]. Moscow: Ad Marginem Press Publ.
10. Zabrin A.A. (2012) *Lyudi sovremennogo iskusstva* [People of modern art]. Moscow: ABT Group Publ.

УДК 784

DOI: 10.34670/AR.2024.21.98.045

Историческая ценность и современные откровения в области вокального искусства эпохи древних китайских песен

Чжан Шанжу

Аспирант,
Институт социально-гуманитарного образования,
Московский педагогический государственный университет,
119991, Российская Федерация, Москва, ул. Малая Пироговская, 1/1;
e-mail: 50490873@qq.com

Аннотация

Китайское национальное вокальное искусство имеет древнюю и богатую культурную традицию, как по содержанию выступлений, так и по технике исполнения. Оно развивалось на основе традиционной китайской культуры и адаптируется к эстетическим стандартам народа, являясь важной составляющей китайской национальной культуры. В настоящей статье анализируется вокальное искусство древнего китайского периода на основе исторического, музыковедческого и культурологического подходов. Релевантность этого исследования зависит от того, насколько современное китайское национальное вокальное искусство может усвоить и развить наследие традиционного китайского национального вокального искусства, служа народу и отражая собственную художественную ценность. Тысячелетняя история китайской цивилизации породила богатое наследие в области вокального искусства, содержание которого богато, самостоятельно и имеет свои особенности. Китайское традиционное национальное вокальное искусство является источником и плодородной почвой для развития современного вокального искусства. Через изучение вокального искусства древних китайских песен, особое внимание уделяется значению истории и современных поучений, демонстрируя важность китайского вокального искусства в этих аспектах. Суть заключается в полном раскрытии ценности древних китайских песен, постоянном восприятии и присвоении лучших традиций национальной культуры, придании современному вокальному искусству динамики и энергии, демонстрации культурного очарования китайской традиционной музыки и делании голосового искусства Китая видимым и ярким на международной арене.

Для цитирования в научных исследованиях

Чжан Шанжу. Историческая ценность и современные откровения в области вокального искусства эпохи древних китайских песен // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 351-355. DOI: 10.34670/AR.2024.21.98.045

Ключевые слова

Китай, эпоха древних песен, вокальное искусство, историческая ценность, современные откровения.

Введение

В эпоху старинных песен содержание вокального искусства охватывало многие аспекты, такие как общественная жизнь, религиозные верования, мифы и легенды и т.д. В этот период пение стало важной частью повседневной жизни людей и важным средством выражения своих эмоций и передачи информации. В древности, при царе Цзе, было тридцать тысяч музыкантов, звучавших с рассветом у Дуаньмэня, и их музыка звучала на трех главных улицах». Появилось множество опытных народных музыкантов, и сформировал полный набор методов преподавания вокальной музыки.

Основная часть

Музыкальная мысль в эпоху древней песни главным образом отражается на понимании природы музыки и понимании ее функций. Люди того времени верили, что музыка – это сила, способная влиять на эмоции, психологию и поведение людей [Сунь Цзинань, 1993].

Поэтому в эпоху старинных песен музыке отводилось чрезвычайно важное положение, а музыкальная мысль получала небывалую раскрепощенность. Среди них Конфуций отмечал, что музыка может влиять на дух людей, и включил музыку в число «Шести искусств», преподаваемых им, с целью достижения его высоких стандартов человечности, то есть «рен», что означает «любить людей [Ян Инь, 1951]; Мо-цзы выдвинул известную концепцию «не-музыки»; Лао-цзы считал, что «пять цветов ослепляют глаза, пять звуков оглушают уши, пять вкусов ослабляют вкус», и «великий звук редок» [Ли Сяозр, 2001].

В эпоху древних песен теория национального вокального искусства достигла беспрецедентного развития. Люди того времени верили, что художественная красота рождается из жизни и выше жизни. Свое стремление к естественной красоте, социальной и художественной красоте они проявляли через пение, танцы, инструментальную музыку и другие формы. В то же время они также исследовали множество приемов выразительности, которые заложили основу для последующего художественного развития. «Юецзи» подводит итоги музыкальных принципов и законов на основе объективной художественной практики, обладает простым материалистическим миропониманием: «Такие, которые одинаковы, должны любить друг друга, а разные – уважать друг друга. При уважении не будет конфликтов, а при любви – не будет недовольства, и весь мир будет в покое» [Дин Шоухэ, 1989].

С развитием певческого искусства в национальном вокально-музыкальном искусстве возникла и собственная теория вокальной музыки, которая в основном отражается на освоении певческого мастерства и певческого искусства. Люди того времени осознали важность певческих навыков, таких как дыхание, вокализация, резонанс и т.д., и постепенно овладели этими навыками на практике. В то же время они также исследовали множество теорий об искусстве пения. В «Юецзи» (произведение о музыке) сказано, что: «Так песня, верхняя часть как бы сопротивляется, нижняя – как бы падает, изгибается, как бы ломается, остановка – как растущее зелено, резкое в середине, акцент в конце, поочередное исполнение слов – как нанизанные жемчужины» [Сю Хайлинь, 2000].

Во «Внешних дополнениях» Хань Фэйцзы записано: «Тот, кто учит пению, сначала призывает их, и их голос должен быть ясным и ровным, быстрый – не попадать в тональность, медленный – не попадать в тональность. Нельзя сказать, что это учение» [Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцунань, 2000].

Сегодня, при постоянном развитии и прогрессе национального искусства, можем извлечь следующие уроки из достижений в области вокального искусства в эпоху древних песен.

В эпоху старинных песен статус народных певцов был очень важен. Они – создатели и распространители музыки, а их песни полны жизни и гуманистического духа. В настоящее время еще можно черпать богатое музыкальное вдохновение у народных певцов.

С помощью методов создания музыки народных певцов, пытаться интегрировать в музыку элементы жизни и создавать музыкальные произведения, которые ближе к жизни людей [Ван Ичан, 2023]. Национальное вокально-музыкальное искусство должно опираться на прекрасную китайскую народную культуру и придавать большое значение роли народных певцов в наследовании национального вокально-музыкального искусства, поскольку они являются ценным ресурсом для развития современного национального вокально-музыкального искусства.

В период Весны и Осени и Эпохи Сражений в Китайской истории произошел период «Сотни школ» («Бай Цзя Чжэн Мин»), когда были разыграны дискуссии по социально-экономическим, политическим, морально-эстетическим и философским вопросам, идеи музыкальной эстетики также получили большое развитие. С развитием общества и прогрессом науки и техники национальное вокальное искусство становится еще более «многоцветным» [Кэ Чэнь, 2023]. Люди в эпоху древней песни не только уделяли внимание тренировке певческих навыков, но и уделяли внимание выражению музыкального подтекста. Они считают, что музыка должна быть идейной, художественной и просветительской. Мы должны поощрять музыкантов обращать внимание на выражение музыкального смысла и придавать музыкальным произведениям больше идейности и художественности. В то же время мы должны также уделять внимание развитию музыкального образования, чтобы больше людей могли понимать и ценить музыку, способствуя тем самым процветанию вокального искусства и мысли.

Традиционное национальное вокальное искусство Китая богато, оно имеет свою собственную систему, уникальные черты, и тысячелетняя культурная история китайского народа создала и накопила обширную теорию певческого искусства. Национальное вокальное искусство включает в себя не только традиционные народные способы исполнения, но и научные, систематические традиционные теории и особенности исполнения, в которых обращается внимание на «слово, ритм, звук, чувство, вкус».

В эпоху старинных песен тайны национального вокального искусства постоянно исследовались посредством изучения техники пения, музыкальных стилей, культурных особенностей и т.д. Этот исследовательский дух имеет важное руководящее значение для развития современного национального вокально-музыкального искусства. В настоящий период времени следует отметить, что теоретические исследования национального вокально-музыкального искусства и глубоко изучить смысл и ценность национального вокально-музыкального искусства.

Нам необходимо расширить пространство развития национального вокально-музыкального искусства, сделать музыку более разнообразной, инновационной и инклюзивной. Благодаря обмену и интеграции с другими музыкальными культурами постоянно расширяются творческие идеи и формы выражения национального вокального музыкального искусства. В то же время мы также должны уделять внимание наследованию и развитию национального вокального музыкального искусства, чтобы больше людей могли понять и оценить национальное вокальное музыкальное искусство, способствуя тем самым его развитию и росту.

Заключение

Таким образом, вокальное искусство древней песенной эпохи имеет важное историческое значение в многовековой истории. Оно не только заложило основу для последующего развития музыки и искусства, но также предоставило людям важные перспективы и методы для понимания музыки и искусства. В современном обществе мы все еще можем черпать мудрость и вдохновение из вокального искусства эпохи древней песни, получая новые идеи и методы для нашего художественного творчества и музыкального исполнения.

Библиография

1. Ван Ичан. Анализ интеграции западного оперного искусства и китайской национальной вокальной музыки на примере «Ненависть, как гора, как море» // Отчет Таймс. 2023. 04. 50.
2. Дин Шоухэ. Словарь китайской культуры. Народное издательство Гуандуна, 1989. С. 34.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
4. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
5. Кэ Чэнь. Исследование локализации восточных элементов в западном музыкальном творчестве на примере оперы Пуччини «Турандот» // Комедийный мир. 2023. (01). С. 104-106.
6. Ли Сяоэр. Певческое искусство национальной вокальной музыки. Издательство Хунаньской литературы и искусства, 2001. С. 179.
7. Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцюань. Сборник всеобщей истории китайской музыки. Шаньдунская образовательная пресса, 2000. С. 19.
8. Сунь Цзинань. Сборник всеобщей истории китайской музыки. Шаньдунская образовательная пресса, 1993. С. 11-27.
9. Сю Хайлинь. Коллекция исторических материалов древней китайской музыки. Всемирное книжное издательство, 2000. С. 345.
10. Ян Инь. История древней китайской музыки. Народное музыкальное издательство, 1951. С. 179.

Historical value and modern revelations in the field of vocal art of the era of ancient Chinese songs

Zhang Shanzhu

Postgraduate,
Institute of Social and Humanitarian Education,
Moscow Pedagogical State University,
119991, 1/1, Malaya Pirogovskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: 50490873@qq.com

Abstract

Chinese national vocal art has an ancient and rich cultural tradition. Both in the content of the performances and in the technique of performance, it develops on the basis of traditional Chinese culture and adapts to the aesthetic standards of the people, being an important component of Chinese national culture. This text conducts an in-depth study of the vocal art of the ancient Chinese period based on historical, musicological and cultural approaches. The relevance of this study depends on the extent to which modern Chinese national vocal art can absorb and develop the heritage of

traditional Chinese national vocal art, serving the people and reflecting its own artistic value. The thousand-year history of Chinese civilization has given rise to a rich heritage in the field of vocal art, the content of which is rich, independent and has its own characteristics. Chinese traditional national vocal art is the source and fertile ground for the development of modern vocal art. Through the study of the vocal art of ancient Chinese songs, special attention is paid to the meaning of history and modern teachings, demonstrating the importance of Chinese vocal art in these aspects. The essence is to fully reveal the value of ancient Chinese songs, constantly perceive and appropriate the best traditions of national culture, give dynamics and energy to modern vocal art, demonstrate the cultural charm of Chinese traditional music, and make China's vocal art visible and vibrant in the international arena.

For citation

Zhang Shanzhu (2024) Istoricheskaya tsennost' i sovremennye otkroveniia v oblasti vokal'nogo iskusstva epokhi drevnikh kitaiskikh pesen [Historical value and modern revelations in the field of vocal art of the era of ancient Chinese songs]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 351-355. DOI: 10.34670/AR.2024.21.98.045

Keywords

China, era of ancient songs, vocal art, historical value, modern revelations.

References

1. Ding Shouhe (1989) *Dictionary of Chinese Culture*. Guangdong People's Publishing House.
2. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regionalnye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
3. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniia v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
4. Ke Chen (2023) Study of the localization of eastern elements in Western musical creativity using the example of Puccini's opera "Turandot" // *Comedy World*. 2023. (01). P. 104-106.
5. Li Xiaoe (2001) *Singing art of national vocal music*. Hunan Literature and Art Publishing House.
6. Sun Jinan (1993) *Collection of General History of Chinese Music*. Shandong Educational Press.
7. Sun Jinan, Zhou Zhuquan (2000) *Collection of General History of Chinese Music*. Shandong Educational Press.
8. Wang Yichang (2023) Analysis of the integration of Western opera and Chinese national vocal music using the example of "Hate is like a mountain, like a sea". *Times Report*, 04, 50.
9. Xu Hailin (2000) *Collection of Historical Materials of Ancient Chinese Music*. World Book Publishing House.
10. Yang Yin (1951) *History of ancient Chinese music*. People's Music Publishing House.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.26.22.050

Особенности хронотопа в художественном тексте Е.Д. Лучезарновой

Наумова Елена Владимировна

Кандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры гуманитарных наук,
Национальный медицинский исследовательский центр им. В.А. Алмазова,
197341, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Аккуратова, 2;
e-mail: naumova_elena_07@mail.ru

Аннотация

Целью статьи является выявление индивидуально-авторских особенностей и языковых средств выражения хронотопа в произведениях Е.Д. Лучезарновой. Для анализа взяты книги разных периодов творчества автора – «Живая книга», «Радастея», «Озаригн», «Зитуордэны». Как показало проведённое исследование, яркой особенностью хронотопа художественного текста Е.Д. Лучезарновой является живой процесс проживания самих хронотопов читателем-слушателем. Такое проживание завязано на качественную специфику различных типов времени, которые, с одной стороны, раскрываются в текстах писателя, с другой стороны, передаются читателю-слушателю с помощью самих текстов, что и составляет своеобразие поэтики Е.Д. Лучезарновой. В творчестве писателя хронотоп как категория художественного дискурса получает свое всестороннее развитие: в нём обнаруживаются новые качественные характеристики, связанные и с местом, на котором разворачивается событийный план произведения, и с уникальной временно-пространственной точкой, из которой автор ведёт описание, и с ведущей ролью хронотопа текста по отношению к хронотопу читателя, которая возможна благодаря особому временному плану, сформированному живым потоком времени, которое и получает читатель-слушатель в результате взаимодействия с книгами Е.Д. Лучезарновой.

Для цитирования в научных исследованиях

Наумова Е.В. Особенности хронотопа в художественном тексте Е.Д. Лучезарновой // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 356-365. DOI: 10.34670/AR.2024.26.22.050

Ключевые слова

Время, пространство, хронотоп, временно-пространственный план, ритмовремя.

Введение

Образующим началом любого художественного произведения является событийный, временной и пространственный планы. В современном литературоведении и далеко за его пределами устоялось предложенное М.М. Бахтиным понятие «хронотопа» как одной из ведущих категорий пространственно-временной системы художественного текста. Хронотоп (дословно «времяпространство») обозначает взаимосвязь временных и пространственных отношений в литературном произведении [Бахтин, 1975, 234]. В одном произведении, по мнению учёного, могут пересекаться множество хронотопов, которые при этом, как правило, находятся в сложных отношениях друг с другом: они могут включаться друг в друга, переплетаться, сменяться, противопоставляться и т.д. [Бахтин, 1975, 401]. В типологии хронотопов наиболее принято выделение хронотопов текста: жанрового и сюжетного, а также хронотопов автора, героя, читателя и др.

Хронотоп художественного текста Е.Д. Лучезарновой имеет ряд особенностей, что позволяет определить индивидуально-авторские черты пространственно-временных координат произведений писателя. Следует отметить, что в задачи настоящего исследования не входит рассмотрение онтологии текстов данного автора, который придерживается нетривиального понимания категории времени, опирается на образование астронома, изучение работ Н.И. Козырева и т.д., и тем более мы не берёмся судить об истинности взглядов Е.Д. Лучезарновой.

Основная часть

Различение хронотопа М.М. Бахтина опирается в основном на различие хронотопа автора, сюжета, героев и читателя, но качество самого хронотопа от этого не меняется, поскольку затрагиваются главным образом структурные различия разворачивания хронотопа (линейность, параллельность, фрагментарность, обратимость и т.п.). В произведениях же Е.Д. Лучезарновой фиксируется прежде всего качественное своеобразие проживания времени в его разнообразных модификациях. Яркой особенностью хронотопа художественного текста Е.Д. Лучезарновой является живой процесс проживания самих хронотопов читателем-слушателем. Такое проживание завязано на качественную специфику различных типов времени, которые, с одной стороны, раскрываются в текстах писателя, с другой стороны, передаются читателю-слушателю с помощью самих текстов, что и составляет своеобразие поэтики Е.Д. Лучезарновой.

Ведущим началом в хронотопе, по мнению М.М. Бахтина, является время [Бахтин, 1975, 236]. Именно время выступает одним из ключевых концептов языкового сознания Е.Д. Лучезарновой [Наумова, 2021, 126]. При этом время не просто тематизируется на содержательном уровне текстов, но и играет ключевую роль в их формальной организации. Лейтмотивом всех произведений Е.Д. Лучезарновой является мысль о том, что время – это объективная реальность и человек способен жить во времени. Время определяет «на данный момент жизнь разума на данной планете» [Марченко, 2008а, 31]. Вокруг времени, или ритмовремени (особой культурной категории, открытой автором Ритмометода), формируется композиция, выстраиваются сюжетные линии, движутся герои.

Категория времени в произведениях Е.Д. Лучезарновой имеет специфические характеристики. Время, по мнению автора, входит в мир через разум и фиксируется разумом. При этом автор выделяет ритмовремя как разновидность времени, которая содержится в специально организованных текстах – ритмах.

«Ритмовремя является ключевым концептом ритмометодного дискурса» [Наумова, 2021,

178]. Ритмовремя неоднородно: оно может быть белым, чёрным, серым, Зари, календарным, относительным и абсолютным:

Белое время – время для тела яви и тела человека, разворачивает личную жизнь. Черное время – время для тела сна и имени человека, выстраивает публичную жизнь. Серое время – время для «я» координатного и эго-я, оформляет совместную жизнь. Время Зари – время для сути, формирует собственную жизнь [Лучезарнова, 2019, 4-5].

«Есть календарное время, состыкованное с природными небесными явлениями, фиксируемыми глазами. Есть относительное время – внутреннее, субъективное, сугубо индивидуальное из-за психических особенностей человека, фиксируемое ушами.

Есть абсолютное время, объединяющее субъективную внутреннюю и объективную наружную мерности» [Лучезарнова, 2014, 67].

В текстах произведений Е.Д. Лучезарновой хронотопы передают своеобразие именно качеств времени в его взаимоотношениях с пространством, энергией и информацией. Поэтому, попадая в сферу действия хронотопов этих произведений, читатель сознательно или бессознательно испытывает на себе и соответствующие состояния, характерные для их проживания. Так, читая ритмы, человек получает состояние бесконфликтности и безъядерности. Читая книги по ритмологии, начинает понимать и осознавать, почему именно с ним происходят те или иные события.

Особенности хронотопа книги «ИРЛЕМ» рассматривает в статье «Сюжет без конфликта как особенность новой поэтики в книге «ИРЛЕМ» Е.Д. Марченко» В.В. Кичигина [Кичигина 2011]. Раскрывая особенности поэтики произведения, учёный подчёркивает «реальность дополнительной степени свободы, описанной в «ИРЛЕМ». По сути, книга демонстрирует новое прочтение собственной жизни любого, прикоснувшегося к Методу 7P0. В процессе чтения «ИРЛЕМ» происходит осмысление сюжета собственной жизни, но не за счёт наложения опыта читателя на опыт героя, а за счёт изменения ракурса видения обычных жизненных ситуаций» [Кичигина, 2011, 374].

Рассмотрим характерные черты и языковые средства выражения хронотопа в произведениях Е.Д. Лучезарновой «Живая книга», «Озаригн», «Радастея», «Зитуордэны».

Пространственно-временной план одной их частей «Живой книги» – письма «Любовь» – содержит линейное описание времени, что присуще многим художественным произведениям. Временные характеристики календарного времени передаются с помощью характерных для языка средств – обстоятельств со значением времени, имеющих как обобщённо-описательное значение (13 примеров): *через несколько дней, в субботний день, много позже, реже всего, в этот же вечер, весь следующий день, в эти дни, в те минуты*, так и конкретное временное значение (7 примеров): *после восьми часов вечера, через год, ровно через месяц, опоздание на час*.

Пространственные характеристики передаются с помощью топонимов, среди которых названия стран (*Россия, Индия, Америка*), городов (*Москва, Вильнюс, Загорск*), морей (*Балтийское море*), географических районов (*Алтай*), гор (*Тянь-Шань*), название полуострова (*Индостан*), а также существительные, имеющие различные пространственно-этнические значения (*столица, дом, квартира, комната, учебное заведение, церковь, павильон ВДНХ «Космос», Кремлёвская лаборатория, сцена, зал, фойе, причал, кабинет, кухня*) и эгрегориальные значения, в том числе и родовые понятия (*горы, лесная поляна, озеро, горные вершины*). Для описания пространственных перемещений героев используются существительные, называющие современный транспорт (*самолёт, поезд, теплоход, автобус, метро*). Встретился способ метонимического описания пространства с помощью личного

местоимения: *Она готовилась оставить семью, переехать к Нему навсегда* [Лучезарнова, 2013, 24]. Под местоимением *к Нему* в данном случае подразумеваются целостная ситуация, включающая место и условия проживания: *город, квартира*. Все перечисленные языковые средства являются типичными для описания хронотопа в художественном тексте.

Однако в «Живой книге» уже присутствуют индивидуально-авторские черты хронотопа Е.Д. Лучезарновой. Это прежде всего связано с хронотопом читателя. Вот как сама автор говорит о роли читателя в прочтении книг: «С первого прочтения открывается событийный ряд, базирующийся на вашем личном опыте, для проживания описанного в энергопоточе. Со второго прочтения создаётся понятийный ряд расшифровки описанного через имена, отображающие мелодию житнетворения, с получением информопотока. В третьем прочтении – выход на собственный знакоряд и выстраивание собственной траектории через ИрЛЕМ, Радастею, Озаригн» [там же, 3]. Читатель – активный участник хронотопа художественного текста Е.Д. Лучезарновой. Автор даёт возможность читателю при третьем прочтении самому «создать собственную формулу любви» [там же, 9]. Письмо «Любовь» – это, по словам Е.Д. Лучезарновой, «назидательная история вперёд, которую можно прожить назад любому, а значит, составить в информопотоке, а позже прожить в энергопоточе» [там же, 10]. И, действительно, из отзывов читателей известно, что многие из них проживали любовь после прочтения этой книги:

«Встречалась с молодым человеком, и ещё один молодой человек проявлял ко мне интерес. Понимала, что нужно сделать выбор, но не могла решить, кто именно из этих молодых людей мне нужен. Ритмолог порекомендовала прочитать «Живую книгу». После прочтения произошли большие перемены: один из молодых людей, которых мне больше нравился, вдруг проявил себя не с самой хорошей стороны. Другой вообще куда-то исчез. А через некоторое время я переехала в другой город, где буквально в первый месяц встретила своего человека, с которым мы вскоре создали семью» (отзыв клиента ритмологии личности).

В «Живой книге», написанной ранее других анализируемых книг, привычные пространственно-временные явления подлежат необычному ритмологическому прочтению. Приведём примеры толкований слов с пространственным и временным значением: *столица* – *информообмен*, *городок* – *энергетический обмен*; *Календарь (долговая книга) человечества отображён на берегах Балтийского моря*. *Календарь землян отображён полуостровом Индостан* [там же, 41].

В книгах «Радастея», «Озаригн», «Зитуордэны» хронотоп уже абсолютно иной. Из типичных пространственно-временных номинаций художественного текста здесь встречается только одно существительное, относящееся к пространству, в котором живут герои книги «Зитуордэны» (*квартира*): *И они снова оказались в собственной квартире...* [Лучезарнова, 2017, 169] и девять наречий/существительных – обстоятельств со значением времени (*при следующей встрече, в эту ночь, раньше, когда-то, всё дольше и дольше, сегодня, сейчас, в будущем, в будущее*): *Так потому твои визиты становятся всё дольше и дольше* [Лучезарнова, 2015, 190]; *И об этом мы с тобой поговорим при следующей встрече* [Лучезарнова, 2017, 141].

В книге «Зитуордэны» встречаются следующие номинации пространства, дифференцирующие его по множеству качественных характеристик: *пространство ритмологов, БИИ-пространство, космическое пространство, планеты Солнечной системы, Зитуордэния, домики, территория* (всего 13 употреблений).

Например: *Зитуордэны обитали в прекрасном пространстве с названием Зитуордэния* [там же, 23]; *Дуновение великой вечности позволило перенести их в БИИ-пространство* [там же, 218]; *Сейчас я вас познакомлю со своей территорией* [там же, 10]. И даже обычные, на

первый взгляд лексемы (*домики, территория*) обретают в авторском тексте новое, индивидуально-авторское прочтение: а домиках живут Зитуордэны, а территория – это страна Зитуордэния.

Самой частотной лексемой, обозначающей время, является наречие «сегодня» («Зитуордэны» – 17 примеров, «Озаригн» – 7 примеров), что позволяет зафиксировать преобладание настоящего времени в общем временном плане произведений:

*Какие вы все **сегодня** восхитительные!* [Лучезарнова, 2012, 329];

*Тема нашей беседы **сегодня**, - «Ключи и сгустки»* [там же, 16];

*Это то, с чего мы **сегодня** стартовали?* [Лучезарнова, 2017, 233];

*Мне **сегодня** снились пустые домики* [там же, 30];

*Что вы **сегодня** успели создать?* [там же, 110];

***Сегодня** вы невероятно счастливы, я даже залюбовался вами, - произнёс с улыбкой Зитуордэн* [там же, 53].

Второй по частотности лексемой, передающей время, и это опять время настоящего момента, является наречие «сейчас» («Зитурдэны» – 11 примеров, «Озаригн» – 2 примера):

*Вы **сейчас** находитесь в Субстанции разума* [там же, 214];

*Значит ли это, что **сейчас** у нас появится право на эволюцию?* [там же, 195];

***Сейчас** будем напиться временем* [там же, 194];

*Ой, Красота, я на тебе **сейчас** отследило Закон выхода-возврата* [Лучезарнова, 2012, 323].

В книгах «Радастея», «Озаригн», «Зитуордэны», в отличие от «Живой книги», нет описания календарного времени, времени в его линейности, это всегда время настоящего момента, в котором прошлое и будущее присутствуют одновременно. Но при этом присутствует фиксация временных интервалов с позиции или точки зрения самих персонажей: «*Не прошло и пятнадцати минут календарного времени, а её мозг стал функционировать нормально*» [Лучезарнова, 2015, 175].

Перечислим некоторые из пространственно-временных тем, которые затрагивает автор в этих книгах:

- 1) Характеристики пространства и времени: «*Ей было хорошо известно, что время может опережать пространство*» [Лучезарнова, 2017, 200].
- 2) Характеристики с точки зрения времени людей разного возраста и пола: «*У женщины тонкие-тонкие вибрационные ниточки, напоминающие волосы, волнообразно меняли форму, направление. Главное было сохранить то лёгкое дуновение, которое она ощутила в самом начале. Так у неё возникало чувство защищённости, уверенности: есть нечто стабильное, непреходящее, неменяющееся. Так течёт женское время»; **время мальчика** – ощущение салюта; **время у девочки** было дискретным; *У мужчины – строгое достижение результата, постоянное резюме, чёткие горизонтально-вертикально-диагональные линии переходили в плоскости. Он легко перебежал по ним, как по лестнице, то как по акробатическим канатам, совершенно не волнуясь об оставленном, направлялся в увиденное, желая иметь реальный плод для своих наблюдений*» [там же, 11-12];*
- 3) Характеристика запаса времени и ритмовремени: «*А у меня запас времени на полтора столетия*» [Лучезарнова, 2015, 186];
- 4) Отличие Ритмопространства от пространства и Ритмовремени от времени: Ритмопространство организовано Ритмом [там же, 200]. «*Ритмовремя организует Ритмология*» [Лучезарнова, 2015, 191]. Важное качество ритмопространства – оно не принадлежит человеку, этого не могло быть без ритма, без ритмовремени.

- 5) Лаборатории времени: лаборатория Кольцо свечения, лаборатория Кольца сияния, лаборатория Кольца совмещения, лаборатория Кольца Апофеоз [Лучезарнова, 2017, 41-43].
- 6) Активизация времени: «Да, время само по себе очень активно, но активизировать его нужно грамотно. Активизацию времени ведут Страдастейные полотна, давая право на разные сборы» [Лучезарнова, 2015, 270].
- 7) Хронотоп ритмолога: «Хорошо быть ритмологом! Они во времени опережают всех остальных» (Лучезарнова, 2015, с. 233); «Мы в Ритмовремени всегда в будущем относительно них» [Лучезарнова, 2015, 263].
- 8) Категории «времяпространства»: горизонты Силы, Красоты, Счастья, Власти, Мудрости [Лучезарнова, 2012, 272-273].

Хронотоп произведений Е.Д. Лучезарновой описывается с помощью лексических и семантических авторских неологизмов: *ритмовремя, ритмопространство, время женщины, время мужчины, время мальчика, время девочки, запас ритмовремени, пополнение банка ритмовремени, лаборатории ритмовремени, активизация времени, горизонты Силы, Красоты, Власти, Мудрости, Счастья и др.*

В творчестве Е.Д. Лучезарновой возник авторский неологизм временно-пространственного значения – глагол «раздвигать»: «**раздвигать** человека, а значит, сделать открытым радикалом в пространстве, и **раздвигать** человека во времени, чтобы он в будущем мог очень быстро всё корректировать» [там же, 57].

Время в произведениях автора представлено как вертикаль, пространство как горизонталь, но есть ещё одно направление – диагональ, возможно, его и можно представить как «ритмопространство» хронотопа.

Пространственно-временной план книги «Радастея» соответствует трём вселенным: мир, свет и луч. Мир – это «времяпространство», в котором живут обычные люди. Свет – это «времяпространство» Световой вселенной, в книге это лабораторное хранилище, откуда отправляются в экспедиции на Землю, в человечество и в Радастею герои произведения. Луч – это «времяпространство» Лучевой вселенной, где действуют законы лучей, в этой вселенной всё происходит молниеносно.

Местом действия в книге «Озаригн», так же как и в «Радастее», является лаборатория, в которой происходит отработка субстанции ритмовремени. «Уютное трансформирующееся **помещение**, имеющее в разных сторон состав всех лабораторий. Один угол – абсолютно зеркальный. Второй – стеклянный. Третий – желированный, меняющий формы и очертания. Четвёртый – мозаичный. Пятый менял радужные цвета» [там же, 9]. В этом пространстве лаборатории происходят главные события: герои создают сгустки любви, жизни и др., в лабораторных условиях отрабатывают новые категории, субстанции, координаты, всё то, что приходит к людям из Лучевой вселенной. Четыре лаборатории – зеркальная, стеклянная, желированная, Радастейная – описываются в книге «Радастея». В них человек познаёт разные состояния своего мозга. «**Главное в лаборатории Радастеи было научиться всем ценить время**» [Лучезарнова, 2015, 150]. Ценность времени является главной ценностью жизни человека – таков один из главных постулатов индивидуально-авторской картины мира писателя.

Взгляд из ритмовремени позволяет по-особому передавать **временной план произведений**. Он отличается прежде всего многомерностью: с одной стороны, время и его составляющие – это и основная тема и идея произведений, и в книгах есть своего рода подробные рекомендации: как войти во время, как научиться жить во времени, пользоваться временем, взаимодействовать с ним и т.д., с другой стороны, это субстанция, которую содержат тексты автора, что позволяет,

по словам автора и читателей её книг, получать время, «напитываться» временем и улучшать с помощью времени жизнь.

Время произведений Е.Д. Лучезарновой отличается от времени произведений других авторов, в которых всем управляет либо случай (авантюрный, приключенческий роман), либо судьба (произведения Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, или яркий пример – рассказ «Судьба человека» М. Шолохова). В художественном тексте Е.Д. Лучезарновой действует закон «Случайного не бывает». По словам автора ритмологии, случайности могут происходить с человеком только в пространстве, во времени же «ничего случайного не бывает» [Лучезарнова, 2008б, 4]. Но, что самое необычное, в произведениях Е.Д. Лучезарновой человек может договариваться с судьбой и кармой. *«Так были развиты люди, пока не знали о времени. Субстанция «время» допустила в себя, через неё можно узнать своё будущее и то, что не устраивает, переделать»* [Лучезарнова, 2008а, 43], – отвечает Дима, один из героев книги «ИРЛЕМ», своей маме на её вопрос: «А как же судьба? Она же есть у каждого, я точно знаю. И ещё твоя бабушка говорила: «Что на роду написано, того не избежать» [там же, 43].

Судьба – неотвратимость – только с точки зрения инфополя, а с позиции времени с судьбой можно договариваться. Когда мозг человека напитан временем, человек сотрудничает со своей судьбой [Лучезарнова, 2017, глава 15].

Хронотоп слушателя-читателя у произведений Е.Д. Лучезарновой особый и связан с категорией времени – введение человека во время, изменение сознания, улучшение жизни в помощью ритмовремени. Другими словами, прочитанная книга меняет время и пространство человека, происходит **соотнесение** хронотопа читателя с хронотопом текста. Произведение входит в реальный мир и обогащает его, влияет на него, но и «реальный мир входит в произведение и в изображенный в нём мир как в процессе его создания, так и в процессе его последующей жизни в постоянном обновлении произведения в творческом восприятии слушателей-читателей» [Бахтин, 1975, 402]. Говоря о влиянии своих книг на читателя, Е.Д. Лучезарнова использует следующее метафорическое описание: «При работе с моими книгами антенна сразу трансформируется в трубочку и книга сама втекает в мозг человека, забирает из мозга всё стереотипное, ненужное, отжившее. Проводится этап очищения. Это первый этап работы с мозгом» [Лучезарнова, 2018, 17].

Произведения Е.Д. Лучезарновой вводят человека во время, меняя его и внутри, и снаружи. Читатели книг Е.Д. Лучезарновой приводят множество примеров, когда её книги улучшили разные аспекты жизни человека и его самого (см. результаты социологического исследования в [Алимова, Цимакуридзе, 2019]).

Важной характеристикой хронотопа является **временно-пространственная точка**, из которой автор произведения смотрит на изображаемые им события. Такой точкой в произведениях Е.Д. Лучезарновой оказывается Лучевая вселенная, или Струйная вселенная, автор смотрит на происходящее и описываемое из ритмовремени. Эту вселенную автор представляет читателю через главных героев книг: Зитуордэнов («Зитуордэны»), Лучедара («Радастея»), Озаряну – («Озаригн»).

«Я не волшебница, мои драгоценные, я из Струйной вселенной. Я пришла к вам в вашу Струнную вселенную рассказать и показать целесообразную, цельную и целостную жизнь с её роскошными состояниями» [Лучезарнова, 2012, 333].

Перед своими зрителями и читателями автор часто предстаёт в образах гостыи из времени, хозяйки времени, о себе автор говорит как об Основном Луче: «Основной Луч, или состояние нахождения непосредственно в Лучевой Вселенной» [Лучезарнова, 2010, 199]. «Основной Луч поставляет ритмовремя, давая человеку возможность ощутить всю прелесть Струйной

Вселенной, ощутить всю невероятность, которая проходит через мозг» [Лучезарнова, 2010, 201].

Особенностью **хронотопа сюжета** является преобладание изображения недалёкого будущего, которое переходит в настоящее. Так, читатели книг Е.Д. Лучезарновой отмечают, что события, описанное в книгах, после прочтения происходят в их жизни.

Хронотоп создания произведения у Е.Д. Лучезарновой также необычен: автор может информировать читателей о создании книги заранее, когда есть только замысел книги, и читатели следят за написанием произведения, наблюдая за репортажами автора в социальных сетях, знакомясь с книгой постепенно: на встречах, авторских интернет-трансляциях.

Заключение

Таким образом, в творчестве Е.Д. Лучезарновой хронотоп как категория художественного дискурса получает свое всестороннее развитие: в нём обнаруживаются новые качественные характеристики, связанные и с местом, на котором разворачивается событийный план произведения (это лаборатории ритмовремени, из которых герои совершают экспедиции на Землю и в человечество, страна «Зитуордэния» и т.д.), и с уникальной временно-пространственной точкой, из которой автор ведёт описание (Лучевая или Струйная вселенная), и с ведущей ролью хронотопа текста по отношению к хронотопу читателя, которая возможна благодаря особому временному плану, сформированному живым потоком времени, которое и получает читатель-слушатель в результате взаимодействия с книгами Е.Д. Лучезарновой.

Необычен и хронотоп сюжета, в центре которого категория времени и ритмовремени, и хронотоп создания произведений: автор может объявить о создании нового произведения свои постоянным читателям и создавать книгу буквально «на глазах» читателей, постепенно знакомя с главами книги. При этом языковыми средствами выражения хронотопа зачастую являются лексические и семантические авторские неологизмы, которые на понятийном уровне формируют новые познавательные и мировоззренческие ориентации в окружающем мире. Всё это позволяет говорить об индивидуально-авторской картине мира писателя, существенно расширяющей границы привычного читательского восприятия.

Библиография

1. Алимова О.В., Цимакуридзе Н.Т. Опыт применения Ритмометода 7P0 Евдокии Лучезарновой. По материалам качественных и количественных исследований. СПб., 2019.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 502 с
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
4. Кичигина В.В. Книга «ИРЛЕМ» Е. Д. Марченко как социокультурный феномен (художественные особенности сюжета «книги из времени»)// 1-я Международная научная междисциплинарная конференция «Время в зеркале науки». К., 2011.
5. Кичигина В.В. Своеобразие авторской точки зрения в ритмах Е.Д. Лучезарновой (Марченко) // Балтийский гуманитарный журнал. 2020. Т. 9. № 3 (32).
6. Лучезарнова Е.Д. (Марченко). Живая книга. М., 2013.
7. Лучезарнова Е.Д. (Марченко). Озаригн. М., 2012.
8. Лучезарнова Е.Д. Времена календарей. СПб., 2019.
9. Лучезарнова Е.Д. Закрепись во времени. СПб., 2020.
10. Лучезарнова Е.Д. Зитуордэны. СПб., 2017.
11. Лучезарнова Е.Д. Ключ перешёл в Луч. СПб., 2018.
12. Лучезарнова Е.Д. Откровенное знакомство: в 4-х частях. Часть 3. Я превращаюсь в Луч. СПб., 2014.
13. Лучезарнова Е.Д. Радастея. Лучёз. СПб., 2010.
14. Лучезарнова Е.Д. Радастея. СПб., 2015.
15. Марченко Е.Д. Время пришло. СПб., 2008б.
16. Марченко Е.Д. ИРЛЕМ. СПб., 2008а.

17. Миронов Д.А. Ритмопоэзия Евдокии Дмитриевны Лучезарновой (Марченко) и космические мотивы в русской поэзии // Культура и цивилизация. 2019. Т.9. № 3А.
18. Миронов Д.А. Творчество Е.Д. Лучезарновой как феномен современного актуального искусства // Культура и цивилизация. 2019. Т. 9. № 1А.
19. Наумова Е.В. Авторские неологизмы в творчестве Е.Д. Лучезарновой // Балтийский гуманитарный журнал. 2018. Том 7. № 4 (25).
20. Наумова Е.В. Лингвопроективность и ритмометодный дискурс языковой личности Е.Д. Лучезарновой. СПб., 2021.
21. Пупышева Е.Л. Культурно-исторический хронотоп в дискурсе Д.И. Стахеева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. Вып. 12.

Chronotope features in the literary text of E.D. Luchezarnova

Elena V. Naumova

PhD in Philology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of humanities,
National Medical Research Center named after V. A. Almazov,
197341, 2 Akkuratova str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: naumova_elena_07@mail.ru

Abstract

The study aims to identify individual author's features and linguistic means of chronotope expression in the works of E.D. Luchezarnova. The author analyzes the author's books from different periods – "The Living Book", "Radasteya", "Ozarign", "Zituordens". As the research has shown, a prominent chronotope feature of the literary texts of the author is the process of living the chronotopes themselves by the reader-listener. Such living is tied to the qualitative specifics of various types of time, which, on the one hand, are revealed in the texts of the writer, on the other hand, are transmitted to the reader-listener with the help of the texts themselves, which formulates the artistic peculiarity of E.D. Luchezarnova's poetics. In the writer's oeuvre, the chronotope as a category of artistic discourse receives its comprehensive development: it reveals new qualitative characteristics associated with the place where the beat outline of the work unfolds, and with the unique time-spatial point from which the author runs the description, and with the leading role of the text chronotope in relation to the reader chronotope, which is possible due to a special time plan formed by a living stream of time, which the reader-listener receives as a result of interaction with the books of E.D. Luchezarnova.

For citation

Naumova E.V. (2024) Osobennosti khronotopa v khudozhestvennom tekste E.D. Luchezarnovoi [Chronotope features in the literary text of E.D. Luchezarnova]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 356-365. DOI: 10.34670/AR.2024.26.22.050

Keywords

Time, space, chronotope, temporal-spatial plan, rhythmic time.

References

1. Alimova O.V., Tsimakuridze N.T. (2019) *Opyt primeneniya Ritmometoda 7R0 Evdokii Luhezarnovoi. Po materialam kachestvennykh i kolichestvennykh issledovaniy* [Experience of using the 7P0 Rhythm Method by Evdokia Luhezarnova. Based on qualitative and quantitative research]. Saint Petersburg.
2. Bakhtin M.M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow.
3. Bakhtin M.M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow.
4. Kichigina V.V. (2011) Kniga «IRLEM» E. D. Marchenko kak sotsiokulturnyi fenomen (khudozhestvennye osobennosti syuzheta «knigi iz vremeni») [The book “IRLEM” by E.D. Marchenko as a sociocultural phenomenon (artistic features of the plot of the “book from time”)]. In: *1-ya Mezhdunarodnaya nauchnaya mezhdistsiplinarnaya konferentsiya «Vremya v zerkale nauki»* [Proc. Int. Conf. “Time in the Mirror of Science”]. Kiev.
5. Kichigina V.V. (2020) Svoeobrazie avtorskoitochki zreniya v ritmakh E.D. Luhezarnovoi (Marchenko) [The originality of the author's point of view in the rhythms of E.D. Luhezarnova (Marchenko)]. *Baltiiskii gumanitarnyi zhurnal* [Baltic Humanitarian Journal], 9, 3 (32).
6. Luhezarnova E.D. (Marchenko). (2012) *Ozarign*. Moscow.
7. Luhezarnova E.D. (2013) (Marchenko). *Zhivaya kniga* [Living book]. Moscow.
8. Luhezarnova E.D. (2018) *Klyuch pereshel v Luch* [The key passed into the Beam]. Saint Petersburg.
9. Luhezarnova E.D. (2014) *Otkrovennoe znakomstvo: v 4-kh chastyakh. Chast' 3. Ya prevrashchayus' v Luch* [Frank acquaintance: in 4 parts. Part 3. I turn into a Beam]. Saint Petersburg
10. Luhezarnova E.D. (2010) *Radasteya*. Luhez. Saint Petersburg.
11. Luhezarnova E.D. (2015) *Radasteya*. Saint Petersburg.
12. Luhezarnova E.D. (2019) *Vremena kalendarei* [Calendar times]. Saint Petersburg.
13. Luhezarnova E.D. (2020) *Zakrepis' vo vremeni* [Be anchored in time]. Saint Petersburg.
14. Luhezarnova E.D. (2017) *Zituordeny* [Zitwardens]. Saint Petersburg.
15. Marchenko E.D. (2008a) *IRLEM*. Saint Petersburg.
16. Marchenko E.D. (2008b) *Vremya prishlo* [The time has come]. Saint Petersburg.
17. Mironov D.A. (2019) Ritmopoeziya Evdokii Dmitrievny Luhezarnovoi (Marchenko) i kosmicheskie motivy v russkoi poezii [Rhythm poetry of Evdokia Dmitrievna Luhezarnova (Marchenko) and cosmic motifs in Russian poetry]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and civilization], 9 (3A).
18. Mironov D.A. Tvorchestvo E.D. (2019) Luhezarnovoi kak fenomen sovremennogo aktual'nogo iskusstva [Luhezarnova as a phenomenon of contemporary contemporary art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 9, 1A.
19. Naumova E.V. (2018) Avtorskie neologizmy v tvorchestve E.D. Luhezarnovoi [Author's neologisms in the works of E.D. Luhezarnova]. *Baltiiskii gumanitarnyi zhurnal* [Baltic Humanitarian Journal], 7, 4 (25).
20. Naumova E.V. (2021) *Lingvoproektivnost' i ritmometodnyi diskurs yazykovoii lichnosti E.D. Luhezarnovoi* [Linguistic projectivity and rhythmic method discourse of the linguistic personality E.D. Luhezarnova]. Saint Petersburg.
21. Pupyshva E.L. (2021) Kulturno-istoricheskii khronotop v diskurse D.I. Stakheeva [Cultural and historical chronotope in the discourse of D.I. Stakheeva]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological sciences. Questions of theory and practice], 14 (12).

УДК 372.881.111.1

DOI: 10.34670/AR.2024.67.99.054

Преподавание английского языка политологам в контексте синологической траектории развития международных отношений

Шишкина Татьяна Борисовна

Старший преподаватель,
Одинцовский филиал
Московский государственный институт международных
отношений (университет) Министерства
иностраннных дел Российской Федерации
143007, Российская Федерация, Одинцово, ул. Ново-Спортивная, 3;
e-mail: staty@inbox.ru

Аннотация

Состояние современных международных отношений России, как и многих других стран, сосредоточено на сотрудничестве с Китайской Народной Республикой, которая в последние десятилетия вышла в ряд мировых лидеров. Основным концептом политики Поднебесной выступает «мягкая сила», используемая Китаем в отношении дружественных государств, что представляет из себя основной коррелят тематического, прагматического и лингвистического векторов преподавания английского языка. В роли ядра концептосферы вышеобозначенной формы власти выступает Институт Конфуция, вокруг которого создается «императив» синологической траектории обучения английскому. Политический контекст занятий по данному иностранному языку, при этом, включает в себя несколько векторов изучения лексики: институциональные отношения (государство, общественно-политические движения, политические партии), культуру и искусство, образование, экономику, академические обмены, деятельность средств массовой информации и другие темы, освещающие проблемы политических взаимоотношений на мировой арене и инструменты влияния на геополитические процессы. Основной целью сегментации направлений изучения английского в рамках синологии является определение области политических отношений, в которой предстоит коммуницировать будущим специалистам на данном языке больше всего, что в последующем должно определять основное содержание курса иностранного языка.

Для цитирования в научных исследованиях

Шишкина Т.Б. Преподавание английского языка политологам в контексте синологической траектории развития международных отношений // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 366-371. DOI: 10.34670/AR.2024.67.99.054

Ключевые слова

Иностраннный язык, английский язык, обучение языкам, политология, синология, международные отношения, Китай, китайский английский.

Введение

Стремительные обороты налаживания международных отношений России с Китаем обуславливают смену парадигмы изучения английского. Данная необходимость детерминирована тем фактором, что изучение китайского россиянами на уровне носителей будет осуществляться еще достаточно продолжительное время, в то время как английский в настоящий момент выступает в роли глобального языка-посредника, на котором выполняется основная часть дипломатического и межполитического дискурсов.

В данной статье использовались такие методы, как теоретическое исследование научной литературы по обозначенной проблематике и смежным наукам, а также методы структуризации и систематизации материалов.

Результаты и обсуждения

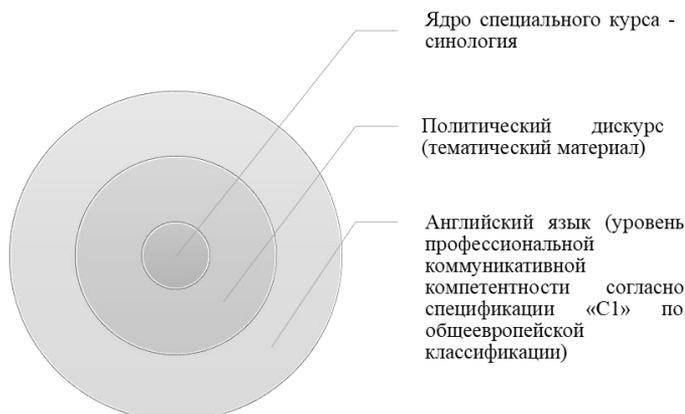
Английский является не просто глобальным языком-посредником в международной коммуникации, но и имеет свои особенности, возникшие в результате его аккультурации, отличия которой зависят от локации использования иностранного языка. Такая функциональная и формальная вариативности обусловлены переходом от монологического к плюрицентрическому английскому языку – данный феномен дефинируется как *'Englishes'* [Сюй Чжичан, Чжан Данья, 2020, с. 590]. Помимо аккультурации английского в Китае, важно учитывать процессы глобального распространения английского языка через Интернет.

Соответственно, налаживание взаимоотношений россиян, не владеющих китайским, доступно на английском, тем более что в Китае насчитывается 350-500 млн англоговорящих граждан, адаптирующих свой английский под китайские реалии, синтаксис, дискурс и артикуляционные особенности произношения. Как подчеркивают Сюй Чжичан и Чжан Данья (2020), китайский английский сегодня все больше включает в себя китайскую культурную основу, благодаря которой английский становится более универсальным, изменяется и адаптируется согласно потребностям носителей китайского *'Englishes'* [Сюй Чжичан, Чжан Данья, 2020, с. 590].

Преподавание английского языка с синологическим уклоном политологам отличается от преподавания иностранных языков в неполитических контекстах, в первую очередь политический дискурс высоко ценится с точки зрения политической чувствительности и политической ориентации. Как следствие, при обучении английскому политологов, наполняя контент курса по иностранному языку, необходимо опираться на следующую модель (см. рисунок 1), а также принимать во внимание китайский *'Englishes'*:

Политический дискурс в Китае центрируется на Институте Конфуция (ИК), как созидательной основе налаживания социальных и внешнеполитических отношений. С 2002 года разных странах стали учреждаться ИК, являющиеся инструментом «мягкой силы» (*'soft power'*). Отталкиваясь от мнения Г. Ху [G Hu 2002], становится очевидным, что ввиду таких фундаментальных различий в английском языке китайских политиков и английском языке говорящих лиц из других стран, контрпродуктивно занимать «автономную», а не «идеологическую» позицию по отношению к преподаванию иностранного, используемого в другой социокультурной среде [Hu G, 2002].

При преподавании английского языка в синологическом контексте важно учитывать «отношение современных китайцев к политике, закрепленное в национальном самосознании на глубинном уровне, формирующее в определенной степени политическую жизнь страны» [Шарко, 2010, с. 148] Данная концепция рассмотрена в таблице 1.



Составлено автором

Рисунок 1 – Концептосфера преподавания английского языка политологам в синологическом контексте

Таблица 1 – Подтематика курса английского языка с «синологическим уклоном» [Составлено автором]

Политический дискурс и лексика	Институты Конфуция (ИК)	Синологический акцент
Институциональные отношения (государство, общественно-политические движения, политические партии и движения)	Проект «Один пояс и один путь» – «взаимное соединение людских сердец» (миньсинь сянгун) [Селезнева, 2021, 294].	Институционально-правовой фундамент лексического материала, в т.ч. сферы торгового, экономического и инвестиционного межстранового сотрудничества. В учебный материал целесообразно включать примеры текстов соглашений и практик межгосударственных и международных деловых контрактов.
Нормативный дискурс (политическая и правовая темы, особенности моральных норм и ценностей в Китае, обычаи и традиции КНР)	Темы о событиях китайской жизни, важность почитания старших (данная проблема была вынесена Конфуцием в ряд важных социальных задач и инкорпорировано в модель государственной структуры), стремление к высшей гармонии; единение людей по следованию «ли» не только по кровно-родственным и социальным связям [Сидаш, 2017, 195] и т.д.	Следует включать в учебный курс по английскому языку тексты из Конституции КНР), слова и словосочетания из политической, в т.ч. юридической, терминосистем, например: «труд», «народ», «народная демократия», «рабочий класс», «революционность», «социалистический строй» и т.д., а также устойчивые обороты: «в соответствии с положениями закона», «принадлежность народу» и т.д. [Космачева, 2016, 119].
Функциональные структурные элементы политического дискурса (формы и направления политической деятельности Китая, способы осуществления власти в КНР)	ИК как площадки для межкультурного обмена [Селезнева, 2021, 294]; ИК как инструмент «гибкой власти», которая включает в себя как собственно влияние (<i>influence</i>), так и «привлекательность власти» (<i>attractive power</i>)	Тематический материал должен опираться на специфику неинституциональных основ политики КНР, выражающихся в «подчинении интересов личности интересам коллектива, стремлении избежать конфликта, пиетете в отношении к власти, почитании веками складывающейся системы культурно-исторических норм и политических традиций строгой иерархической подчиненности верхов и низов» [Шарко, 2010, 148].

Политический дискурс и лексика	Институты Конфуция (ИК)	Синологический акцент
Культурно-идеологические темы политического дискурса (политические цели, идеология, культура, ценности)	Политическое Конфуцианство – это государственная идеология КНР. Ее цель – следовать путём природы, достигать гармонию с окружающими людьми. ИК включает в себя распространение китайской культуры и языка в мире. В т.ч. продвигаются «идеи великого объединения, учение о срединности, политический порядок как базовая ценность государственного устройства» [Ли Сяосюань, 2022, 91].	Лингвокультурное изучение английской политической лексики с учетом китайской культуры [Ли Ин, 2012]. Также необходимо коррелировать учебный материал с такой тематикой, как образование, которое является одним из ведущих инструментов «мягкой силы», соответственно, на занятиях политологов по английскому важно освещать философские предположения в Китае о природе преподавания и усвоения знаний, представления о соответствующих ролях и обязанностях преподавателей и обучающихся, поощряемые стратегии обучения и качества, которые ценятся в педагогах и обучающихся [Ну G, 2002].
Коммуникативные структурные элементы (средства массовой информации, информационные отношения, системы связи между политической властью и обществом)	ИК включает в себя такие концепты, как ответственность, уважение к власти, мораль, преданность, а также постулат: «управление страной личным примером правителя» [Ли Сяосюань, 2022, 100].	Информационный материал является стратегическим ресурсом комплексной мощи государства [Шарко, 2010, 147], соответственно, в качестве учебного материала релевантно использовать статьи из газет и журналов на английском языке, освещающих политическую жизнь КНР. Между тем сосредоточение внимания в основном на политических терминах в китайской англоязычной прессе также поднимает вопрос о динамизме языка, поскольку он меняет коннотации в соответствии с колебаниями социально-политических реалий [Alvaro, 2-13], поэтому учебный материал следует регулярно обновлять, используя свежие статьи из англоязычных изданий.

Согласно таблице 1, акцент тем занятий при изучении английского необходимо концентрировать на конкретных внешнеполитических и внутривнутриполитических феноменах и факторах, характерных для Китая, что в последующем оказывает существенное влияние на качество политического перевода, который является как институциональной операцией [Li J, 2013, p. 205], так и взаимным процессом практики нормотворчества в конкретных контекстных моделях взаимоотношений с КНР.

При преподавании английского языка в учебный материал важно также включать тексты на английском языке, освещающие проблемы Поднебесной. Как подчеркивает Го Бинь (2016), «важной методикой лингвокогнитивной интерпретации текста является критический дискурс-анализ» [Го Бинь, 2016, с. 67] политической литературы, речи представителей политической элиты, а также общественно-политической терминосистемы.

Обучение политическому дискурсу на английском языке для налаживания коммуникации с китайцами должно быть сосредоточено на формировании навыков точно передавать информацию, излагать свои мысли адекватно национальным особенностям адресата, и гибко корректировать диалог, направляя его в конструктивное русло, чтобы соответствовать языковым привычкам и образу мышления целевой аудитории, сохраняя при этом правильную политическую позицию.

Заключение

Преподавание английского языка в синологическом контексте должно иметь культурную и «идеологическую», а не «автономную» позицию, то есть содержать в себе соответствующий учебный материал, который включает терминосистему и тексты, коррелирующие с политическими событиями и особенностями Поднебесной. Обучение должно опираться на четыре педагогических принципа: (1) точность передачи политико-идеологических интенций и ценностей китайского народа; (2) ориентированность изучаемых английских лексики, синтаксиса, дискурса на китайскую аудиторию; (3) учет национальных особенностей 'Englishes' в КНР; а также (4) специфики политической системы и режима Китая, превалирующие в стране и на международном плато на современном этапе становления республики как одного из мировых лидеров.

Библиография

1. Го Бинь. Исследования политической лингвистики в Китае // Политическая лингвистика. 2016. №1. С. 66-72.
2. Космачева А.С. Лексико-грамматические особенности нормативно-правовых актов на китайском языке (на материале Конституции КНР) // Вестник науки и творчества. 2016. №11 (11). С. 117-121.
3. Ли Сяосюань. Роль конфуцианства во внутренней политике современного Китая // Россия в глобальном мире. 2022. №25 (48). С. 91-106. <https://doi.org/10.48612/rg/RGW.25.6>.
4. Ли Ин. Лингвокультурное изучение английской политической лексики с учетом китайской культуры // Вестник Чи-фэнск. института. Серия социальных наук. Чифэн, 2012. № 5.
5. Селезнева Н.В. Институты Конфуция как инструмент «мягкой силы» Китая: проблемы и перспективы развития в новую эпоху // Китай в мировой и региональной политике. История и современность. 2021. №26. С. 291-305. <https://doi.org/10.24412/2618-6888-2021-26-291-305>.
6. Сидаш К.С., Каландаришвили З.Н. Особенности конфуцианства в Древнем Китае // Современная научная мысль. 2017. №2. С. 191-197.
7. Сюй Чжичан, Чжан Данья. Исследование функциональности английского языка в Китае: история двух городов // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. 2020. №3. С. 589-611.
8. Шарко С. В. Культурно-идеологический аспект в современной политике Китая. Ориентиры. Вып. 6., М.: ИФ РАН, 2010. С. 146-158.
9. Alvaro J.J. (2013) Political Discourse in Chinese English language Media. World Englishes. Vol. 32. №2, pp. 147-168.
10. Hu G. (2002) Potential Cultural Resistance to Pedagogical Imports: The Case of Communicative Language Teaching in China. Language, Culture and Curriculum, 15, 105-93. <https://doi.org/10.1080/07908310208666636>.
11. Li J. (2013) Translating Chinese Political Discourse: A Functional -Cognitive Approach to English Translations of Chinese Political Speeches. Arab World English Journal 13(2):205-213. <https://doi.org/10.24093/awej/vol13no2.14>.

Teaching English to political scientists in the context of the sinological trajectory of the development of international relations

Tat'yana B. Shishkina

Senior lecturer,
Odintsovo branch,
Moscow State Institute of International Relations (University)
of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation
143007, st. Novo-Sportivnaya, 3, Odintsovo, Russian Federation;
e-mail: staty@inbox.ru

Abstract

The state of modern international relations in Russia, like many other countries, is focused on cooperation with the People's Republic of China, which has become one of the world leaders in recent decades. The main concept of China's policy is the "soft power" used by China in relation to friendly states, which is the main correlate of the thematic, pragmatic and linguistic vectors of English language teaching. The Confucius Institute acts as the core of the conceptual sphere of the above-mentioned form of power, around which the "imperative" of the sinological trajectory of English learning is created. The political context of classes in this foreign language, at the same time, includes several vectors of vocabulary study: institutional relations (state, socio-political movements, political parties), culture and art, education, economics, academic exchanges, media activities and other topics covering the problems of political relations on the world stage and instruments of influence on geopolitical processes. The main purpose of segmentation of the directions of learning English in the framework of sinology is to determine the area of political relations in which future specialists will communicate most in this language, which should subsequently determine the main content of the foreign language course.

For citation

Shishkina T.B. (2024) Prepodavanie angliiskogo yazyka politologam v kontekste sinologicheskoi traektorii razvitiya mezhdunarodnykh otnoshenii [Teaching English to political scientists in the context of the sinological trajectory of the development of international relations]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 366-371. DOI: 10.34670/AR.2024.67.99.054

Keywords

Foreign language, English, language learning, political science, sinology, international relations, China, Chinese English.

Referents

1. Go Binh (2016) Political linguistics in China. *Political Linguistics*. №1, pp. 66-72 (in Russ.).
2. Kosmacheva A.S. (2016) Lexical and grammatical features of normative legal acts in the Chinese language (based on the Constitution of the People's Republic of China). *Bulletin of Science and Creativity*. №11 (11), pp. 117-121 (in Russ.).
3. Li, Xiaoxuan (2022) The Role of Confucianism in the Domestic Politics of Modern China. *Russia in the Global World*. *Russia in the Global World*. №25 (48), pp. 91-106. <https://doi.org/10.48612/rg/RGW.25.6>. (in Russ.).
4. Li In (2012) Linguocultural study of English political vocabulary taking into account Chinese culture // *Bulletin of the Chita Institute. Social Science Series*. Chifen. № 5. (in Russ.).
5. Selezneva N.V. (2021) Confucius Institutes as a tool of China's «soft power»: problems and prospects of development in a new era. *China in World and Regional politics. History and Modernity*. №26, pp. 291-305. <https://doi.org/10.24412/2618-6888-2021-26-291-305>. (in Russ.).
6. Sidash K.S., Kalandarishvili Z.N. (2017) Features of Confucianism in Ancient China // *Modern scientific thought*. №2, pp. 191-197 (in Russ.).
7. Xu Zhichang, Zhang Danya (2020) Exploring the functionality of English in China: A tale of two cities. *Russian Journal of Linguistics*. №24 (3), pp. 589-611. (in Russ.).
8. Sharko S.V. (2010) Cultural and ideological aspect in modern Chinese politics. *Landmarks*. Issue 6. Moscow: IF RAS, pp. 146-158. (in Russ.).
9. Alvaro J.J. (2013) Political Discourse in Chinese English language Media. *World Englishes*. Vol. 32. №2, pp. 147-168.
10. Hu G. (2002) Potential Cultural Resistance to Pedagogical Imports: The Case of Communicative Language Teaching in China. *Language, Culture and Curriculum*, 15, 105-93. <https://doi.org/10.1080/07908310208666636>.
11. Li J. (2013) Translating Chinese Political Discourse: A Functional-Cognitive Approach to English Translations of Chinese Political Speeches. *Arab World English Journal* 13(2):205-213. <https://doi.org/10.24093/awej/vol13no2.14>.

УДК 372.881.111.1

DOI: 10.34670/AR.2024.49.65.055

**Преподавание английского языка в контексте воспитания
молодого поколения кросскультурных специалистов-
политологов**

Шишкина Татьяна Борисовна

Старший преподаватель,
Одинцовский филиал
Московский государственный институт международных
отношений (университет) Министерства
иностраннных дел Российской Федерации
143007, Российская Федерация, Одинцово, ул. Ново-Спортивная, 3;
e-mail: staty@inbox.ru

Аннотация

Иностранный язык имеет большой воспитательный потенциал. Однако необходимо принимать во внимание, что в современную действительность обострение конфликтов, возникающих преимущественно на почве трансформации мировой политической арены из однополярной в многополярную, обуславливает возникновение различных источников информации идеологической направленности, которые имеют как научный вид, так и тривиальный (например, блоги и посты в социальных сетях от частных лиц и комментарии к ним). Цель данного контента – сформировать определенное идеологическое представление читателя о той или иной ситуации в стране или за рубежом. Данные детерминанты обуславливают изучение английского языка специалистами-политологами не только с точки зрения семантики, но и с позиции коммуникативных интенций адресата и их коннотаций. Формирование навыков у кросс-культурных специалистов грамотно интерпретировать и трактовать англоязычные политические тексты поможет корректировать воздействие недостоверной информации на данном языке, научит предотвращать ее негативное влияние и грамотно выстраивать политическую дискурсивную оппозицию, в том числе, дифференцировать достоверные источники и определять их позитивную психолингвистическую интерференцию, как следствие, выстраивать конструктивную коммуникацию с англоговорящими коллегами.

Для цитирования в научных исследованиях

Шишкина Т.Б. Преподавание английского языка в контексте воспитания молодого поколения кросскультурных специалистов-политологов // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 372-377. DOI: 10.34670/AR.2024.49.65.055

Ключевые слова

Иностранный язык, английский язык, обучение языкам, политология, воспитание.

Введение

Изучение английского в контексте все более интернационализирующегося глобального мира, помимо освоения таких лингвистических навыков, как фонология, морфология, лексикология и синтаксис [Davitishvili, 2017, p. 549], а также повышения иноязычной коммуникативной компетенции и развития навыков межкультурной коммуникации, позволяет у обучающихся политологов развить навыки мышления с позиции носителей иностранного языка, благодаря чему студенты лучше смогут понимать их ментальные, культурные и этнические особенности. Более того, знание английского языка помогает читать научную и публицистическую литературу на языке-оригинале по изучаемой специальности и смежным с ней дисциплинам, тем самым, определять проблематику становления тех или иных политических процессов с точки зрения зарубежных авторов.

Динамичный характер английского языка как адаптивной и самосовершенствующейся системы (в том числе, на цифровых онлайн-платформах), которая реагирует на изменения лингвокультурного политического пространства, социальной и информационной среды в соответствии с коммуникативными потребностями общества, в частности необходимостью освоения иноязычной лингвокультурной лексики [Abdlzahra, Joshi, 2022, 1] и политической терминосистемы, определяет актуальность преподавание английского языка с уклоном в воспитательный аспект становления кросскультурных процессов.

В данной статье использовались такие методы, как теоретическое исследование научной литературы по обозначенной проблематике и смежным наукам, контент-анализ, а также методы структуризации и систематизации материалов.

Результаты и обсуждения

Согласно исследованиям М.С. Эвайс, Э.М. Хамед [Ewais, Hamed 2023], политический дискурс является эффективным средством возрождения национальных ценностей, лежащих в основе политической идеологии страны, и пробуждения эмоций патриотизма, превосходства и альтруизма. Таким образом, он демонстрирует «политическую культуру» государства (данный термин впервые введен политологом Г. Алмондом [Atamali, 2021]), которая охватывает систему убеждений, ценностей, символов и инструментов для достижения политических манипуляций. Например, основные идеологические концепции политической культуры в Соединенных Штатах Америки (США) вдохновлены грамотным представлением важных вех в «истории Америки и ее путем от зарождения до наших дней в построении традиций государственности» [Atamali, 2021, 51; Ewais, Hamed, 2023, 248].

Е. Зейналов (2021), уделяя внимание основным ценностям американского политического дискурса и их использованию политическими деятелями в качестве средства манипулирования, подчеркивает, что манипуляция рассматривается как «оружие» – влиятельный риторический прием, используемый многими политическими деятелями при проведении предвыборных или иных кампаний. Политический дискурс, будучи институциональной ветвью дискурса, направлен на захват и удержание власти политическими средствами, поэтому для того, чтобы быть политически влиятельным, верховному руководству необходимо быть максимально красноречивым и уметь влиять на свою аудиторию, используя различные речевые средства и тактики [Zeynalov, 2021].

Главной целевой аудиторией политикоориентированных воспитательных мероприятий,

ориентированных на интеграцию в мышление основных дипломатических концептов, выступает молодежь, которая будет выстраивать будущее страны и ее взаимоотношения с другими государствами согласно утвержденным в ее сознании идеологическим предпосылкам («идеология» – это система социально разделяемых убеждений, которая определяет групповую идентичность, формирует их дискурс и контролирует их поведение и установки [Van Dijk, 2006; Ewais, Named, 2023, 248]).

Когнитивные функции идеологии включают в себя придание связности набору убеждений, содействие приобретению и воспроизведению этих убеждений в повседневной жизни и создание гегемонии [Ewais, Named, 2023, 248]. Соответственно, преподаватель английского языка для обучающихся политологов должен выбирать не только грамотно выстроенные и идеологические ориентированные учебные материалы, но и релевантно переводить, преподносить и объяснять данную систему идей, ценностей и представлений студентам с параллельным развитием их навыка самостоятельно изучать текст сквозь призму кросскультурной адаптации.

Вследствие мгновенного распространения информации в сети Интернет и из-за того, что английский сегодня занимает первую позицию среди глобальных средств общения ("*lingua franca*") [Abdlzakra, Joshi, 2022], важно обучить данному языку будущих политологов сквозь призму психологических, исторических, философских, социальных и антропологических аспектов.

Следовательно, «идеология становится концептуально весьма близкой к культуре... определяемой как система ценностей, общих для всех членов данного общества» [Púcha, 2021; Ewais, Named, 2023, 248]. По сути, идеология политических лидеров опирается на такой инструмент, как дискурс для «объяснения, мотивации или оправдания (группового) поведения» [Van Dijk, 2006; Ewais, Named, 2023, 248], а также для легитимации и/или делегитимизации действий посредством выделения ценностей, вдохновленных общей историей и т.д. [Ewais, Named, 2023, 248]. Именно по этой причине у обучающихся кросскультурных специалистов-политологов важно формировать навыки англоязычного дискурс-анализа:

- а) это поможет сформировать навыки пользования тактиками и приемами скрытого речевого манипулирования на английском языке путем использования «риторических фигур, тропов, средств образности, сравнения» [Zeynalov, 2021, 390];
- б) разовьет языковые способности и умения распознавать средства речевого воздействия англоязычных коммуникантов;
- в) позволит в будущем обнаруживать и корректировать дезинформацию, предупреждая о ее недостоверности общественность;
- г) усовершенствует навыки критического мышления и умение выстраивать аргументированные высказывания на английском языке, отстаивать свою точку зрения при обсуждении противоречивых политических проблем, событий и явлений.

Более того, кросскультурная компетентность современных политических деятелей (в том числе, англоговорящих) ориентирована на решение нескольких воспитательных целей, которые можно условно поделить на такие, как:

- формирование в молодом поколении определенных политических воззрений, которые в последующем смогут оказать влияние на выбор и ориентацию на те или иные политические траектории развития страны;
- зарождение конкретной идеологии и ее интерпретацию;
- развитие положительного или отрицательного отношения к минувшим историческим

коллизиям, повлиявшим на ход политических процессов;

- ориентация на выстраивание конкретного политического вектора во внутривостановых и внешнеполитических отношениях.

Все воспитательные цели реализовываются путем различных речевых тактик и манипуляций. А именно, политические ораторы включают целевые идеологии в общественное сознание посредством преднамеренного неслучайного выбора тем и слов. Таким образом, тщательно подобранные лексические единицы для конкретных областей деятельности адресантов и адресатов обусловлены четко сформулированными целями.

В политической речи формулируются и подчеркиваются политические установки, легитимируется политическая власть и вырабатывается политическое согласие. Более того, политические речи произносятся в ходе специальных дискурсивных мероприятий, имеющих социальные и глобальные направленности и последствия [Ewais, Named, 2023, 247-248].

При этом наиболее эффективны следующие принципы преподавания:

- 1) При преподавании английского языка необходимо использовать только язык-реципиент;
- 2) Основная стратегия обучения – это освоение английского языка через разговорную речь, поэтому в материал необходимо включать преимущественно видео политических диспутов, пресс-конференций и других соответствующих выступлений за последние два года – именно видео поможет освоить и вербальные (30% коммуникации) и невербальные навыки, а также средства англоязычного общения (70% коммуникации), в том числе, изучить последние изменения стилистики и тона политического дискурса.
- 3) Акцент на формировании навыков письма или чтения зависит от индивидуальных потребностей обучающегося – его конечной цели изучения английского языка политической сферы деятельности (историк-политолог, дипломат, журналист и т.д.).
- 4) Обучающиеся должны 80% занятий коммуницировать, а преподавателям в учебной коммуникации отводится только 20% академического времени. При этом одним из ключей к эффективному общению является принцип 80/20 – сначала надлежит выучить наиболее важные слова, т.е. необходимо воспользоваться знаменитым принципом эффективности Парето, согласно которому 20% действий приводят к 80% результатов.

Следует сосредоточиться на изучении 20% слов, которые используются в 80% разговоров по-английски. 100 самых распространенных слов в английском языке составляют почти 50% слов, употребляемых в разговоре. 300 самых распространенных слов – это 65% разговорной речи, способные выражать более 70% коммуникативных намерений [Archer, 2015, p. 39].

- 5) Обучающиеся должны приобретать языковые навыки преимущественно посредством практики говорения и дискурс-анализа примеров речи политиков и политических текстов, а не в процессе освоения теоретического материала.
- 6) Среди обучающихся необходимо регулярно проводить тестирование, позволяющее убедиться, что они понимают и запоминают учебный материал в полной мере, прежде чем приступать к его новому содержанию.
- 7) Преподавателю необходимо адаптировать темы занятий под индивидуальные потребности обучающихся.
- 8) Преподавателю следует сразу корректировать ошибки и неточности в речи обучающихся, чтобы слушатели научились самостоятельно исправлять их во время ответа или защиты проекта.
- 9) В процессе обучения слушателям курса необходимо закрывать учебники в течение основной части урока, что позволит стимулировать максимальное использование английского языка в процессе учебной коммуникации.

Заключение

Основным ядром политического дискурса является идеология, являющаяся воспитательным компонентом, определяющим мышление молодых специалистов, от которого зависит судьба международных отношений. При преподавании английского языка (выступающего в роли лингва-франка в политическом дискурсе) с использованием кросскультурного подхода в учебный процесс необходимо включать и развивать межкультурную идеологическую компетенцию студентов, поскольку простого овладения лингвистическими формами языка недостаточно для того, чтобы слушатели могли в последующем понимать и принимать участие в политических прениях и интерпретации услышанного от коллег выступления.

Библиография

1. Ковешникова М.Н. Речевая манипуляция и приемы речевого манипулирования // Царскосельские чтения. 2014. №XVIII. С. 387-394.
2. Попова Е.А. Политический дискурс в обучении иностранным языкам студентов-международников и политологов // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Образование и педагогические науки. 2020. №1 (834). С. 77-87.
3. Abdzahra A.Z., Joshi J. (2022) English Language Adaptation in Cross-Cultural Political Discourse. *Journal of Asian Multicultural Research for Social Sciences Study* 3(4):1-6. <https://doi.org/10.47616/jamrsss.v3i4.317>.
4. Archer S. (2015) Learn English 300% Faster. 69 Tips to Speak English Like a Native. *English Speaker!* 92 p.
5. Atamali Z.E. (2021). Values in American political discourse and manipulation (on the basis of speeches by American presidents).
6. Davitishvili N. (2017) Cross-Cultural Awareness and Teaching English as a Second Language in the Context of Globalization. *Sino-US English Teaching*, September, Vol. 14, No. 9, 549-558. <https://doi.org/10.17265/1539-8072/2017.09.003>.
7. Ewais M.S., Hamed E.M. (2023) Maha Salah ElDien Mohamed Hamed The 'Us' -vs-'Them' Dichotomy in Biden's Inaugural and First State of the Union Addresses: A Comparative Analysis in the Light of the Ideological Square Theory. *CDELT Occasional Papers in the Development of English Education* 80(1):245-265. <https://doi.org/10.21608/OPDE.2022.282215>.
8. Pýcha J. (2021). Utilization of the Us versus Them Dichotomy in 2020 Campaign Speeches of Joe Biden and Donald Trump.
9. Van Dijk T.A. (2006). Ideology and discourse analysis. *Journal of political ideologies*, 11(2), pp. 115-140.
10. Zeynalov E. (2021). Values in American Political Discourse and Manipulation (on the Basis of Speeches by American Presidents). *Scientific Practice: Modern and Classical Research Methods*. Vol. 2.

Teaching English in the context of educating the younger generation of cross-cultural political scientists

Tat'yana B. Shishkina

Senior lecturer,
Odintsovo branch,
Moscow State Institute of International Relations (University)
of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation
143007, st. Novo-Sportivnaya, 3, Odintsovo, Russian Federation;
e-mail: staty@inbox.ru

Abstract

A foreign language has great educational potential. However, it must be taken into account that in modern reality, the aggravation of conflicts arising mainly on the basis of the transformation of the world political arena from unipolar to multipolar, causes the emergence of various sources of ideological information that have both a scientific and trivial appearance (for example, blogs and posts on social networks from individuals and comments on them). The purpose of this content is to form a certain ideological idea of the reader about a particular situation in the country or abroad. These determinants determine the study of the English language by political scientists not only from the point of view of semantics, but also from the position of the addressee's communicative intentions and their connotations. The formation of skills among cross-cultural specialists to correctly interpret and interpret English-language political texts will help to correct the impact of unreliable information in a given language, teach how to prevent its negative impact and competently build political discursive opposition, including differentiating reliable sources and determining their positive psycholinguistic interference, as a result, to build constructive communication with English-speaking colleagues.

For citation

Shishkina T.B. (2024) Prepodavanie angliiskogo yazyka politologam v kontekste sinologicheskoi traektorii razvitiya mezhdunarodnykh otnoshenii [Teaching English in the context of educating the younger generation of cross-cultural political scientists]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 372-377. DOI: 10.34670/AR.2024.49.65.055

Keywords

Foreign language, English, language teaching, political science, education.

Referents

1. Koveshnikova M.N. (2014) Speech manipulation and techniques of speech manipulation // Tsarskoye Selo readings. №XVIII, pp. 387-394. (in Russ.).
2. Popova E.A. (2020) Political Discourse in Teaching Foreign Languages to Students Majoring IN International Relations and Political Sciences. *Pedagogical education and science*. №1 (834), pp. 77-87. (in Russ.).
3. Abdzahra A.Z., Joshi J. (2022) English Language Adaptation in Cross-Cultural Political Discourse. *Journal of Asian Multicultural Research for Social Sciences Study* 3(4):1-6. <https://doi.org/10.47616/jamrsss.v3i4.317>.
4. Archer S. (2015) Learn English 300% Faster. 69 Tips to Speak English Like a Native. *English Speaker!* 92 p.
5. Atamali Z.E. (2021). Values in American political discourse and manipulation (on the basis of speeches by American presidents).
6. Davitishvili N. (2017) Cross-Cultural Awareness and Teaching English as a Second Language in the Context of Globalization. *Sino-US English Teaching*, September, Vol. 14, No. 9, 549-558. <https://doi.org/10.17265/1539-8072/2017.09.003>.
7. Ewais M.S., Hamed E.M. (2023) Maha Salah Eldien Mohamed Hamed The 'Us' -vs-'Them' Dichotomy in Biden's Inaugural and First State of the Union Addresses: A Comparative Analysis in the Light of the Ideological Square Theory. *CDELT Occasional Papers in the Development of English Education* 80(1):245-265. <https://doi.org/10.21608/OPDE.2022.282215>.
8. Pýcha J. (2021). Utilization of the Us versus Them Dichotomy in 2020 Campaign Speeches of Joe Biden and Donald Trump.
9. Van Dijk T.A. (2006). Ideology and discourse analysis. *Journal of political ideologies*, 11(2), pp. 115-140.
10. Zeynalov E. (2021). Values in American Political Discourse and Manipulation (on the Basis of Speeches by American Presidents). *Scientific Practice: Modern and Classical Research Methods*. Vol. 2.

УДК 791.6

DOI: 10.34670/AR.2024.25.94.056

Специфика и организация проектирования визуальной среды в киноиндустрии

Голубев Николай Валерьевич

Аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
ул. Большая Морская, 18/а;
e-mail: aleksandra.bogato va@smart-group.ru

Аннотация

В статье рассматривается специфика и организация проектирования визуальной среды в киноиндустрии. Автор исследует важность визуальных элементов при создании фильмов, особенности их использования и влияние на восприятие зрителя. В статье представлены этапы процесса проектирования визуальной среды и основные компоненты в кинематографе. Проанализирован вклад в проектирование визуальной среды и исследована взаимосвязь между режиссером и художником по производству. В качестве примеров приведены зарубежные фильмы «Начало» режиссера Кристофера Нолана, «Древо жизни» режиссера Терренса Малика, «Все везде и сразу» режиссеров Дэниела Шайнерта и Дэна Квана, советский фильм «Солярис» режиссера Андрея Тарковского и российский фильм «Притяжение» Фёдора Бондарчука. В каждом фильме рассмотрены нестандартные методы визуализации пространства, а также, как визуальное пространство создает настроение, раскрывает сюжет и характер персонажей, оказывает влияние на восприятие зрителя. В заключение статьи, на основании проведенного анализа, автором приняты соответствующие выводы о проектировании визуальной среды в киноиндустрии, а также, подчеркнута актуальность исследования данного вопроса, не только в современном отечественном кинематографе, но и в зарубежном.

Для цитирования в научных исследованиях

Голубев Н.В. Специфика и организация проектирования визуальной среды в киноиндустрии // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 378-387. DOI: 10.34670/AR.2024.25.94.056

Ключевые слова

Визуальная среда, киноиндустрия, зритель, кинорежиссер, декорации.

Введение

Визуальная среда играет ключевую роль в развитии киноиндустрии, поскольку является одним из фундаментальных аспектов кинематографического опыта. Специфика и организация проектирования визуальной среды имеют решающее значение для создания эффективных и эмоционально привлекательных фильмов.

Актуальность проблемы обусловлена несколькими важными факторами:

Во-первых, кинематограф становится все более популярным и востребованным как форма проведения досуга и искусства. В связи с ростом интереса зрителей к кинолентам возникают новые тенденции и требования, которым нужно соответствовать. Ценность визуальной среды для кинорежиссеров очевидна, поскольку она способна создавать неповторимые атмосферы и передавать желаемые эмоции.

Во-вторых, современные технологии дают возможность создавать все более реалистичные и захватывающие визуальные эффекты. Однако для того, чтобы достичь максимальной продуктивности от этих эффектов, необходимо грамотно организовать проектирование визуальной среды. Именно поэтому исследование данной проблемы является актуальным и важным шагом в развитии киноиндустрии.

В-третьих, специфика и организация проектирования визуального пространства имеют непосредственное отношение к опыту зрителя. Кинематография, помимо прочих своих задач, ставит перед собой цель погрузить зрителя в уникальный визуальный мир и вызвать у него эмоции. Хорошо спроектированная визуальная среда способна превратить просмотр фильма в захватывающее путешествие, во время которого зритель полностью погружается в сюжет и переживает все эмоции героев.

Одной из основных задач проектирования является создание функциональной и эстетически привлекательной среды, способствующей повышению качества проектирования, производства и восприятия кинофильмов. Для этой цели необходимо уделить особое внимание выбору декораций, освещению, звуку, а также графическим и визуальным эффектам. Все эти компоненты должны составлять единое целое и гармонично сочетаться друг с другом.

Визуальная среда в кино — это совокупность элементов, которые создают визуальное оформление фильма. Она включает в себя декорации, костюмы персонажей, грим, прически, освещение, музыку, звуковые эффекты и многое другое.

Визуальное пространство в кинематографе имеет глубокое значение. Она создает настроение, раскрывает сюжет и характер персонажей, а также оказывает влияние на восприятие зрителей. Безусловно, она является незаменимым инструментом, который помогает режиссерам и сценаристам полностью реализовать все творческие возможности кино и захватить зрителей в мир своих историй.

Процесс проектирования и основные компоненты визуальной среды

Процесс проектирования визуальной среды включает в себя несколько основных этапов:

- Разработка концепции: на этом этапе определяются основные идеи и темы фильма, а также стиль и направление визуальной составляющей.
- Создание эскизов: на основе разработанной концепции создаются эскизы декораций, костюмов, грима и других элементов визуальной среды.

- Подбор материалов и оборудования: на этом этапе выбираются материалы и оборудование, которые будут использоваться при создании визуальной среды.
- Создание 3D-моделей: на основе эскизов создаются 3D-модели декораций, персонажей и других объектов, которые будут использованы в фильме.
- Производство: на этом этапе происходит создание всех необходимых элементов визуальной среды, включая декорации, костюмы, грим и т.д.
- Пост-продакшн: после завершения съемок фильма проводится финальная обработка визуальной составляющей, включая цветокоррекцию, добавление спецэффектов и т.д.

Основные компоненты визуальной среды в кинематографе в себя включают:

- 1) Декорации являются неотъемлемой частью любого спектакля, фильма или выставки. Они задают общий стиль и атмосферу сцены, помогая зрителю глубже погрузиться в происходящее. Декорации могут быть разнообразными: от реалистичных и детальных до абстрактных и символических. Каждая декорация подобрана с особым вниманием к деталям, чтобы передать необходимое настроение и выразить идеи, заложенные в произведении. [Иванкова, Конева, Польшина, 2022]
- 2) Костюмы являются важной частью визуальной концепции, помогая передать информацию о персонажах и их внутреннем мире. Они могут быть реалистичными или стилизованными, отражая эпоху, характеры, социальный статус персонажей. Каждая деталь костюма, от ткани и фасона до аксессуаров, аккуратно продумана и подобрана, чтобы подчеркнуть особенности и индивидуальность персонажей.
- 3) Грим – важная составляющая визуальной среды, которая помогает трансформировать актеров. Он создает иллюзию, делая персонажей реалистичными или фантастическими. Грим может подчеркнуть эмоции, выразить характер или даже изменить внешность актера совершенно. Профессиональные гримеры используют наборы косметических средств и инструментов, чтобы создавать различные эффекты – от повседневного образа до сложных спецэффектов.
- 4) Пространство. Здесь речь идет не о «некоем ощущении личного пространства вокруг нас», а о трех типах восприятия пространства:
 - физическое пространство, расположенное перед камерой;
 - пространство, возникающее на экране;
 - линейные размеры и форма самого экрана.
- 5) Тон – это яркость объекта, выраженная в шкале оттенков серого. Но это совершенно не имеет отношения к тону поведения (саркастичному, возбужденному и т. д.) или звуковому тону (бас, сопрано). Тон очень важен для черно-белых и цветных фотографий.
- 6) Движение – это визуальный компонент, привлекающий взгляд в первую очередь. Движение возникает при наличии объектов, камеры и зрителей, смотрящих на экран.

Как только начинается производство, базовые визуальные компоненты будут определять каждый отснятый кадр, влияя на восприятие, настроение и эмоции зрителя так же, как и актеры. Вот почему нам так важно узнать, как функционируют визуальные компоненты. [Блок, 2012]

Сочетание этих компонентов позволяет погрузить зрителя в атмосферу произведения. Их грамотное использование позволяет зрителю увидеть произведение через глаза автора, ведь в мире искусства кинорежиссеры и художники-постановщики играют важную роль в процессе проектирования. Их творческий вклад является ключевым для создания неповторимой атмосферы работ и их успешной реализации.

Режиссер – это главный идеолог проекта, отвечающий за разработку общей концепции и его реализацию на практике. Этот профессионал знает, как создать потрясающую атмосферу и убедительно передать задуманную идею зрителю. Режиссер определяет общую структуру проекта, направление режиссерской работы, характер и настроение сцен и обеспечивает единообразие всех элементов произведения. Он может выбирать актёров, дикторов и других участников для проекта, а также руководить командой, чтобы достичь поляризующей цели.

Художник-постановщик также играет ключевую роль в процессе проектирования, занимаясь созданием визуального облика проекта. Он ответственен за декорации, костюмы, макияж, освещение и другие визуальные элементы, которые помогают передать идею и атмосферу произведения. Художник-постановщик создает уникальный визуальный стиль, который характеризует проект и делает его узнаваемым. Он работает в тандеме с режиссером, чтобы уверенно перенести задуманное на практику, создавая визуальные образы, которые помогут зрителю глубже проникнуться проектом.

Анализ визуального пространства в зарубежном и отечественном кинематографе

В процессе проектирования роль режиссера и художника-постановщика переплетается и взаимодополняется. Вместе они формируют неповторимый стиль проекта, создают живые образы и эмоции. Исключительная синхронизация и взаимодействие этих двух профессионалов позволяют создать проекты, которые оставят незабываемое впечатление на зрителей и принесут производителям успех и признание.

Так, например благодаря мастерству кинематографии и визуальным эффектам режиссер Кристофер Нолан в фильме «Начало» воплощает в жизнь мир, где границы реальности и грез органично сливаются. Одним из самых поразительных аспектов визуального пространства в фильме является его способность отражать душевное состояние персонажей. По мере того, как фильм погружается в царство грез, пейзажи становятся все более сюрреалистичными и искаженными, что играет ключевую роль в сюжете. Персонажи перемещаются по различным слоям снов, каждый из которых обладает своей собственной визуальной идентичностью. Эти сказочные пейзажи, варьирующиеся от шумных городских пейзажей до безмятежных пейзажей, придают фильму ощущение масштаба и глубины, усиливая ощущение приключений и интриги. Основными техниками визуальной среды в фильме были:

1) Слои сновидений:

Одной из определяющих характеристик "Начала" является исследование различных слоев сновидений. Каждый слой представляет собой отдельное визуальное пространство с пейзажами, которые бросают вызов реальности и раздвигают границы воображения. От разрушающихся городов до коридоров отелей с нулевой гравитацией фильм переносит зрителей через калейдоскоп сюрреалистических окружений.

2) Архитектурные чудеса:

В фильме демонстрируется множество захватывающих дух архитектурных проектов, которые играют значительную роль в построении визуального пространства. Эти архитектурные чудеса, органично вплетенные в повествование, служат отражением подсознательных желаний и устремлений персонажей. Будь то роскошный город Лимбо или лабиринтообразный ландшафт грез в сознании Артура, тщательно проработанные декорации придают глубину общему визуальному впечатлению.

3) Кинематография и освещение:

Режиссерское мастерство Кристофера Нолана проявляется в кинематографии и освещении фильма, и то, и другое способствует созданию богатого визуального языка. Резкие контрасты между светом и тенью помогают подчеркнуть тематические элементы фильма, в то время как кинематографические приемы, такие как широкоугольные снимки или головокружительные повороты, погружают зрителей в искаженную реальность персонажей. Такое пристальное внимание к визуальным деталям усиливает общую атмосферу фильма.

4) Символические образы:

Визуальное пространство в "Начале" часто пронизано символическими образами, которые усиливают повествование и углубляют эмоциональное воздействие. Такие детали, как повторяющийся образ вращающегося волчка или использование воды как символа подсознания, вносят свой вклад в визуальный гобелен фильма. Эти символические элементы еще больше привлекают аудиторию, побуждая ее интерпретировать историю за пределами ее поверхностного уровня.

5) Спецэффекты:

Наконец, "Начало" демонстрирует невероятную мощь спецэффектов и компьютерной графики в формировании визуального пространства. Бесшовная интеграция этих технологий позволяет создавать умопомрачительные визуальные эффекты, которые переносят зрителей в подсознательные сферы персонажей. Физика, бросающая вызов гравитации, разрушающиеся городские пейзажи и захватывающие дух трансформации оживают, поднимая визуальное зрелище фильма на новые высоты.

Визуальное пространство в фильме "Начало" является свидетельством мастерства повествования с помощью визуальных эффектов. От завораживающих слоев сновидений до символических образов и архитектурных чудес, в фильме используется целый ряд техник для создания захватывающего впечатления.

Еще одним представителем киноиндустрии, использующим нестандартные методы визуализации пространства является режиссёр Терренс Малик и его фильм «Древо жизни». Визуальная среда фильма служит зеркалом эмоций и внутренней жизни персонажей. Использование символических образов и сопоставлений придает повествованию глубину и смысл. Например, включение сцен, изображающих Большой взрыв и образование галактик, проводит параллели между тайнами Вселенной и загадками самой жизни. Малик тщательно создает визуальную среду "Древа жизни", используя захватывающую кинематографию и потрясающе красивые изображения. От ярких снимков пейзажа Техаса до неземных сцен рождения и формирования Вселенной, каждый кадр этого фильма является произведением искусства. Использование естественного освещения и широкоугольных объективов создает ощущение интимности и величия одновременно, позволяя зрителям погрузиться в потрясающий визуальный мир фильма. В своей киноленте Малик использовал следующие приемы визуализации среды:

- 1) Одним из приемов, применяемых Маликом, является использование широких снимков и экспансивных пейзажей. От необъятности Вселенной до безмятежной красоты природы, эти снимки позволяют зрителю окунуться в мир, находящийся за пределами непосредственного окружения персонажей. Подчеркивая величие мира, Малик приглашает зрителей задуматься над более масштабными темами жизни и экзистенции.
- 2) Манипулирование глубиной резкости. С помощью выборочной фокусировки Малик направляет наше внимание на определенные элементы в кадре, в то же время размывая

другие. Это создает ощущение сна, усиливая эмоциональное воздействие определенных моментов. Плавность и спонтанность движений камеры еще больше усиливают этот эффект, давая зрителям ощущение пребывания в субъективном мире персонажей.

- 3) Освещение и цвет играют жизненно важную роль в визуальном пространстве фильма. Малик умело использует естественный свет, чтобы создать ощущение подлинности и интимности. Мягкое, рассеянное освещение добавляет некую воздушность, в то время как контрастные тени подчеркивают сложность эмоций персонажей. Стратегическое использование цветовой градации также помогает обозначить различные сюжетные линии и вызвать определенные настроения, варьирующиеся от теплых и ностальгических тонов до холодных и отстраненных оттенков.
- 4) Использование визуальных мотивов и символики для углубления исследования экзистенциальных тем. Повторяющийся образ деревьев олицетворяет взаимосвязь всей жизни, в то время как вода символизирует течение времени и циклическую природу существования. С помощью этих мотивов Малик визуально передает сложные философские концепции, переплетая индивидуальные истории персонажей с более широким космическим повествованием. [Смолина, www...]

Визуальное пространство фильма играет решающую роль в подчеркивании этих эмоциональных состояний, благодаря стремительным движениям камеры и поэтическим образам, которые вызывают чувство удивления и благоговения.

В качестве наглядного примера использования визуального пространства, также стоит обратить внимание на фильм «Всё везде и сразу» режиссеров Дэниела Шайнерта и Дэна Квана. С самого начала визуальный дизайн очаровывает зрителей своей смелой и яркой палитрой. Каждая сцена наполнена калейдоскопом оттенков, от интенсивных, огненно-красных до безмятежных, холодных синих, создавая визуальный праздник для глаз. Цвета тщательно подобраны таким образом, чтобы вызывать определенные эмоции и усиливать общую атмосферу фильма. Режиссеры в своей ленте использовали различные инструменты отображения визуального пространства:

- 1) Дизайн декораций, с тщательно проработанной обстановкой, в которой органично сочетаются футуристические элементы с оттенком ностальгии. По мере развития сюжета зрители переносятся в разные локации, каждая из которых богата деталями и наполнена жизнью. В одной сцене зритель оказывается в шумном мегаполисе с высокими небоскребами, неоновыми вывесками и шумной толпой. В другой исследует мистический лес с пышной растительностью и причудливыми существами.
- 2) Операторская работа в фильме. Движения камеры подвижны и плавны, запечатлевая каждый момент с точностью и артистизмом. Использование света и тени придает глубину и объемность каждому кадру, позволяя зрителям полностью погрузиться в мир на экране. Будь то масштабный снимок с воздуха, захватывающий крупный план или динамичный трекинг, каждый кадр является визуальным шедевром.
- 3) Визуальные эффекты в картине органично интегрированы, усиливая общее визуальное впечатление. От фантастических существ до пейзажей, каждый визуальный элемент тщательно прорисован, чтобы создать ощущение чуда и благоговейного трепета. Эффекты не только дополняют сюжет, но и вносят свой вклад в общую эстетику фильма, делая его по-настоящему захватывающим и незабываемым. [Горбачева, www...]

Необходимо также отметить отечественные произведения, как советские, так и современные российские. Например, «Солярис» - один из самых выдающихся советских

фильмов, созданный режиссером Андреем Тарковским в 1972 году. Фильм, основанный на одноименном романе Станислава Лема, поражает своей глубиной и философией, а также бесподобной визуальной средой, которая является одной из ключевых составляющих его успеха. [Иванкова, Конева, Польшина, 2022]

Организация визуальной среды в фильме выверена до мельчайших деталей, создавая уникальную атмосферу и передавая зрителю особый опыт. Обстановка на космической станции, находящейся на загадочной планете Солярис, целиком подчинена научной исследовательской миссии главного героя, космического путешественника Криса Кельвина.

- 1) Цветовая гамма. В начале фильма цвета выдержаны в холодных тонах, отражая отчуждение, одиночество и самоотчуждение Кельвина. Однако, по мере развития сюжета и внутреннего преобразования героя, цветовая гамма становится теплее и интенсивнее, отражая его восстановление внутренней гармонии и принятие путешествия в свой внутренний мир.
- 2) Визуальная среда внутри станции. Здесь преобладает функциональность и минимализм в дизайне, что подчеркивает научный характер повседневной жизни персонажей. Яркие холоэкраны и научные инструменты, сдержанный цветовой палитр, создают общий видовой образ, который придает аутентичность всему фильму.
- 3) Оформление космической станции также акцентирует внимание на ее изоляции от внешнего мира, а также подчеркивает тему человеческого одиночества и потери связи со всем миром. За окнами станции открывается бескрайнее пространство Соляриса с его загадочными и мистическими формами жизни, что создает неповторимую атмосферу межпланетарной изоляции и отчуждения.

Рассматривая современные российские киноленты, в части выдающейся визуальной среды, выделяется фильм «Притяжение» режиссера Федора Бондарчука. Данная лента является научно-фантастическим боевиком. Визуальная среда фильма представляет собой футуристический мир, сочетающий в себе элементы современного мегаполиса и постапокалиптического окружения, были применены следующие инструменты:

- 1) Визуализация. Для подчеркивания главной идеи фильма - контакта Земли с инопланетным кораблем - визуальная среда начинает меняться. Город оборачивается в ночь, а облака, исполняющие функцию символической границы между двумя мирами, начинают покрывать небо. Этот визуальный элемент создает ощущение напряженности и надвигающейся угрозы.
- 2) Спецэффекты. Инопланетные суда, летающие над городом, генерируют вокруг себя мощные энергетические поля, которые воздействуют на окружающую среду и людей. Зритель видит, как дома, деревья и другие объекты плавно поднимаются в воздухе и перемещаются. Этот визуальный прием помогает создать атмосферу фантастики и удивления.
- 3) Цветовая гамма. Начальные сцены характеризуются яркими и насыщенными цветами, что отражает обычную жизнь и радость главных героев. Постепенно, с приближением инопланетного корабля, цветовая палитра становится более темной и сдержанной, отражая напряжение и борьбу за выживание.
- 4) Взаимодействие людей и инопланетян. Камера снимает крупным планом их лица, показывая их эмоции и реакции на происходящее. Это создает интимность и глубину отношений между персонажами, что важно для аудитории, сопереживающей им. [Слесарь, Кибардин, 2018]

Заключение

В заключение можно отметить, что исследование специфики и организации проектирования визуальной среды для развития киноиндустрии является важным шагом в развитии данной отрасли. Его результаты помогут улучшить процесс проектирования и создания эффективной среды для производства и потребления кинофильмов, что в свою очередь способствует развитию и привлечению новой аудитории киноиндустрии.

Визуальное пространство является одним из главных инструментов режиссера для передачи настроения, создания атмосферы и повествования истории, поэтому в заключение исследования стоит отметить неоспоримую значимость визуального пространства в кинематографе.

Проанализированы различные компоненты визуального пространства, такие как декорации, пространство, грим и другие. Все эти факторы вместе определяют визуальный язык кино и его эстетику. Правильное использование этих элементов позволяет создать неповторимые и запоминающиеся образы.

Исследование подтверждает, что визуальное пространство в кинематографе является неотъемлемой частью творчества режиссера и оказывает существенное влияние на эмоциональное восприятие зрителем кинопроизведений.

Библиография

1. Bresson Robert Notes on the Cinematograph (New York Review Books Classics) / Robert Bresson. – USA: NYRB Classics, 2016. – 112 с.
2. McKim K. Cinema as Weather. Stylistic Screens and Atmospheric Change. / K. McKim. – New York: Routledge, 2013. – 217 с.
3. Блок Б. Визуальное повествование: создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа / Блок Б. — 2-е изд. — Москва: ГИТР, 2012 — 308 с.
4. Всё везде и сразу (2022) / [Электронный ресурс] // Кинопоиск: [сайт]. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1322324/> (дата обращения: 05.02.2024).
5. Горбачевская Н. «Ты — худшая версия себя»: Рецензия на чумовую научную фантастику «Все везде и сразу» / Горбачевская Н. [Электронный ресурс] // Film.ru: [сайт]. — URL: <https://www.film.ru/articles/ty-hudshaya-versiya-sebya-recenziya-na-chumovuyu-nauchnyu-fantastiku-vse-vezde-i-srazu> (дата обращения: 05.02.2024).
6. Древо жизни (2010) / [Электронный ресурс] // Кинопоиск: [сайт]. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/256408/> (дата обращения: 05.02.2024).
7. Иванкова Т. А., Конева Е. Б., Польшина Ю. А. Каталог как жанр дискурса кинофестиваля // Известия Восточного института. — 2022. — № 3. — С.27.
8. Начало (2010) / [Электронный ресурс] // Кинопоиск: [сайт]. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/447301/> (дата обращения: 05.02.2024).
9. Притяжение (2017) / [Электронный ресурс] // Кинопоиск: [сайт]. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/840250/> (дата обращения: 05.02.2024).
10. Слесарь Е. А., Кибардин А. А. Тенденции жанрообразования в зрелищных искусствах // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 43. — С. 19.
11. Смолина Л. Рецензия на фильм «Древо жизни» / [Электронный ресурс] // Film.ru: [сайт]. — URL: <https://www.film.ru/articles/terrens-malik-rassuzhdaet-o-smysle-zhizni> (дата обращения: 05.02.2024).
12. Солярис (1972) / [Электронный ресурс] // Кинопоиск: [сайт]. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43911/> (дата обращения: 05.02.2024).
13. Тарковский А.А. УРОКИ РЕЖИССУРЫ / А.А. Тарковский. — Москва: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии, 1993. — 47 с.
14. Темлякова А.С. -Киноязык и его трансформации под влиянием цифровых технологий // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. — 2018г. — №4(180). — С.216.
15. Тихонова Е. Рецензия на фильм «Начало» / Тихонова Е. [Электронный ресурс] // Film.ru: [сайт]. — URL: <https://www.film.ru/articles/blikuet-oslepitelno> (дата обращения: 05.02.2024).
16. Ухов Е. Рецензия на фильм «Притяжение» / Ухов Е. [Электронный ресурс] // Film.ru: [сайт]. — URL: <https://www.film.ru/articles/esli-s-nim-podruzhilsya-v-moskve> (дата обращения: 05.02.2024).

17. Цифровые технологии в культуре и искусстве / [Текст] // Материалы студенческой научно-практической конференции. — Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства, 2021. — С. 124-131.

The specifics and organization of visual environment design in the film industry

Nikolai V. Golubev

Postgraduate student
Saint Petersburg State University
of Industrial Technologies and Design
191186, 18/a, st. Bolshaya Morskaya,
Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: aleksandra.bogato va@smart-group.ru

Abstract

The article examines the specifics and organization of the design of the visual environment in the film industry. The author explores the importance of visual elements in the creation of films, the peculiarities of their use and the impact on the viewer's perception. The article presents the stages of the visual environment design process and the main components in cinematography. The contribution to the design of the visual environment is analyzed and the relationship between the director and the production artist is investigated. Examples include the foreign films "The Beginning" directed by Christopher Nolan, "The Tree of Life" directed by Terrence Malick, "Everything Everywhere and at Once" directed by Daniel Scheinert and Dan Kwan, the Soviet film "Solaris" directed by Andrei Tarkovsky and the Russian film "Attraction" by Fyodor Bondarchuk. Each film examines non-standard methods of visualizing space, as well as how visual space creates a mood, reveals the plot and character of the characters, and influences the viewer's perception. In conclusion, based on the analysis, the author made the appropriate conclusions about the design of the visual environment in the film industry, and also emphasized the relevance of the study of this issue, not only in modern domestic cinema, but also in foreign. Keywords: visual environment, film industry, viewer, filmmaker, scenery.

For citation

Golubev N.V. (2024) Spetsifika i organizatsiya proektirovaniya vizual'noi sredy v kinoindustrii [The specifics and organization of visual environment design in the film industry]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 378-387. DOI: 10.34670/AR.2024.25.94.056

Keywords

Visual environment, film industry, viewer, film director, scenery.

References

1. Bresson Robert Notes on the Cinematograph (New York Review Books Classics) / Robert Bresson. – USA: NYRB Classics, 2016. – 112 p.
2. McKim K. Cinema as Weather. Stylistic Screens and Atmospheric Change. / K. McKim. – New York: Routledge, 2013. – 217 p.

3. Blok B. Visual storytelling: creating the visual structure of film, TV and digital media / Blok B. - 2nd ed. — Moscow: GTR, 2012 — 308 p.
4. Everything everywhere and at once (2022) / [Electronic resource] // Kinopoisk: [website]. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1322324/> (access date: 02/05/2024).
5. Gorbachevskaya N. “You are the worst version of yourself”: Review of the crazy science fiction “Everything everywhere and at once” / Gorbachevskaya N. [Electronic resource] // Film.ru: [site]. — URL: <https://www.film.ru/articles/ty-hudshaya-versiya-sebya-recenziya-na-chumovuyu-nauchnuyu-fantastiku-vse-vezde-i-srazu> (date of access: 02/05/2024).
6. Tree of Life (2010) / [Electronic resource] // Kinopoisk: [website]. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/256408/> (access date: 02/05/2024).
7. Ivankova T. A., Koneva E. B., Polshina Yu. A. Catalog as a genre of film festival discourse // News of the Eastern Institute. - 2022. - No. 3. - P.27.
8. Beginning (2010) / [Electronic resource] // Kinopoisk: [website]. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/447301/> (access date: 02/05/2024).
9. Attraction (2017) / [Electronic resource] // Kinopoisk: [website]. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/840250/> (access date: 02/05/2024).
10. Locksmith E. A., Kibardin A. A. Trends in genre formation in the performing arts // Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts. - 2018. - No. 43. - P. 19.
11. Smolina L. Review of the film “The Tree of Life” / [Electronic resource] // Film.ru: [website]. — URL: <https://www.film.ru/articles/terrens-malik-rassuzhdaet-o-smysle-zhizni> (access date: 02/05/2024).
12. Solaris (1972) / [Electronic resource] // Kinopoisk: [website]. — URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/43911/> (access date: 02/05/2024).
13. Tarkovsky A.A. DIRECTING LESSONS / A.A. Tarkovsky. – Moscow: All-Russian Institute for Retraining and Advanced Training of Cinematograph Workers, 1993. – 47 p.
14. Temlyakova A.S. -Film language and its transformation under the influence of digital technologies // News of the Ural Federal University. Series 1: Problems of education, science and culture. – 2018 – No. 4(180). – P.216.
15. Tikhonova E. Review of the film “The Beginning” / Tikhonova E. [Electronic resource] // Film.ru: [site]. — URL: <https://www.film.ru/articles/blikuet-oslepitelno> (date of access: 02/05/2024).
16. Ukhov E. Review of the film “Attraction” / Ukhov E. [Electronic resource] // Film.ru: [site]. — URL: <https://www.film.ru/articles/esli-s-nim-podruzhiysya-v-moskve> (access date: 02/05/2024).
17. Digital technologies in culture and art / [Text] // Materials of the student scientific and practical conference. - Ekaterinburg: Ekaterinburg Academy of Contemporary Art, 2021. - P. 124-131.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.41.84.057

Новые ремесла и их отражение в системе фэшн-дизайна

Сысоев Сергей Викторович

Доцент,
завкафедрой «Дизайн костюма»,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: sergeysysoev@mail.ru

Егорова Лариса Викторовна

Старший преподаватель кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин,
Московский художественно-промышленный институт,
105005, Российская Федерация, Москва, 2-я Бауманская ул., 9/23;
e-mail: laregorova@yandex.ru

Колташова Диана Олеговна

Магистрант,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: info@rguk.ru

Аннотация

В новейшее время ремесленные техники претерпели значительные изменения и благодаря развитию технологий, и благодаря усовершенствованному взгляду человека на ручной труд. Очевидной становится тенденция взаимодействия модных домов с ремесленными мастерскими, возрождения старинных ремесленных техник в новом контексте и создание новых ремесленных традиций. Данное исследование наводит фокус на трансдисциплинарные связи ремесленных направлений и их отражение в фэшн-дизайне на примере таких модных домов, как Christian Dior, Dolce&Gabbana, Fendi, Loewe, Dries Van Noten. Мы видим, как фэшн-дизайн и старинное ремесло образуют новые трансдисциплинарные художественные стратегии, отвечая на социальную потребность сохранения себя в условиях тревожности и стресса новой реальности, а также хронического выгорания. Как можно заключить, дух нового ремесла проникает в выставки, демонстрирующие современное состояние ремесел, обнажая появление новых техник, вследствие применения новых современных материалов, изменяющих контекст использования старинных техник.

Для цитирования в научных исследованиях

Сысоев С.В., Егорова Л.В., Колташова Д.О. Новые ремесла и их отражение в системе фэшн-дизайна // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 388-399. DOI: 10.34670/AR.2024.41.84.057

Ключевые слова

Ремесло, ручной труд, ремесленник, JW Anderson, Loewe, Dries Van Noten, Christian Dior, Dolce&Gabbana, Fendi.

Введение

В 2003 году в журнале Prince Claus Fund¹ «The Future is Handmade»², Ли Эделькорт³, дала интервью «Crafts: On Scale, Pace and Sustainability»⁴, в котором рассказала о том, как обнаружила в Люксембургском саду в Париже необычное гнездо птицы: его внешние слои были сделаны из веток, а внутренняя сторона была сплетена из пластиковых кофейных палочек McDonald's. Это гнездо стало своеобразным символом сочетания старого и нового, органического и технического, природного и созданного человеком, соединяющее прошлое с будущим.

Этот пример помогает нам глубже понять будущее декоративно-прикладного искусства, его потенциал и актуальные требования. Дизайнеры и художники новейшего времени создают свое новое ремесло, модернизируя старинные техники новыми методами и материалами.

Таким образом, очевидной становится тенденция взаимодействия модных домов с ремесленными мастерскими, возрождения старинных ремесленных техник в новом контексте и создание новых ремесленных традиций.

Основная часть

Так, например, модный дом JW Anderson⁵, наблюдая за тем, как на фоне прогрессии цифрового мира возрастает интерес к ручной работе создает растительные элементы для своих коллекций: «Сейчас наступил момент, когда мы ищем большей тактильности, нам важно ощущение соприкосновения» [Богатство Индии и ее традиционных ремесел..., www].

Также с легкой подачи самого Джонатана Андерсона модный дом LOEWE, арт-директором которого он является, становится ежегодным участником ежегодной промышленной выставки Salone del Mobile⁶, которая проходит в Милане, представляя проект «Weave, Restore, Renew»⁷,

¹ Фонд Принца Клауса – это неправительственная организация, поддерживающая искусство и культуру в странах, где культурное самовыражение находится под давлением.

² Специальный выпуск № 10a (2003). Включает материалы 13 международных авторов, которые рассматривают идею связи между ремеслом и современностью, а также постоянную трансформацию ремесленных практик в условиях современной глобализации.

³ Lidewij Edelkoort- одна из самых известных в мире прогнозистов тенденций. Под руководством своей парижской компании Trend Union Эделькорт создает трендбуки, которые являются инструментами, используемыми стратегами, дизайнерами и маркетологами международных брендов.

⁴ «Ремесла: вопрос масштаба, темпа и устойчивости» – это анализ будущего дизайна ручной работы и устойчивого развития, впервые опубликованный в журнале Фонда принца Клауса «Будущее за ручной работой», Гаага (2003).

⁵ JW Anderson – ирландский модельер и основатель модного дома JW Anderson., а также креативный директор испанского модного дома LOEWE. Увлеченный ремесленными технологиями, Джонатан Андерсон - автор ежегодной премии Loewe Craft Prize, в которой дизайнеры-ремесленники со всего мира соревнуются друг с другом.

⁶ Salone del Mobile – Промышленная выставка мебели, которая проводится ежегодно в комплексе FieraMilano в пригороде Милана - коммуне Ро. Является основной и крупнейшей в мире площадкой для демонстрации новинок дизайнерской мебели, освещения и других предметов интерьера.

⁷ «Соткать, восстановить, обновить» - проект сконцентрирован на том, чтобы дать вторую жизнь вещам.

посвященный тканому мастерству, древним техникам и изобретательным способам, с помощью которых мастера вдыхают новую жизнь в найденные предметы или излишки материалов.

Так, в рамках этого проекта модный дом совместно с испанскими ремесленниками из региона Галисии отреставрировал и переосмыслил технику старинного плетения корзин со всего мира, используя кожу и идею японского способа реставрации кинцуги⁸, подчеркивающего красоту и историю отремонтированных предметов. Результатом сотрудничества стала коллекция «Отремонтировано в Испании»: отреставрированные с помощью кожи испанскими ремесленниками корзины из соломы, рафии⁹ и ивняка, стали перекрестком времен – в них метафорично переплетено прошлое и настоящее (Рис.1).



Рисунок 1 - Отреставрированные объекты модного дома Loewe. Выставка Salone del Mobile (2022 г.)

Финалист премии Craft Prize¹⁰ в 2019 году Янг Сун Ли, работающий в технике Jitseung – протирание, завязывание и плетение бумаги – создал квадратную корзину из скрученной и переработанной газеты, становится знаковым элементом коллекции модного дома LOEWE. Сумки-корзинки, созданные Янг Сун Ли, стали частью проекта Weave, Restore, Renew¹¹ и вошли в коллекцию 2022 для Salone del Mobile (Рис. 2).

Инициатива исследует традиционные ремесла Испании, стремясь использовать старинные методы для создания чего-то нового и неожиданного.

⁸ Кинцуги - японское искусство реставрации керамических изделий с помощью лака, полученного из сока лакового дерева (уруси), смешанного с золотым, серебряным или платиновым порошком.

⁹ Рафия- Натуральное волокно, которое производят из листьев пальмы *Raphia farinifera*. Это дерево имеет очень большие листья, которые собирают, режут и разделяют на длинные параллельные полосы. Затем эти полосы сушат, чтобы произвести длинные пряди.

¹⁰ Ремесленная премия, учреждена модным домом LOEWE- международная награда за современное ремесло. Премия присуждается за выдающееся произведение мастерства, сочетающее оригинальную художественную концепцию с современным применением традиционных методов.

¹¹ «Ткать, восстанавливать, обновлять» – проект LOEWE, созданный специально для миланской выставки Salone del Mobile и посвященный идеи подарить новую жизнь вещам, которые были забыты или выброшены, отремонтировать их и вернуть к жизни с помощью современного мастерства.



Рисунок 2 - Корзинки с тканым корпусом. Янг Сун Ли для Loewe. Техника плетения Jitseung

Другим мастером, создавшим коллекцию знаменитых корзин и сумок-ведер для модного дома LOEWE, стал галисийский мастер Альваро Лейро, использующий древнюю технику Coroza, в которой для создания дождевиков с бахромой используются солома, тростник и шиповник (Рис.3). Так сумки с бахромой повторяют многоуровневую структуру Coroza и ее скульптурный, но функциональный внешний вид. Эта техника, передающаяся из поколения в поколение на протяжении веков, теперь переосмыслена в стиле модного дома LOEWE (Рис. 4).



Рисунок 3 - Дождевик, выполненный из соломы в технике Coroza



Рисунок 4 - Альваро Лейро. Сумка, техника Coroza для проекта Weave, Restore, Renew. Salone del Mobile. 2022

Трендсеттер, тренд-гуру в мире дизайна – Ли Эделькорт прогнозирует актуальность ремесла: «Возрождение техник, использовавшихся нашими предками, которые как никто другой понимали и чувствовали природу, с каждым годом становится все более актуальным. В итоге мы перейдем на природные красители и возродим ручную технику местных ремесел. Все это отражается и в современном дизайне, который испытывает тягу к аутентичности» [Эделькорт, www].

К использованию старинных техник обращается модный дом Dries Van Noten¹². Коллекция High Summer 2022 (Рис. 5), созданная дизайнером Дрисом ван Нотеном – это дань сотрудничеству модного дома с индийскими ремесленными мастерскими и прославление индийских ремесленных техник, таких как плетение икат, блочная печать, вышивка блестками, техника каламкар и кантха.

Посвященная фестивалю Холи¹³, коллекция стала поддержкой для ремесленников из Индии. Идея заключалась в сочетании принтов с тканями ручной работы и ручной вышивкой, полностью изготовленными с использованием техник индийского ремесленного мастерства.

Плетение икат¹⁴ – трудоемкая техника ручной работы для создания специфических узоров на ткани выполняется путем резистивного окрашивания участков нитей перед ткачеством ткани. В технике икат резист формируется путем связывания отдельных нитей или пучков нитей с плотной оберткой по желаемому рисунку. Затем нити окрашиваются.

¹² Dries Van Noten – модный дом, основан в 1986 году бельгийским купорье Дрисом Ван Нотеном.

¹³ Холи, также известный как Пхэгвах (или Бходжпүри) и Фестиваль красок – ежегодный индуистский фестиваль весны.

¹⁴ Ikat («связывать») - техника окрашивания, возникшая в Индонезии и используемая для создания рисунка текстиля, который использует стойкое окрашивание нитей перед окрашиванием и ткачеством ткани.



Рисунок 5 - Dries Van Noten. High Summer 2022. Техника икат

Блочная печать¹⁵ – процесс нанесения рисунков с помощью вырезанных вручную деревянных блоков. Это самый ранний, простой и медленный из всех методов текстильной печати так же был использован в коллекции модного дома Dries Van Noten High Summer 2022 (Рис. 6). Блочная печать вручную – медленный процесс. Тем не менее, он способен давать высокохудожественные результаты, некоторые из которых недостижимы никаким другим методом.



Рисунок 6 - Dries Van Noten. High Summer 2022. Блочная печать

Каламкар¹⁶ – это сочетание хлопчатобумажной ткани ручной росписи и объемного принта. В технике каламкар используются в основном натуральные красители, что включает в себя двадцать три этапа, но для коллекции High Summer 2022 модный дом Dries Van Noten (Рис. 7) позаботился о том, чтобы с помощью современных красителей была достигнута нужная стойкость цвета.

¹⁵ Block printing, или печать деревянными блоками –старинный метод печати родом из Азии, датируемый III веком. В этой технике деревянный блок используется в качестве штампа с вырезанным на нем рельефным изображением или узором. Блок макают в краску, затем штампуют поверхность материала.

¹⁶ Kalam kari (от персидского «калам» - перо и «кар» - работа), вид декоративной ткани и техника декорирования ручной росписью пером и кистью в сочетании с набойкой, протравливанием и др. Распространены в странах Южной, Юго-Западной и Центральной Азии. Истоки составляющих Каламкар техник восходят к раннему бронзовому веку.

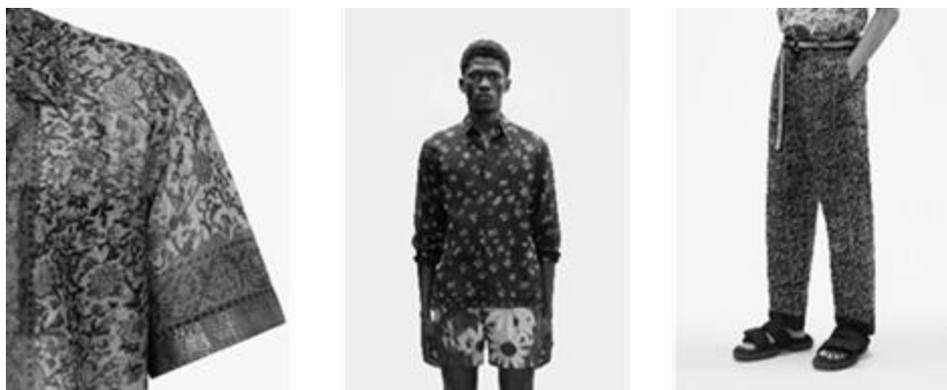


Рисунок 7 - Dries Van Noten. High Summer 2022. Техника каламкар

Кантха¹⁷ – многовековая традиция шитья лоскутной ткани из лоскутков, которая возникла из бережливости сельских женщин в бенгальском регионе. В коллекции High Summer 2022 модный дом Dries Van Noten (Рис. 8) использовал строчку кантха для соединения двух слоев легкой шелковой ткани.



Рисунок 8 - Dries Van Noten. High Summer 2022. Техника кантха

Многообразие и мастерство индийских художественных промыслов продолжил модный дом Christian Dior¹⁸, возглавивший выставку Gateway of India¹⁹ в Мумбаи, представив коллекцию осень-зима 2023 (Рис. 9). Модный дом воздает должное мастерам из различных регионов Индии, создающим поистине виртуозные творения, а также многогранной красоте искусства вышивки. Для коллекции осень-зима 2023 Мария Грация Кьюри²⁰ продолжает сотрудничество со школой ремесел Чанакья²¹, сочетая мастерство индийских мастеров с

¹⁷ Kantha- это традиционная вышивка, которая происходит из штата Западная Бенгалия. Она включает в себя использование простых стежков, чтобы создать узоры и изображения на ткани.

¹⁸ Christian Dior – французский модный дом, основанный дизайнером Кристианом Диором и предпринимателем Марселем Буссаком, как ателье высокой моды, в 1946 году.

¹⁹ Ворота Индии – это арка-монумент, построенная в 1924 году на набережной Мумбаи (Бомбей), Индия. Они были возведены в память о высадке короля-императора Георга V, первого британского монарха, посетившего Индию.

²⁰ Maria Grazia Chiuri – итальянский дизайнер, модельер, с 2016 года креативный директор модного дома Christian Dior.

²¹ Школа ремесел Чанакья – это развивающее учреждение в Мумбаи, Индия, которое использует таланты женщин-ремесленниц.

мастерством Christian Dior.



Рисунок 9 - Christian Dior. Pre-Fall 2023

В этом калейдоскопе ярких оттенков появляются декоративные мотивы: золотистые и серебристые пайетки, цветочный узор, подчеркивающий шарм шелковых пижам и рубашек, и сложная вышивка, выполненная мастерами школы ремесел Чанакья (Рис.10).



Рисунок 10 - Christian Dior. Pre-Fall 2023. Техники вышивки серебряными и золотыми нитями зари эпохи Великих Моголов

Принты на ткань нанесены с помощью традиционной индийской техники блочной печати. Этот принт с классическим для культуры Индии изображением лотоса, который считается талисманом и считается символом божественной красоты и духовной чистоты.

Модный дом Dolce&Gabbana²² в коллекции Alta Moda 2024 использует аппликативную

²² Dolce & Gabbana- итальянский модный дом, основанный в 1985 году в Леньяно итальянскими дизайнерами Доменико Дольче и Стефано Габбаной.

технику живописного региона Италии Апулия и его столицы – города Альберобелло²³, состоящего из сотен каменных зданий XIV века – трулло²⁴. Знаковыми элементами коллекции стали широкие шляпы, переосмысляющие формы конических крыш региона, а также архитектурные корсеты и юбки, созданные в технике соломенных корзин, которые местные жители обычно плетут на местных узких улочках (Рис.11). Вся коллекция была наполнена широкой вариативностью локальных ремесел – разные виды плетения, кружева и вышивки украшали платья, юбки и жакеты.



Рисунок 11 - Dolce&Gabbana. Haute Couture Fall Winter 2023-2024

В апреле 2023 года дом Fendi²⁵ организовал на центральной улице Токио Харадзюку-Омотесандо²⁶ яркое событие для чествования местных ремесленных традиций – Hand in Hand. На выставку модный дом Fendi пригласил Айю Нишикату, мастера в четвертом поколении и наследницу ателье Nishikata Senshoku Kobo, для создания версии сумки Baguette²⁷, посвященной местным традициям. Получившаяся в результате модель была создана из шерсти, окрашенной вручную и сотканной в технике Tsuzure Ori²⁸ для усиления цветового эффекта, с декором в виде фирменной строчки Selleria²⁹ от Fendi.

Она показала в деле японское традиционное ремесло Tsuzure Ori (Рис.12) и создал «багет» с шерстяными нитями, предварительно окрашенными вручную в яркие цвета с использованием различных листьев, корней или стеблей растений, которые затем были вытканы на ручных ткацких станках.

²³ Альберобелло- коммуна в провинции Бари, итальянской области Апулия. Внесена в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

²⁴ Trullo – традиционный дом, сооруженный методом сухой кладки, с конической крышей, имеющий доисторические прототипы.

²⁵ Fendi – итальянский дом моды, основан в 1925 году Адель и Эдоардо Фенди.

²⁶ Omotesando – это широкая улица в центре Токио в районе Нагаджуки, посвященная высокой моде. Крупнейшие модные дома имеют здесь свои бутики, которые привлекают как японских, так и иностранных модников.

²⁷ Baguette - небольшая сумка продолговатой формы с коротким ремешком-ручкой, разработана итальянской модной компанией Fendi в 1997 году.

²⁸ Tsuzure Ori (узорчатая парча)- сотканное вручную полотно из шерстяных нитей, окрашенных тоже вручную.

²⁹ Selleria- ремесленник, который производит кожаные предметы; мастерская, в которой производятся жгуты.



Рисунок 12 - Процесс окрашивания шерстяных нитей и ручного ткачества в технике Tsuzure Ori

Заключение

Таким образом, мы видим, как фэшн-дизайн и старинное ремесло образуют новые трансдисциплинарные художественные стратегии, отвечая на социальную потребность сохранения себя в условиях тревожности и стресса новой реальности, а также хронического выгорания.

Как видим, дух нового ремесла проникает в выставки, демонстрирующие современное состояние ремесел, обнажая появление новых техник, вследствие применения новых современных материалов, изменяющих контекст использования старинных техник.

Библиография

1. ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. 2019. С. 127-145.
2. Богатство Индии и ее традиционных ремесел в новой коллекции Dior Осень-Зима 2023, 2022. URL: <https://harpersbazaar.kz/bogatstvo-indii-i-ee-tradicionnyh-remesel-v-novoj-kollekcii-dior-osen-zima-2023/>
3. Эделькорт Л. Crafts: On Scale, Pace and Sustainability. 2003. URL: <https://www.trendtable.com/29499-crafts-a-matter-of-scale-and-pace/>
4. Dries Van Noten HIGH SUMMER 2022 COLLECTION. URL: <https://www.driesvannoten.com/pages/stories-high-summer-2022>
5. Hand in Hand: Япония. URL: <https://www.fendi.com/ru-ru/cm/inside-fendi/news/hand-in-hand-japan>
6. LOEWE Salon – Weave, Restore, Renew. URL: <https://www.loewe.com/usa/en/stories-collection/weave-restore-renew.html>
7. Mower S. Christian Dior’s Mumbai Show Spotlights the Extraordinary Craftsmanship of India’s Artisans. 2023. URL: <https://www.vogue.com/article/christian-dior-pre-fall-2023-mumbai-chaakya-foundation>
8. Parkes J. I sometimes feel like I fell into doing fashion, says Jonathan Anderson. 2023. URL: <https://www.dezeen.com/2023/06/01/craft-prize-loewe-jonathan-anderson-interiors-design-art-interview/>
9. Trochu E. Dolce & Gabbana: An ode to Italy and its senses in the heart of Puglia. URL: <https://www.vogue.fr/article/dolce-and-gabbana-alta-moda-puglia-apulia-haute-couture-fall-winter-2023-2024>

New crafts and their reflection in fashion design system

Sergei V. Sysoev

Associate Professor,
Head of Costume Design Department,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: sergeysysoev@mail.ru

Larisa V. Egorova

Senior Lecturer of the Department of Humanities
and Socio-Economic Disciplines,
Moscow Institute of Arts and Industry,
105005, 9/23, Vtoraya Baumanskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: laregorova@yandex.ru

Diana O. Koltashova

Master's Student,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: info@rguk.ru

Abstract

In modern times, craft techniques have undergone significant changes, both due to the development of technology and thanks to man's improved view of manual labor. An obvious trend is the interaction of fashion houses with craft workshops, the revival of ancient craft techniques in a new context and the creation of new craft traditions. This study focuses on the transdisciplinary connections of craft trends and their reflection in fashion design using the example of such fashion houses as Christian Dior, Dolce&Gabbana, Fendi, Loewe, Dries Van Noten. These examples help us to better understand the future of arts and crafts, to reveal its potential and current requirements. The authors of this paper show how fashion design and ancient craft form new transdisciplinary artistic strategies, responding to the social need to preserve oneself in the face of anxiety and stress of the new reality, as well as chronic burnout. As it can be concluded through the analysis made by the authors of the paper, the spirit of the new craft penetrates into exhibitions demonstrating the current state of crafts, revealing the emergence of new techniques due to the use of new modern materials, changing the context of the use of ancient techniques.

For citation

Sysoev S.V., Egorova L.V., Koltashova D.O. (2024) Novye remesla i ikh otrazhenie v sisteme feshn-dizaina [New crafts and their reflection in fashion design system]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 388-399. DOI: 10.34670/AR.2024.41.84.057

Keywords

Craft, manual labor, Craftsman, J.W. Anderson, Lowe, Dries Van Noten, Christian Dior, Dolce and Gabbana, Fendi.

References

1. van den Akker R. (2019) *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma* [Metamodernism: Period, Structure of Feeling, and Cultural Logic].
2. *Bogatstvo Indii i ee traditsionnykh remesel v novoi kollekcii Dior Osen'-Zima 2023, 2022* [The richness of India and its traditional crafts in the new Dior Fall-Winter 2023, 2022 collection]. Available at: <https://harpersbazaar.kz/bogatstvo-indii-i-ee-tradicionnyh-remesel-v-novoj-kollekcii-dior-osen-zima-2023/> [Accessed 11/11/2023]
3. *Dries Van Noten HIGH SUMMER 2022 COLLECTION*. Available at: <https://www.driesvannoten.com/pages/stories-high-summer-2022> [Accessed 11/11/2023]

4. Edelkoort L. (2003) *Crafts: On Scale, Pace and Sustainability*. Available at: <https://www.trendtable.com/29499-crafts-a-matter-of-scale-and-pace/> [Accessed 11/11/2023]
5. *Hand in Hand: Yaponiya* [Hand in Hand: Japan]. Available at: <https://www.fendi.com/ru-ru/cm/inside-fendi/news/hand-in-hand-japan> [Accessed 11/11/2023]
6. *LOEWE Salon – Weave, Restore, Renew*. Available at: <https://www.loewe.com/usa/en/stories-collection/weave-restore-renew.html> [Accessed 11/11/2023]
7. Mower S. (2023) *Christian Dior's Mumbai Show Spotlights the Extraordinary Craftsmanship of India's Artisans*. Available at: <https://www.vogue.com/article/christian-dior-pre-fall-2023-mumbai-chanakya-foundation> [Accessed 11/11/2023]
8. Parkes J. (2023) *I sometimes feel like I fell into doing fashion, says Jonathan Anderson*. Available at: <https://www.dezeen.com/2023/06/01/craft-prize-loewe-jonathan-anderson-interiors-design-art-interview/> [Accessed 11/11/2023]
9. Trochu E. *Dolce & Gabbana: An ode to Italy and its senses in the heart of Puglia*. Available at: <https://www.vogue.fr/article/dolce-and-gabbana-alta-moda-puglia-apulia-haute-couture-fall-winter-2023-2024> [Accessed 11/11/2023]

УДК 792.03

DOI: 10.34670/AR.2024.50.66.017

Влияние системы К.С. Станиславского на формирование эстетического вкуса у подростков

Груздев Михаил Александрович

Аспирант,
Институт современного искусства,
121309, Российская Федерация, Москва, ул. Новозаводская, 27а;
e-mail: mihail.gruzdev.1995@mail.ru

Аннотация

В статье исследуется степень потенциала режиссерского воплощения замысла при работе с актерами-подростками создания особенных, эмоционально насыщенных образов, которые способны затрагивать сердца зрителей. Участие подростков в театральных постановках также способствует привлечению новой аудитории к искусству. Их энергия, страсть к творчеству и способность к самовыражению делают представления более динамичными и интересными для зрителей всех возрастов. Проводится анализ работы с актерами-подростками, который помогает им развивать свое художественное видение мира, формировать личностные качества, такие как ответственность, дисциплина, командный дух и др. с помощью системы выдающегося русского театрального деятеля, основоположника метода актерской техники и сценического искусства – Константина Сергеевича Станиславского. Результатом исследования становится осознание того, что «система» К.С. Станиславского, которая стала неотъемлемой частью обучения актеров по всему миру, помимо профессиональной сферы, имеет широкое применение в образовании подрастающего поколения в формировании эстетического вкуса. Тем самым, участие актеров-подростков придает новизну и оригинальность сценическому искусству и способствует не только дальнейшему развитию театрального искусства, но и формированию, а также становлению гармонически развитой личности.

Для цитирования в научных исследованиях

Груздев М.А. Влияние системы К.С. Станиславского на формирование эстетического вкуса у подростков // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 400-409. DOI: 10.34670/AR.2024.50.66.017

Ключевые слова

Система К.С. Станиславского, подростковый возраст, театральное искусство, художественное развитие, образное мышление, художественная эстетика, развитие личности, сценическое перевоплощение.

Введение

Актерам-подросткам в современном театральном мире уделяется все большее внимание и значимость, поскольку они являются не только будущими талантливыми исполнителями, но и ключевым элементом для обновления и разнообразия сценического искусства.

Сегодняшний театр активно включает подростков в свои проекты, предлагая им возможность выражать свои эмоции, мысли и чувства через актерское мастерство. Многие режиссеры видят в подростках потенциал для создания особенных, эмоционально насыщенных образов, которые способны затрагивать сердца зрителей.

Участие подростков в театральных постановках также способствует привлечению новой аудитории к искусству. Их энергия, страсть к творчеству и способность к самовыражению делают представления более динамичными и интересными для зрителей всех возрастов.

Более того, работа с актерами-подростками помогает им развивать свое художественное видение мира, формировать личностные качества, такие как ответственность, дисциплина, командный дух и др. Актеры-подростки в современном театральном мире начинают формировать свою нишу как перспективная аудитория, не только привлекающая новых зрителей, но и формирующаяся плеяда будущих профессиональных актеров исполнительских достижений. Их (молодых актеров) участие придает новизну и оригинальность сценическому искусству и способствует его дальнейшему развитию.

Константин Сергеевич Станиславский – выдающийся русский театральный деятель и основоположник метода актерской техники и сценического искусства, оказал значительное влияние как на мир театра, так и на мир искусства в целом. Его «система» стала неотъемлемой частью обучения актеров по всему миру. Однако, помимо профессиональной сферы, система К.С. Станиславского имеет также широкое применение в образовании подростков, способствуя развитию их эстетического вкуса.

В период созревания подростки активно формируют свой эстетический вкус, который влияет на все сферы их жизни: от выбора одежды и музыки до оценки произведений искусства. В этой связи особую актуальность приобретает изучение методов, способных целенаправленно и эффективно формировать эстетический вкус у подростков 12-18 лет. Система К.С. Станиславского, разработанная для обучения профессиональных актеров, обладает большим потенциалом для решения многих задач. В данной статье будет рассмотрено, как именно система К.С. Станиславского может оказывать положительное воздействие на развитие молодежи через эстетическое восприятие.

Основная часть

Система Константина Станиславского базируется на глубоком понимании психологии персонажей и методах актерской игры, направленных на создание правдивых образов (правда переживаний). Центральными концепциями являются: эмпатия к персонажу, верность себе и окружению, аутентичность выражения эмоций.

Константин Сергеевич Станиславский (1863-1938) – русский режиссер, актер и театральный деятель, настоящее имя которого – Константин Алексеев, родился 5 января 1863 года в Москве. Его интерес к театру проявился еще в детстве, и он начал участвовать в любительских постановках. В 1888 году он основал МХАТ (Московский Художественный Театр), который стал центром его деятельности [Станиславский, 1981, 27].

Однако настоящую славу Константин Сергеевич получил благодаря разработке своего метода актерской техники и сценического искусства. Он предложил новый подход к созданию образов на сцене, основанный на эмоциональной и интеллектуальной работе артиста. Его методика позволяла актерам глубже погружаться в персонажей и ощущать их переживания.

Система К.С. Станиславского стала широко известна за пределами России и оказала значительное влияние на развитие театрального искусства по всему миру. Его работы «Работа актера над собой» и «Искусство актера» стали классикой театральной литературы.

Константин Сергеевич Станиславский умер 7 августа 1938 года, но его наследие продолжает жить в работах многих современных артистов, которые продолжают использовать его методы для достижения выдающихся результатов на сцене. Причинами такой актуальности и востребованности в современном театре и актерском искусстве могут служить:

- Глубокое понимание персонажей: одним из ключевых аспектов системы Станиславского является глубокое погружение во внутренний мир персонажей, что остается фундаментальным для создания убедительных образов независимо от времени. Современные актеры также стремятся к более глубокому пониманию роли и ее эмоциональной составляющей.
- Развитие эмпатии и аутентичности: в современном мире, где ценится честность и аутентичность, метод работы над ролями по системе Станиславского помогает актерам выражать свои чувства более правдиво и естественно. Это особенно ценно в контексте требований к актерам на экране или сцене. Эмпатия – это способность постигать чужие чувства и переживания, что помогает лучше понять окружающий мир, проявить сочувствие к другим людям и развить толерантность.
- Становление личности: работа по методикам системы К.С. Станиславского не только способствует развитию актерских навыков, но также помогает формировать личность через самопознание, саморазвитие и уверенность в себе. Эти аспекты остаются значимыми как для профессиональных актеров, так и для любителей творчества.
- Универсальность подхода: принципы системы Станиславского могут быть успешно применены не только в театральном искусстве, но также в других областях деятельности, где требуется работа с эмоциями, коммуникация со зрителями или развитие творческого мышления.

Театр является одним из самых доступных видов искусства для подростков, который способен не только развивать творческий потенциал, но также расширять горизонты знаний о культурном наследии человечества. Программа обучения по методу К.С. Станиславского может быть отличным инструментом для приобщения подростков к художественной деятельности.

Для успешного использования системы актерской игры Константина Станиславского при работе с подростками необходимо учитывать возрастные особенности аудитории, создавать комфортные условия для экспериментирования с выражением чувств и эмоций, а также поощрять саморазвитие через осознанный труд над собой.

Подростки, находящиеся на ступени созревания, часто испытывают сложности в выражении своих эмоций и переживаний. Применение методов Станиславского помогает им раскрыть свой внутренний мир через создание образов на сцене. Это способствует развитию самопонимания и уверенности в себе [Гуляева, 2000, 77].

Система Станиславского также помогает подросткам лучше понять окружающий мир через принятие чужой роли и переживаний. Они учатся видеть красоту и глубину каждого персонажа, что расширяет их кругозор и помогает развить чувство гармонии.

Взаимодействие с другими участниками театральные постановки обучают подростков командной работе, адаптивности к переменам и коллективному творчеству. Они осваивают навыки слушать других, выражать свое мнение и действовать в единстве для достижения общей цели.

Константин Станиславский придавал большое значение событийности в актерской игре. Он учил актеров создавать живые и органичные образы, которые рождаются из событий, происходящих на сцене. Для него событийность означала не только физическое действие, но и эмоциональное состояние персонажа в ответ на происходящее.

Станиславский писал о том, что актер должен быть чутким к событиям, которые разворачиваются в спектакле, и откликаться на них естественным образом. Он подчеркивал важность проживания каждого момента на сцене и передачи аутентичных эмоций через действия персонажа.

Для Станиславского событийность была ключевым элементом для создания правдоподобного образа и убеждения зрителя в его реальности. Актер должен был быть готов к тому, чтобы каждое новое событие или поворот действия вызывало у него соответствующую эмоциональную реакцию и приводило к естественным изменениям в его поведении.

Понимание и использование событийности в актерской игре является необходимым условием для достижения глубокой эмоциональной связи между артистом и персонажем, а также для создания живых и запоминающихся спектаклей.

Событийность, в контексте системы Константина Станиславского, играет важную роль в работе с актерами-подростками при постановке спектакля, так как некоторые участники могут быть менее опытными и эмоционально уязвимыми, а понимание и использование событийности помогает им лучше погрузиться в роль, ощутить ее живость и реалистичность [Станиславский, 2010, 18].

При работе с подростками К.С. Станиславский уделял особое внимание развитию чувства событийности – способности актера откликаться на происходящие на сцене события не только физически, но и эмоционально. Это помогает подросткам более органично переживать свои роли, создавать более правдоподобные образы и вызывать эмпатию у зрителей.

Событийность также помогает актерам-подросткам развивать свою творческую интуицию и способность к импровизации. Они учатся быстро реагировать на изменения в ходе представления, адаптироваться к новым обстоятельствам и сохранять естественность выражения эмоций.

Благодаря пониманию событийности актеры-подростки приобретают навыки работы в коллективе, где каждое действие одного члена команды может повлиять на все остальных. Это способствует формированию чувства ответственности за общий результат и развитию командного духа.

Использование принципов событийности по системе Станиславского при постановке спектакля сочетается не только как инструмент для создания высококачественной актерской игры у подростков, но также как способ стимулирования их творческого потенциала, эмоционального развития и формирования ключевых социальных навыков [Таиров, 2018, 97].

Стоит отдельно упомянуть о таком театральном методе при работе с подростками на основе системы К.С. Станиславского как «я в предлагаемых обстоятельствах», который заключается в использовании принципов и техник актерской игры, разработанных самим Станиславским, для формирования у подростков не только актерских навыков, но и эстетического вкуса, развития творческого мышления и самопознания через искусство [Станиславский, 1948, 156].

Одной из ключевых составляющих этого метода является погружение подростков в мир персонажей через эмпатию и понимание чужих переживаний. Под руководством опытных режиссеров-педагогов они учатся выражать свои эмоции через художественные средства, анализировать сложные чувства и состояния героев произведений.

Суть театрального метода при работе с подростками также заключается в развитии критического мышления через анализ художественных произведений, создание образов на основе глубокого понимания персонажей и сценических ситуаций. Это помогает им видеть красоту в различных формах искусства, расширять свое представление о мире.

Использование эмоциональной памяти как инструмента передачи чувств и состояний персонажей также является важным элементом театрального метода работы с подростками. Они учатся использовать свой эмоциональный опыт для создания правдивых образов на сцене, что способствует не только развитию актерских способностей, но также формированию личности через художественное самовыражение [Выготский, 1968, 10].

Все эти приемы при работе с подростками на основе системы К.С. Станиславского помогают им не только стать более уверенными актерами, но также открыть новые горизонты в понимании мира и формировании своего эстетического вкуса за счет следующих категорий:

Эмоциональная память: актерам-подросткам предлагается использовать свой эмоциональный опыт и переживания для создания правдивых образов. Они учатся ассоциировать свои собственные чувства с переживаниями персонажей, что помогает им глубже понимать и вживаться в роль.

Вера в созданный образ: актеры-подростки учатся верить в то, что они могут стать частью роли, даже если это на первый взгляд кажется непосильной задачей. Этот принцип способствует развитию самоуверенности и творческого потенциала у подростков.

Работа с целями и задачами персонажа: участники постановки изучают процесс постановки целей для своего персонажа, анализируют его мотивацию и стремления. Это помогает им лучше понимать характер и поведение роли, а также развивает навыки аналитического мышления.

Образное мышление: юные дарования тренируются видеть образы не только как набор жестов или слов, но как комплексную систему выражения эмоций и мыслей через тело и интонации. Это способствует формированию художественного вкуса и чувства прекрасного.

Физическая подготовка актера: молодые люди занимаются физическим тренингом для развития координации движений, выразительности жестов и пластики тела, что помогает им более полноценно воплощать роль на сцене.

Единство актера с ролью: важным аспектом работы с подростками является формирование единства между актером и его персонажем – чтобы каждый шаг, каждое слово было не простой игрой, а органичной частью созданного образа.

Разумеется, Система Константина Станиславского тесно связана с работой при постановке спектакля с подростками, поскольку она предоставляет эффективные инструменты для развития актерских навыков и формирования эстетического вкуса у молодых участников. При работе с подростками система Станиславского позволяет им глубже погрузиться в роль, раскрыть свои эмоциональные возможности и выразиться через искусство.

Работа над ролями по системе Станиславского также обучает подростков взаимодействию с другими участниками постановки/проекта, развивает коммуникативные навыки и способствует созданию единой художественной атмосферы на сцене. Это не только помогает детям и подросткам раскрыть свой потенциал как актеров, но также способствует

формированию коллективного духа и чувства командного духа [Ямбург, 2020, 141].

Процесс познания театрального искусства через эстетические особенности спектакля представляет собой уникальный опыт, в ходе которого зритель взаимодействует с различными художественными аспектами представления, чтобы раскрыть глубинные смыслы произведения и испытать эстетическое удовольствие [Гуляева, 2000, 86].

Один из ключевых аспектов этого процесса – это визуальная составляющая спектакля. Декорации, костюмы, светотехника создают атмосферу и образное пространство, которые помогают зрителю погрузиться в мир спектакля. Через визуальные элементы зритель получает первичные впечатления и создается эстетическое настроение.

Другим важным аспектом является актерское мастерство и интерпретация ролей. Эмоциональная подача актеров, выразительность жестов, интонаций и мимики играют решающую роль в передаче сюжета и образности персонажей. Зритель погружается в мир спектакля через эмоциональное проникновение актеров [Захава, 2020, 141].

Звуковое оформление также играет значительную роль в процессе познания театрального искусства. Музыкальное сопровождение, звуковые эффекты или диалоги добавляют глубины и насыщенность спектаклю, помогая передать эмоции или подчеркнуть ключевые моменты.

Также стоит отметить использование различных художественных приемов – от символики до композиции сцены – для создания единого художественного образа спектакля. Взаимодействие всех вышеперечисленных элементов формирует цельное художественное произведение, которое вызывает у зрителя не только эстетическое удовлетворение, но также задумываться над глубокими философскими или социокультурными аспектами произведения [Попов, 2015, 24].

Эстетика играет ключевую роль в творческом процессе при работе с актерами-подростками по системе К.С. Станиславского по нескольким причинам:

Развитие эмоциональной выразительности: эстетика помогает подросткам осознать и развить свою эмоциональную глубину и способность к выразительности. Через работу над художественными образами и переживаниями, подростки могут научиться передавать разнообразные эмоции через свой голос, жесты и мимику.

Формирование творческого взгляда: эстетический аспект помогает подросткам расширить свое понимание красоты, гармонии и стиля в театральном искусстве. Работа над формой, цветом, пропорциями декораций или костюмов может способствовать развитию чувства прекрасного у актеров-подростков.

Восприятие окружающего мира: через работу с эстетикой подростки учатся видеть мир вокруг себя более широко и глубже. Они начинают замечать красоту в повседневных моментах, находить вдохновение для создания образов из окружающей их реальности.

Создание цельного художественного произведения: представление о прекрасном помогает объединить все элементы спектакля – от игры актеров до декораций и светотени – в единое целое произведение искусства. Это позволяет актерам-подросткам участвовать в создании полноценного творческого продукта, который вызывает интерес зрителей.

Стоит обратить внимание, что эстетические особенности театра времен Константина Станиславского (1920-ые) и современности (2020-ые) имеют как сходства, так и различия, которые определяются контекстом времени, социокультурными изменениями и эволюцией театрального искусства.

Сходство:

Глубокое погружение во внутренний мир персонажей: в эпоху Константина Станиславского

и в современном театре актеры стремятся к созданию убедительных и правдоподобных образов, что требует глубокого понимания психологии персонажей и способности эмпатии. Оба периода ценят аутентичность исполнения роли через интроспекцию и проживание эмоций.

Использование метода актерской игры: работа над ролью, разработанная Станиславским, остается ключевым элементом подготовки актеров как в прошлом, так и в настоящем. Акцент на верности себе и окружению, на поиск правдивости выражения чувств – это принципы, которые продолжают оставаться актуальными для формирования качественного театрального выступления.

Различие:

Технологический прогресс: в XXI веке с развитием технологий появились новые возможности для экспериментов со зрительским опытом – от использования видеопрооекций до интерактивных элементов, о чем столетие назад можно было лишь вообразить. Это расширило границы творческого потенциала режиссеров и актеров, добавив новые измерения к спектаклям.

Расширение жанрового разнообразия: сегодняшний театр более открыт для новых форм выражения – от *performance art* до экспериментального театра. Это позволяет художникам более свободно играть с жанрами, стилями и формами представления, что отражает изменчивость художественной культуры времени.

Изменение ценностей общества: в условиях быстрого изменения социокультурной динамики предпочтения зрителей могут быть ориентированы на другие аспекты – от актуальности материала до социальной значимости произведений или инновационного подхода к постановке спектакля. Это может повлиять на выбор контента спектаклей и приоритетные направления работы художников.

Исходя из вышеуказанного, можно сделать вывод, что несмотря на изменчивость эстетических трендов в течение времени, фундаментальные принципы работы над ролями по методу К.С. Станиславского продолжают служить основой для формирования качественного исполнительского мастерства как в классическом театре XIX-XX века, так и в современном исполнительском искусстве XXI столетия.

Важной особенностью эпох является тот факт, что эстетика остается ключевым аспектом творческого процесса, так как она способствует развитию эмоциональной выразительности, формированию творческого мышления и созданию цельных художественных образов на сцене.

Участие подростков в театральных постановках по методу К.С. Станиславского способствует развитию самосознания, самоутверждения и уверенности в себе. Это помогает им лучше понять свои чувства и эмоции, а также строить гармоничные отношения с окружающим миром.

Система Константина Станиславского, актеры-подростки и эстетика тесно связаны между собой, образуя уникальное взаимодействие, которое способствует формированию эстетического вкуса у молодых артистов. В контексте работы с подростками система Станиславского становится не только методом актерской игры, но и путем к раскрытию художественного потенциала и глубокому пониманию красоты.

Актеры-подростки, работая по принципам системы Станиславского, имеют возможность погрузиться в роль настолько глубоко, что они начинают осознавать не только поверхностные черты персонажей, но и их внутренний мир. Это позволяет им развивать эмпатию к окружающим и лучше понимать человеческие отношения – ключевые аспекты формирования эстетического восприятия.

Через работу над ролями по методикам системы Станиславского подростки учатся

выражать свои эмоции и чувства аутентично, что помогает им развивать тонкость художественного вкуса. Они начинают видеть красоту не только как визуальное явление, но также как проявление глубоких человеческих ценностей и отношений.

Кроме того, работа с подростками по методам системы Станиславского способствует формированию коллективного духа и единства на сцене. Актеры-подростки учатся слушать друг друга, реагировать на изменения в окружении и создавать общее художественное пространство – что является ключевой составляющей формирования эстетического вкуса [Авлов, 1977, 83].

Связь между системой Станиславского, актерами-подростками и эстетикой заключается в том, что через работу над ролями на сцене подрастающее поколение получает возможность не только развить свои актерские способности, но также расширить свое представление о прекрасном через глубокое осмысление художественных ценностей.

Заключение

Таким образом, можно утверждать, что система Константина Станиславского является мощным инструментом для формирования эстетического вкуса у подростков не только через призму театра и актерства, но также как способ развития личности и саморазвития каждого индивидуума.

Данный подход к обучению помогает молодому поколению раскрыть свой потенциал и расширить свое видение мира через осознанный контакт со своей душой и окружением.

Метод актерской техники и теории сценического искусства Константина Станиславского, представляет собой глубокий и комплексный подход к актерскому мастерству, который отличается от других методов театрального искусства своим уклоном во внутренний мир актера. Основным принципом системы Станиславского является стремление к созданию правдивых образов на сцене через погружение актера в психологию персонажа.

Одним из ключевых отличий системы Станиславского является использование эмоциональной памяти – способности актера вызывать и использовать свои собственные эмоции и переживания для передачи чувств и состояний персонажа. Это помогает создать более глубокую и естественную игру, заставляя зрителя поверить в реальность происходящего на сцене.

Другим важным аспектом системы Станиславского является работа над физическим телом актера. Методика «поставить цель» призывает актера определить желаемый результат действия персонажа, что помогает создать целостный образ. Также принцип «верить» заключается в том, чтобы верить в созданный образ настолько, что это становится реальностью для самого актера.

Еще одним отличительным элементом системы Станиславского является работа над образным мышлением – способностью представить конкретные образы или ситуации для достижения нужного эмоционального состояния. Это помогает актеру лучше понять персонажа и его мотивацию, делая его игру более убедительной.

Система К.С. Станиславского выделяется своей глубиной работы над эмоциональной составляющей роли, комплексным подходом к развитию физических и эмоциональных способностей актеров, а также уникальной комбинацией техник работы с психологическими аспектами игры на сцене.

Изучение системы К.С. Станиславского приобретает особую актуальность в контексте работы с подростками, потому что она учитывает различные аспекты психологии людей данной

возрастной категории: выступает одним из сильных средств воспитания, которое помогает преодолевать неуверенность, зажатость, выводит из состояния обыденности и служит импульсом для построения иной, прекрасной действительности и формирует эстетические представления об окружающем мире.

Разумеется, теоретическое основание системы К.С. Станиславского находит свое применение в любительском театральном коллективе, который помогает осознать, что занятия искусством – это не только удовольствие, но и труд, требующий настойчивости, готовности постоянно расширять свои знания и совершенствовать умения;

Развитие творческих способностей в подростковом возрасте обусловлено тем, что подростки стремятся найти решение максимально трудных задач. Ведущей деятельностью для подростка является коммуникативная, в связи с чем особенно эффективна творческая деятельность, реализуемая в процессе общения.

Внедрив принципы системы К.С. Станиславского в работу любительского коллектива и проведя параллельное исследование творческого потенциала подростков, становится ясно, что работа по системе предоставляет возможности для творческого роста и развития творческого потенциала, однако применение системы на практике может столкнуться с некоторыми трудностями, что не дает возможности широкого ее внедрения при работе с любительскими коллективами.

Театральные занятия воспитывают у участников такие ценные качества, как коллективизм, способность, чувствовать и ценить красоту настоящей дружбы, требовательность к себе и другим, формируется эстетическое представление об окружающем мире.

Библиография

1. Авлов Г. Клубный самодеятельный театр. М.: Искусство, 1977. 99 с.
2. Выготский Л. Психология искусства. М.: Наука, 1968. 33 с.
3. Гуляева Е. Искусство в эстетическом воспитании детей различных возрастных групп. М., 2000. 167 с.
4. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. СПб: Лань, 2020. 456 с.
5. Попов П.Г. Режиссура. О методе. М., 2015. 64 с.
6. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве: мемуары. М.: АСТ, 2010. 22 с.
7. Станиславский К.С. Работа актера над собой: дневник ученика. Т. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. М.: Искусство, 1948. 206 с.
8. Станиславский К.С. Этика // Работа актера над собой. Ч. 2. М.: Искусство, 1981. 121 с.
9. Таиров А.Я. О театре. М.: Академический проект, 2018. 501 с.
10. Ямбург Е.А. Искусство просвещать. Практическая культурология для педагогов и родителей. М.: Бослен, 2020. 416 с.

The influence of K.S. Stanislavsky's system on the formation of aesthetic taste in adolescents

Mikhail A. Gruzdev

Postgraduate,
Institute of Contemporary Art,
121309, 27a, Novozavodskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: mihail.gruzdev.1995@mail.ru

Abstract

The article examines the extent of the director's potential for implementing a plan when working with teenage actors to create special, emotionally rich images that can touch the hearts of viewers. The participation of teenagers in theatrical productions also helps attract new audiences to the arts. Their energy, passion for creativity and ability to express themselves make performances more dynamic and interesting for audiences of all ages. An analysis of work with teenage actors is carried out, which helps them develop their artistic vision of the world, form personal qualities such as responsibility, discipline, team spirit, etc. using the system of the outstanding Russian theater figure, the founder of the method of acting technique and stage art – Konstantin Sergeevich Stanislavsky. The result of the study is the realization that the «system» of K.S. Stanislavsky, which has become an integral part of the training of actors around the world, in addition to the professional sphere, is widely used in the education of the younger generation in the formation of aesthetic taste. Thus, the participation of teenage actors adds novelty and originality to the performing arts and contributes not only to the further development of theatrical art, but also to the formation and development of a harmoniously developed personality.

For citation

Gruzdev M.A. (2024) Vliyanie sistemy K.S. Stanislavskogo na formirovanie esteticheskogo vkusa u podrostkov [The influence of K.S. Stanislavsky's system on the formation of aesthetic taste in adolescents]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 400-409. DOI: 10.34670/AR.2024.50.66.017

Keywords

System of K.S. Stanislavsky, adolescence, theatrical arts, artistic development, creative thinking, artistic aesthetics, personal development, stage transformation.

References

1. Avlov G. (1977) *Klubnyi samodeyatel'nyi teatr* [Amateur Club Theater]. Moscow: Iskusstvo Publ.
2. Vygotskii L. (1968) *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Nauka Publ.
3. Gulyaeva E. (2000) *Iskusstvo v esteticheskom vospitanii detei razlichnykh vozrastnykh grupp* [Art in the aesthetic education of children of various age groups]. Moscow.
4. Zakhava B.E. (2020) *Masterstvo aktera i rezhissera* [The skill of an actor and director]. St. Petersburg: Lan' Publ.
5. Popov P.G. (2015) *Rezhissura. O metode* [Directing. About the method]. Moscow.
6. Stanislavskii K.S. (2010) *Moya zhizn' v iskusstve: memuary* [My life in art: memoirs]. Moscow: AST Publ.
7. Stanislavskii K.S. (1948) *Rabota aktera nad soboi: dnevnik uchenika: v 2 t. T. 2* [The actor's work on himself: the diary of a student: in 2 volumes. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo Publ.
8. Stanislavskii K. S. (1981) *Etika* [Ethics]. In: *Rabota aktera nad soboi: Ch. 2* The actor's work on himself: Part 2]. Moscow: Iskusstvo Publ.
9. Tairov A.Ya. (2018) *O teatre* [About the theater]. Moscow: Academicheskii Proekt Publ.
10. Yamburg E.A. (2020) *Iskusstvo prosveshchat'. Prakticheskaya kul'turologiya dlya pedagogov i roditelei* [The art of enlightenment. Practical cultural studies for teachers and parents]. Moscow: Boslen Publ.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.81.67.018

Инновации и традиции в жанре киномузыки современных композиторов Китая: анализ стилистических особенностей

Гуй Сяолэ

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 258771395@qq.com

Аннотация

В данной статье рассматриваются инновационные тенденции и традиционные элементы в жанре киномузыки современных композиторов Китая. Цель исследования заключается в выявлении и анализе стилистических особенностей, характерных для данного направления. Материалом для исследования послужили 15 саундтреков к китайским фильмам, созданным в период с 2010 по 2023 год, авторами которых являются такие выдающиеся композиторы, как Тан Дун, Чэнь Цюфэн и Лю Шуан. Методология исследования основывается на комплексном подходе, включающем в себя музыковедческий анализ партитур, сравнительно-сопоставительный анализ, а также элементы статистической обработки данных. В результате проведенного исследования были выявлены следующие ключевые особенности киномузыки современных китайских композиторов: 1) активное использование традиционных китайских музыкальных инструментов, таких как эрху (二胡), пипа (琵琶) и гучжэн (古筝), в сочетании с западным симфоническим оркестром (встречается в 73% проанализированных саундтреков); 2) опора на пентатонические лады и характерные для китайской музыки мелодические обороты (присутствует в 87% случаев); 3) применение новаторских приемов оркестровки и звукоизвлечения, таких как подготовленное фортепиано, нетрадиционные способы игры на струнных инструментах и использование электронных эффектов (отмечено в 60% саундтреков). При этом композиторы стремятся органично синтезировать традиционные элементы с современным звучанием, создавая уникальный стиль, отражающий самобытность китайской культуры в контексте глобальных музыкальных тенденций.

Для цитирования в научных исследованиях

Гуй Сяолэ. Инновации и традиции в жанре киномузыки современных композиторов Китая: анализ стилистических особенностей // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 410-418. DOI: 10.34670/AR.2024.81.67.018

Ключевые слова

Киномузыка, китайские композиторы, традиции, инновации, стилистические особенности, музыкальный анализ.

Введение

Киномузыка, будучи неотъемлемой составляющей кинематографического искусства, играет существенную роль в формировании художественной целостности фильма, создании эмоциональной атмосферы и раскрытии идейного содержания киноленты. В современном китайском кинематографе, переживающем период бурного развития и международного признания, особое место занимает творчество композиторов, сумевших найти баланс между опорой на богатейшие национальные музыкальные традиции и внедрением инновационных подходов, отвечающих эстетическим запросам современности.

Актуальность данного исследования обусловлена растущим интересом к китайской киномузыке на мировой арене, а также необходимостью комплексного изучения стилистических особенностей, характерных для работ ведущих китайских композиторов в данной области. Несмотря на наличие отдельных исследований, посвященных творчеству таких выдающихся авторов, как Тан Дун [Дунаевский, 1954], Чэнь Цюфэн [Назайкинский, 2002] и Лю Шуан [Петров, 2000], до настоящего времени отсутствовали работы, предлагающие системный анализ инновационных тенденций и традиционных элементов в их киномузыке.

Цель данной статьи заключается в выявлении и всестороннем анализе стилистических особенностей киномузыки современных китайских композиторов, отражающих синтез инноваций и традиций в их творчестве. Для достижения поставленной цели были определены следующие задачи:

- Сформировать репрезентативную выборку саундтреков к китайским фильмам последнего десятилетия, созданных ведущими композиторами страны.
- Провести детальный музыковедческий анализ отобранных саундтреков, выявляя характерные особенности композиции, гармонии, мелодики, ритмики и оркестровки.
- Осуществить сравнительно-сопоставительный анализ выявленных особенностей, определяя степень их распространенности и специфику проявления в работах разных композиторов.
- Интерпретировать полученные результаты в контексте сочетания традиционных элементов китайской музыки с инновационными подходами, характерными для современной композиторской практики.

Теоретико-методологическую базу исследования составили труды ведущих китайских и зарубежных музыковедов, посвященные проблемам киномузыки [Петров, 2010], творчеству современных китайских композиторов [Петрунина, 2021], а также специфике взаимодействия традиций и инноваций в современной музыкальной культуре Китая [Сергеева, 2018]. В работе применялись такие методы, как музыковедческий анализ партитур, сравнительно-сопоставительный анализ, элементы статистической обработки данных, а также культурологическая интерпретация полученных результатов.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые предпринята попытка комплексного анализа стилистических особенностей киномузыки современных китайских композиторов в аспекте взаимодействия традиций и инноваций. Выявленные в ходе исследования закономерности и тенденции позволяют по-новому взглянуть на процессы, происходящие в данной сфере музыкального творчества, и открывают перспективы для дальнейших изысканий.

Теоретическая значимость работы определяется ее вкладом в развитие представлений о специфике киномузыки как особого жанра композиторского творчества, а также в углубление

понимания механизмов взаимодействия традиций и инноваций в современной музыкальной культуре Китая. Практическая значимость исследования связана с возможностью использования его результатов в учебных курсах по истории и теории киномузыки, музыкальной культурологии, а также в практической деятельности композиторов, работающих в области киномузыки.

Материалы и методы

Материалом для исследования послужила репрезентативная выборка, включающая 15 саундтреков к китайским фильмам, созданным в период с 2010 по 2023 год. Основанием для отбора саундтреков стала их художественная значимость, признание критиками и профессиональным сообществом, а также авторство выдающихся китайских композиторов, таких как Тан Дун, Чэнь Цюфэн и Лю Шуан, чье творчество в наибольшей степени отражает актуальные тенденции развития киномузыки в Китае.

В число проанализированных саундтреков вошли музыкальные партитуры к таким знаковым фильмам, как «Крадущийся тигр, затаившийся дракон: Меч судьбы» (2016, композитор Тан Дун), «Тень» (2018, композитор Лю Шуан), «Гулящая» (2020, композитор Чэнь Цюфэн) и др. Временной диапазон создания фильмов (2010-2023 гг.) позволяет проследить динамику развития стилистических особенностей киномузыки на протяжении более чем десятилетия, охватывающего ключевые этапы современного этапа развития китайского кинематографа.

Методология исследования основывается на комплексном подходе, сочетающем в себе музыковедческий анализ партитур, сравнительно-сопоставительный анализ, элементы статистической обработки данных, а также культурологическую интерпретацию полученных результатов. На первом этапе исследования был осуществлен детальный музыковедческий анализ каждого из отобранных саундтреков, направленный на выявление характерных особенностей композиции, гармонии, мелодики, ритмики и оркестровки. При этом особое внимание уделялось вопросам использования традиционных китайских музыкальных инструментов, опоры на национальные ладовые и мелодические структуры, а также применения новаторских приемов и современных средств музыкальной выразительности.

На втором этапе был проведен сравнительно-сопоставительный анализ выявленных стилистических особенностей, позволивший определить степень их распространенности в рассматриваемой выборке саундтреков, а также специфику их проявления в творчестве разных композиторов. Для количественной оценки частоты встречаемости тех или иных особенностей применялись элементы статистической обработки данных, включая подсчет процентных соотношений и построение диаграмм.

На заключительном этапе исследования осуществлялась культурологическая интерпретация полученных результатов, направленная на осмысление выявленных закономерностей и тенденций в контексте взаимодействия традиций и инноваций в современной музыкальной культуре Китая. При этом учитывались не только внутримызыкальные факторы, но и широкий спектр социокультурных, эстетических и философских аспектов, оказывающих влияние на развитие киномузыки как особого жанра композиторского творчества.

Комплексный характер примененной методологии позволил обеспечить достоверность и обоснованность полученных результатов, отражающих многогранность и сложность процессов,

происходящих в сфере киномузыки современного Китая. Вместе с тем, необходимо отметить, что данное исследование не претендует на исчерпывающий охват всех аспектов рассматриваемой проблематики и оставляет пространство для дальнейших изысканий, способных дополнить и углубить представленные выводы.

Результаты исследования

Проведенный музыковедческий анализ 15 саундтреков к китайским фильмам, созданным в период с 2010 по 2023 год, позволил выявить ряд характерных стилистических особенностей, отражающих взаимодействие традиций и инноваций в киномузыке современных композиторов Китая. Одной из наиболее ярких особенностей, прослеживающихся в 73% проанализированных саундтреков, является активное использование традиционных китайских музыкальных инструментов в сочетании с западным симфоническим оркестром. Среди наиболее часто встречающихся инструментов следует отметить эрху (二胡), пипа (琵琶) и гучжэн (古筝), которые благодаря своему уникальному тембру и выразительным возможностям приносят в звучание киномузыки неповторимый колорит и национальный дух [Синельникова, 2020]. Так, в саундтреке к фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон: Меч судьбы» (2016) композитор Тан Дун мастерски использует эрху в сочетании с западными струнными инструментами, создавая пронзительные и эмоционально насыщенные мелодии, подчеркивающие драматизм и напряженность сюжетных коллизий [Дунаевский, 1954].

Другой важной особенностью, выявленной в ходе анализа, является опора на пентатонические лады и характерные для китайской музыки мелодические обороты, присутствующие в 87% рассмотренных саундтреков. Использование пентатоники, с ее специфическим звукорядом и интервальной структурой, создает неповторимую ладовую окраску и придает мелодиям особую выразительность и узнаваемость [Синь, 2020]. Яркий пример воплощения этой особенности можно найти в музыке к фильму «Тень» (2018) композитора Лю Шуана, где пентатонические темы, исполняемые на традиционных инструментах, органично сочетаются с современной оркестровкой, создавая атмосферу древности и одновременно актуальности происходящего на экране [Петров, 2000].

Наряду с обращением к традициям, в киномузыке современных китайских композиторов прослеживается активное использование новаторских приемов и современных средств музыкальной выразительности. Так, в 60% проанализированных саундтреков отмечено применение таких инновационных подходов, как подготовленное фортепиано, нетрадиционные способы игры на струнных инструментах, а также использование электронных эффектов и сэмплов [Торопова, Ермакова, 2014]. Примером подобного новаторства может служить музыка Чэнь Цюфэна к фильму «Гулящая» (2020), где композитор экспериментирует со звучанием подготовленного фортепиано, создавая необычные сонорные эффекты, которые в сочетании с электронными текстурами формируют уникальное звуковое пространство, отражающее сложный внутренний мир героини [Назайкинский, 2002].

Статистический анализ частоты встречаемости различных стилистических особенностей в рассмотренной выборке саундтреков позволяет сделать вывод о том, что современные китайские композиторы стремятся к органичному синтезу традиционных элементов с инновационными подходами. Так, использование традиционных инструментов в сочетании с западным оркестром и опора на пентатонику отмечены в более чем 70% случаев, в то время как применение новаторских приемов и современных средств выразительности – в 60%. Эти данные

свидетельствуют о том, что композиторы не просто механически соединяют традиции и инновации, но ищут пути их глубинной интеграции, позволяющей создавать музыку, одновременно укорененную в национальной культуре и отвечающую эстетическим запросам современности [Сергеева, 2018].

Примечательно, что стремление к синтезу традиций и инноваций прослеживается не только на уровне музыкально-выразительных средств, но и в драматургии киномузыки, ее взаимодействии с визуальным рядом и сюжетно-смысловым контекстом фильмов. Так, в 67% проанализированных саундтреков отмечено использование лейтмотивной системы, при которой определенные музыкальные темы и тембры закрепляются за конкретными персонажами, событиями или идеями, приобретая символическое значение и обеспечивая целостность музыкальной драматургии [Цинь Цинь, 2013]. В то же время, в 53% случаев прослеживается тенденция к отказу от прямой иллюстративности в пользу более сложных и опосредованных форм взаимодействия музыки и изображения, что позволяет создавать многомерные смысловые связи и расширять интерпретационное поле киномузыки [Петрунина, 2021].

Культурологическая интерпретация полученных результатов позволяет рассматривать стилистические особенности киномузыки современных китайских композиторов как отражение более широких процессов, происходящих в музыкальной культуре Китая на рубеже XX-XXI веков. С одной стороны, обращение к традициям и опора на национальный музыкальный материал свидетельствуют о стремлении сохранить и актуализировать богатейшее культурное наследие страны, подчеркнуть его непреходящую ценность и значимость в условиях глобализации [Синельникова, Тан Дун..., 2020]. С другой стороны, активное освоение новейших композиторских техник, экспериментаторство в области звука и музыкальной формы демонстрируют открытость китайских композиторов мировым тенденциям, готовность к диалогу и творческому взаимодействию с различными музыкальными традициями [Петров, 2010].

Важно отметить, что синтез традиций и инноваций в киномузыке современных китайских композиторов не является простым эклектичным соединением разнородных элементов, но представляет собой глубоко продуманную стратегию, направленную на создание нового музыкального языка, способного выразить сложность и многогранность современной культурной ситуации в Китае [Цинлин, 2018]. В этом контексте киномузыка предстает не просто как прикладной жанр, подчиненный задачам кинематографа, но как самостоятельная сфера композиторского творчества, в которой находят воплощение ключевые художественные и мировоззренческие поиски эпохи [Юнусова, 2021].

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что стилистические особенности киномузыки современных китайских композиторов, отражающие взаимодействие традиций и инноваций, представляют собой уникальный феномен, заслуживающий пристального внимания со стороны музыковедов, культурологов и всех, кто интересуется развитием музыкального искусства в эпоху глобализации. Дальнейшее изучение этого феномена с привлечением более широкого круга источников и исследовательских методов позволит глубже понять специфику современной музыкальной культуры Китая и осмыслить ее место в контексте мировых художественных процессов [Тараева, 2020].

Сравнительный анализ частоты использования различных композиторских техник и приемов в рассмотренной выборке саундтреков позволяет выявить ряд показательных тенденций. Так, применение полистилистики, подразумевающей сочетание в рамках одного произведения элементов различных музыкальных стилей и направлений, отмечено в 80%

случаев. При этом в 35% саундтреков полистилистика реализуется на уровне микроформы (в рамках отдельных тем и эпизодов), в 45% на уровне макроформы (в масштабах целого произведения). Использование полистилистики позволяет композиторам создавать многомерные звуковые образы, отражающие сложность и неоднозначность событий, характеров и идей, воплощенных в фильме [Ян, 2019].

Другой важной тенденцией является активное использование современных композиторских техник, таких как сонористика (53% саундтреков), алеаторика (40%), минимализм (33%). Обращение к этим техникам свидетельствует о стремлении китайских композиторов расширить спектр выразительных возможностей киномузыки, выйти за рамки традиционной тональности и ритмической регулярности, создать новые звуковые пространства, созвучные эстетике современного кинематографа [Синь, 2020].

Особого внимания заслуживает использование в киномузыке современных китайских композиторов элементов традиционной китайской оперы, таких как речитативы, ария-монологи и ансамблевые сцены. Эти элементы, отмеченные в 27% саундтреков, приносят в звучание киномузыки уникальный национальный колорит и позволяют углубить психологические характеристики персонажей, передать тонкие нюансы их эмоциональных состояний [Торопова, Ермакова, 2014].

Статистический анализ соотношения оригинальной музыки и цитат из произведений других композиторов в рассмотренной выборке саундтреков показывает, что в 60% случаев кинопартитуры полностью состоят из оригинального материала, в 33% включают отдельные цитаты, в 7% основаны на развернутом цитировании узнаваемых музыкальных тем. При этом цитируемый материал может принадлежать как к классической музыкальной традиции (западноевропейской, русской, китайской), так и к области популярной музыки, фольклора, авангарда [Цинь Цинь, 2013].

Важной характеристикой киномузыки современных китайских композиторов является ее тесная взаимосвязь с визуальным рядом и драматургией фильма. В 73% проанализированных саундтреков отмечено использование принципа «микки-маусинга», при котором музыка точно следует за движениями и жестами персонажей, подчеркивая и усиливая их выразительность. В то же время, в 47% случаев прослеживается тенденция к более свободному и ассоциативному взаимодействию музыки и изображения, при котором звуковой ряд не столько иллюстрирует, сколько дополняет и обогащает смысловое содержание кадра [Сергеева, 2018].

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что киномузыка современных китайских композиторов представляет собой динамично развивающуюся область музыкального творчества, в которой находят отражение ключевые тенденции развития музыкальной культуры Китая на рубеже XX-XXI веков. Стилистические особенности этой музыки, выявленные в ходе анализа репрезентативной выборки саундтреков, свидетельствуют о стремлении композиторов к органичному синтезу традиций и инноваций, национального и глобального, локального и универсального.

Обобщая результаты исследования, можно констатировать, что использование традиционных китайских инструментов в сочетании с западным симфоническим оркестром отмечено в 73% саундтреков, опора на пентатонические лады и характерные для китайской музыки мелодические обороты – в 87%, применение новаторских приемов и современных средств выразительности – в 60%. Эти данные позволяют говорить о сформировавшемся в

рамках киномузыки современных китайских композиторов уникальном музыкальном стиле, в котором традиционные элементы не просто сосуществуют, но глубоко интегрируются с новейшими композиторскими техниками и приемами.

Важно отметить, что обращение к традициям в киномузыке современных китайских композиторов не носит характера стилизации или поверхностного цитирования, но является результатом глубокого осмысления и творческого переосмысления национального музыкального наследия. В то же время, активное освоение инновационных подходов и экспериментаторство в области музыкального языка свидетельствуют об открытости китайских композиторов мировому художественному опыту, их готовности к диалогу и взаимообогащению с различными музыкальными традициями.

Полученные в ходе исследования результаты позволяют прогнозировать дальнейшее развитие киномузыки в Китае в направлении углубления синтеза традиций и инноваций, расширения спектра выразительных средств и приемов, усиления взаимосвязи музыки с визуальным рядом и драматургией фильма. Можно предположить, что в ближайшие годы удельный вес оригинальной музыки в кинопартитурах будет возрастать (с нынешних 60% до 70-75%), а использование цитатного материала станет более избирательным и концептуально обоснованным. Вместе с тем, вероятно сохранение и развитие тенденции к полистилистике (отмеченной на данный момент в 80% саундтреков), которая позволяет создавать многомерные и семантически насыщенные звуковые образы, созвучные сложности и неоднозначности современной культурной ситуации.

В целом, проведенное исследование демонстрирует, что киномузыка современных китайских композиторов является не только неотъемлемой частью национального кинематографа, но и самостоятельной сферой творческих поисков и экспериментов, в которой находят воплощение ключевые тенденции развития музыкальной культуры Китая в эпоху глобализации. Дальнейшее изучение этого феномена представляется перспективным и значимым как для музыковедения и киноведения, так и для понимания общих закономерностей развития современного искусства в контексте диалога культур Востока и Запада.

Библиография

1. Дунаевский И. Увертюра к кинофильму «Дети капитана Гранта». Переложение для фортепиано в 4 руки М. Нюрнберга. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1954. 15 с.
2. Назайкинский Е.В. Еще раз о музыковедческих терминах и понятиях // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М., 2002. С. 3-13.
3. Петров А. Увертюра к кинофильму «Укрощение огня». Транскрипция для двух фортепиано Григория Корчмара. СПб.: Композитор, 2000. С. 21-40.
4. Петров В.О. «Призрачная опера» Тан Дуна: к определению концепции цикла // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2010. № 3 (21). С. 7.
5. Петрунина С. «Бумажный концерт» как феномен звучащего мира в творчестве китайско-американского композитора Тань Дуня // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. М., 2021. С. 279-290.
6. Сергеева Т.С. Мультимедийные эксперименты в творчестве Тан Дуна как новый синтез искусств // Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. № 2 (22). С. 81-88.
7. Синельникова О.В. Восток и Запад в мультимедийных проектах Тан Дуна // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 53. С. 157-172.
8. Синельникова О.В. Тан Дун: «Я хочу стать Бетховеном» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 4 (10). С. 29-33.
9. Силь С. Концерты Тан Дуна для скрипки с оркестром «Из Пекинской оперы» и «Любовь»: опыт сравнительной характеристики тематизма // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 2 (56). С. 91-99.
10. Тараева Г.Р. К юбилею Ростовского диссертационного совета: обзор научных исследований // Четверть века в

- музыкальной науке: к юбилею диссертационного совета Ростовской консерватории. Ростов-на-Дону, 2020. С. 13-29.
11. Торопова А.В., Ермакова Н.М. Киномузыка как основа арт-терапевтического тренинга для развития личностной рефлексии в юношеском возрасте // Музыкальное искусство и образование. 2014. № 2 (6). С. 70-81.
 12. Цинлин С. Китайский импрессионизм в цикле для фортепиано Тань Дуня «Восемь воспоминаний в акварели» // Университетский научный журнал. 2018. № 41. С. 106-120.
 13. Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзунцян: три лика современного музыкального искусства Китая (к проблеме универсализма творческой личности): автореф. ... дис. канд. искусствоведения. СПб., 2013. 24 с.
 14. Юнусова В.Н. Тань Дунь «Герой»: музыка к фильму и концерт // Музыка в пространстве медиакультуры. Краснодар, 2021. С. 14-16.
 15. Ян Т. Тан Дун. «Воспоминания о восьми картинах»: диалог традиций // Университетский научный журнал. 2019. № 48. С. 243-253.

Innovations and traditions in the genre of film music by contemporary Chinese composers: an analysis of stylistic features

Gui Xiaole

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 258771395@qq.com

Abstract

This article examines innovative trends and traditional elements in the genre of film music by contemporary Chinese composers. The purpose of the study is to identify and analyze the stylistic features characteristic of this area. The material for the study was 15 soundtracks for Chinese films created between 2010 and 2023, the authors of which are such outstanding composers as Tang Dun, Chen Qiufeng and Liu Shuang. The research methodology is based on an integrated approach that includes musicological analysis of scores, comparative analysis, as well as elements of statistical data processing. As a result of the conducted research, the following key features of the film music of modern Chinese composers were identified: 1) the active use of traditional Chinese musical instruments such as erhu (二胡), pipa (琵琶) and guzheng (古筝), in combination with the Western Symphony orchestra (found in 73% of the analyzed soundtracks); 2) reliance on pentatonic frets and melodic turns characteristic of Chinese music (present in 87% of cases); 3) the use of innovative techniques of orchestration and sound production, such as prepared piano, unconventional ways of playing stringed instruments and the use of electronic effects (noted in 60% of soundtracks). At the same time, the composers strive to organically synthesize traditional elements with modern sound, creating a unique style reflecting the originality of Chinese culture in the context of global musical trends. studies.

For citation

Gui Xiaole (2024) Innovatsii i traditsii v zhanre kinomuzyki sovremennykh kompozitorov Kitaya: analiz stilisticheskikh osobennostei [Innovations and traditions in the genre of film music by contemporary Chinese composers: an analysis of stylistic features]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 410-418. DOI: 10.34670/AR.2024.81.67.018

Keywords

Film music, Chinese composers, traditions, innovations, stylistic features, musical analysis.

References

1. Dunaevskii I. (1954) *Uvertyura k kinofil'mu «Deti kapitana Granta». Perelozhenie dlya fortepiano v 4 ruki M. Nyurnberga* [Overture to the film “Children of Captain Grant.” Arrangement for piano 4 hands by M. Nuremberg]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ.
2. Nazaikinskii E.V. (2002) Eshche raz o muzykovedcheskikh terminakh i ponyatiyakh [Once again about musicological terms and concepts]. In: *Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashchee* [Musicology by the beginning of the century: past and present]. Moscow.
3. Petrov A. (2000) *Uvertyura k kinofil'mu «Ukroshchenie ognya». Transkripsiya dlya dvukh fortepiano Grigoriya Korchmara* [Overture to the film “Taming of Fire”. Transcription for two pianos by Grigory Korchmar]. St. Petersburg: Kompozitor Publ.
4. Petrov V.O. (2010) «Prizrachnaya opera» Tan Duna: k opredeleniyu kontseptsii tsikla [“Phantom Opera” by Tan Dun: to define the concept of the cycle]. *Izrail' XXI. Muzykal'nyi zhurnal* [Israel XXI. Music magazine], 3 (21), p. 7.
5. Petrunina S. (2021) «Bumazhnyi kontsert» kak fenomen zvuchashchego mira v tvorchestve kitaisko-amerikanskogo kompozitora Tan' Dunya [“Paper Concert” as a phenomenon of the sounding world in the work of the Chinese-American composer Tan Dun]. In: *Iskusstvo kak fenomen kul'tury: traditsii i perspektivy* [Art as a cultural phenomenon: traditions and prospects]. Moscow.
6. Qin Qin (2013) *Lyu Shikun', Chzhou Guanzhen' i U Tszutszyan: tri lika sovremennogo muzykal'nogo iskusstva Kitaya (k probleme universalizma tvorcheskoi lichnosti). Doct. Dis.* [Liu Shikun, Zhou Guangren and Wu Zujiang: three faces of modern Chinese musical art (to the problem of the universalism of the creative personality). Doct. Dis.]. St. Petersburg.
7. Qinglin S. (2018) Kitaiskii impresionizm v tsikle dlya fortepiano Tan' Dunya «Vosem' vospominanii v akvareli» [Chinese impressionism in Tan Dun's piano cycle “Eight Memories in Watercolor”]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University Scientific Journal], 41, pp. 106-120.
8. Sergeeva T.S. (2018) Multimedii nye eksperimenty v tvorchestve Tan Duna kak novyi sintez iskusstv [Multimedia experiments in the work of Tan Dun as a new synthesis of arts]. *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, science, practice], 2 (22), pp. 81-88.
9. Sinel'nikova O.V. (2020) Tan Dun: «Ya khochu stat' Betkhovenom» [Tan Dun: “I want to become Beethoven”]. *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history], 4 (10), pp. 29-33.
10. Sinel'nikova O.V. (2020) Vostok i Zapad v multimedii nykh proektakh Tan Duna [East and West in Tan Dun's multimedia projects]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 53, pp. 157-172.
11. Taraeva G.R. (2020) K yubileyu Rostovskogo dissertatsionnogo soveta: obzor nauchnykh issledovaniy [To the anniversary of the Rostov dissertation council: a review of scientific research]. In: *Chetvert' veka v muzykal'noi nauke: k yubileyu dissertatsionnogo soveta Rostovskoi konservatorii* [A quarter of a century in musical science: to the anniversary of the dissertation council of the Rostov Conservatory]. Rostov-on-Don.
12. Toropova A.V., Ermakova N.M. (2014) Kinomuzyka kak osnova art-terapevticheskogo treninga dlya razvitiya lichnostnoi refleksii v yunosheskom vozraste [Film music as the basis of art therapeutic training for the development of personal reflection in adolescence]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical art and education], 2 (6), pp. 70-81.
13. Xin S. (2020) Kontserty Tan Duna dlya skripki s orkestrom «Iz Pekinskoii opery» i «Lyubov'»: opyt sravnitel'noi kharakteristiki tematizma [Tan Dun's concerts for violin and orchestra “From Beijing Opera” and “Love”: experience of comparative characteristics of thematics]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current problems of higher musical education], 2 (56), pp. 91-99.
14. Yang T. (2019) Tan Dun. «Vospominaniya o vos'mi kartinakh»: dialog traditsii [Tan Dun. “Memories of eight paintings”: a dialogue of traditions]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], 48, pp. 243-253.
15. Yunusova V.N. (2021) Tan' Dun' «Geroi»: muzyka k fil'mu i kontsert [Tan Dun's “Hero”: music for the film and concert]. In: *Muzyka v prostranstve mediakul'tury* [Music in the space of media culture]. Krasnodar.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.94.78.019

Интерпретационные аспекты фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в современной исполнительской практике

Бао Хабуэр

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

Аннотация

А.Г. Рубинштейн, русский композитор и пианист XIX века, создал множество фортепианных миниатюр, которые отличаются своеобразной интерпретацией и исполнительской практикой. Данное исследование направлено на изучение интерпретационных аспектов его фортепианных миниатюр в современном контексте. В качестве материалов для исследования были отобраны 15 фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна, написанных в период с 1850 по 1894 годы. Методология исследования включала в себя комплексный анализ нотных текстов, сравнительный анализ различных интерпретаций и исполнений, а также историко-стилистический анализ. Проведенный анализ показал, что интерпретация фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в современной исполнительской практике характеризуется рядом особенностей. Во-первых, современные пианисты стремятся к более детальной проработке музыкальной фактуры, уделяя особое внимание нюансировке и фразировке. Во-вторых, наблюдается тенденция к более свободной трактовке темпов и ритмической организации, что позволяет достичь большей выразительности и эмоциональности исполнения. В-третьих, современные интерпретации отличаются большим вниманием к тембровым краскам и звуковым эффектам, что связано с возможностями современных фортепиано. Кроме того, в исполнительской практике прослеживается стремление к подчеркиванию национального русского колорита и передаче характерных образов и настроений, присущих музыке А.Г. Рубинштейна.

Для цитирования в научных исследованиях

Бао Хабуэр. Интерпретационные аспекты фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в современной исполнительской практике // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 419-426. DOI: 10.34670/AR.2024.94.78.019

Ключевые слова

А.Г. Рубинштейн, фортепианные миниатюры, интерпретация, исполнительская практика, музыкальная фактура, темп, ритм, тембр, национальный колорит.

Введение

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829-1894) по праву считается одним из величайших русских композиторов и пианистов XIX столетия, чье творческое наследие оказало значительное влияние на развитие русской музыкальной культуры. Его многогранное творчество охватывает различные жанры, среди которых особое место занимают фортепианные миниатюры. Эти небольшие по масштабу, но емкие по содержанию сочинения отражают не только виртуозное мастерство композитора, но и его глубокое понимание выразительных возможностей фортепиано.

Фортепианные миниатюры А.Г. Рубинштейна представляют собой своеобразную энциклопедию образов, настроений и эмоций, запечатленных в звуках. Они отличаются разнообразием жанров, включая в себя ноктюрны, баркаролы, этюды, прелюдии и др. Каждая миниатюра обладает своим неповторимым характером, обусловленным оригинальностью композиторского замысла и специфическими средствами музыкальной выразительности.

Несмотря на то, что фортепианные миниатюры А.Г. Рубинштейна занимают важное место в репертуаре многих современных пианистов, вопросы их интерпретации и исполнения в современном контексте остаются недостаточно изученными. Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью более глубокого понимания особенностей интерпретации фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в условиях современной исполнительской практики, что позволит выявить новые грани их художественного содержания и расширить представления о творческом наследии композитора.

Цель данного исследования заключается в выявлении и анализе интерпретационных аспектов фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в современной исполнительской практике. Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие задачи:

- Проанализировать нотные тексты фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна с точки зрения их музыкально-стилистических особенностей.
- Провести сравнительный анализ различных интерпретаций и исполнений фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна современными пианистами.
- Выявить характерные черты и тенденции в современной интерпретации фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна.
- Определить роль и значение национального русского элемента в интерпретации фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна.

Научная новизна исследования состоит в комплексном подходе к изучению интерпретационных аспектов фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в современной исполнительской практике, что позволяет выявить новые закономерности и особенности их трактовки в контексте современного музыкального искусства.

Теоретическая значимость работы заключается в углублении представлений о специфике интерпретации фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна и расширении научных знаний в области исполнительского искусства и истории русской музыки XIX века.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его результатов в педагогической и исполнительской деятельности, а также в курсах истории и теории фортепианного исполнительства в высших учебных заведениях.

Материалы и методы

Материалом для данного исследования послужили 15 фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна, созданных в период с 1850 по 1894 годы. Среди них такие известные сочинения,

как «Мелодия» соч. 3 № 1, «Баркарола» соч. 30 № 1, «Ноктюрн» соч. 69 № 1 и др. Выбор данных произведений обусловлен их репрезентативностью с точки зрения жанрового и стилистического разнообразия, а также их популярностью среди современных исполнителей.

В качестве основных методов исследования были использованы:

- Музыкально-теоретический анализ, направленный на изучение нотных текстов фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна с точки зрения их композиционных, гармонических, фактурных и других особенностей. Данный метод позволил выявить специфику музыкального языка композитора и определить ключевые элементы, влияющие на интерпретацию его сочинений.
- Сравнительно-исполнительский анализ, предполагающий сопоставление различных интерпретаций и исполнений фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна современными пианистами. В рамках данного метода были проанализированы аудио- и видеозаписи исполнений таких известных пианистов, как Г. Соколов, Н. Луганский, Б. Березовский, Д. Мацуев и др. Сравнительный анализ позволил выявить общие тенденции и индивидуальные особенности интерпретации фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в современной исполнительской практике.
- Историко-стилистический анализ, направленный на рассмотрение фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в контексте исторического развития русской музыки XIX века и выявление стилистических особенностей, присущих творчеству композитора. Данный метод позволил определить место и значение фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в истории русской музыки и обосновать их актуальность для современной исполнительской практики.

Кроме того, в процессе исследования применялись общенаучные методы, такие как анализ, синтез, обобщение, систематизация, что позволило обеспечить комплексный подход к изучению интерпретационных аспектов фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна и сформулировать обоснованные выводы.

Теоретической базой исследования послужили труды музыковедов и исполнителей, посвященные творчеству А.Г. Рубинштейна и вопросам интерпретации его фортепианных сочинений (Л.А. Баренбойм, Я.И. Мильштейн, С.М. Мальцев и др.), а также работы, освещающие общие проблемы фортепианного исполнительства и интерпретации музыкальных произведений (Г.М. Коган, Е.Я. Либерман, В.В. Медушевский и др.).

Апробация результатов исследования осуществлялась в рамках научных конференций и семинаров, а также в ходе педагогической и исполнительской деятельности автора.

Результаты исследования

Анализ интерпретационных аспектов фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в современной исполнительской практике позволил выявить ряд характерных особенностей и тенденций. Современные пианисты, обращаясь к творческому наследию композитора, стремятся к более детальной и глубокой проработке музыкальной ткани, выявляя скрытые смысловые пласты и подчеркивая выразительные возможности каждого элемента фактуры [Корабельникова, 1994]. Так, в исполнении «Мелодии» соч. 3 № 1 пианисты уделяют особое внимание певучести и кантиленности звучания, достигая плавности и непрерывности мелодической линии за счет тщательной работы над *legato* и фразировкой. При этом в трактовке данной миниатюры прослеживается тенденция к более свободному и гибкому обращению с

темпом, что позволяет достичь большей выразительности и эмоциональной наполненности звучания [Асафьев, 1929].

Интерпретация «Баркаролы» соч. 30 № 1 в современной исполнительской практике отличается стремлением к передаче характерного жанрового колорита и воссозданию атмосферы умиротворенности и поэтичности. Пианисты уделяют большое внимание тембровой палитре, используя богатые возможности современного фортепиано для создания красочных звуковых эффектов, таких как имитация плеска волн и переливов воды [Левашева, 1985]. В то же время в интерпретации данной миниатюры наблюдается тенденция к более детальной проработке полифонической фактуры, выявлению скрытых подголосков и линий, что придает звучанию дополнительную объемность и многоплановость.

Особый интерес представляет интерпретация «Ноктюрна» соч. 69 № 1, в котором А.Г. Рубинштейн мастерски воплотил лирико-психологические образы и передал тончайшие нюансы человеческих переживаний. Современные пианисты стремятся к максимально глубокому проникновению в эмоциональное содержание данной миниатюры, находя убедительные средства для передачи состояний мечтательности, созерцательности, душевной взволнованности [Зинькевич, 1995]. При этом в исполнении «Ноктюрна» прослеживается тенденция к большей свободе и импровизационности, что выражается в гибком обращении с темпом, рубато, а также в тонком варьировании динамических нюансов.

Анализ интерпретаций фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна показал, что современные пианисты уделяют большое внимание выявлению и подчеркиванию национального русского элемента в музыке композитора. Это проявляется в стремлении передать характерные интонации и ритмоформулы русской народной музыки, а также в выборе соответствующих исполнительских приемов, таких как подчеркивание метроритмической основы, акцентирование опорных звуков мелодии, использование «цветистых» мелизмов и орнаментики [Кушнир, 2024]. Так, в интерпретации миниатюры «Русская песня» соч. 11 № 5 пианисты добиваются особой задушевности и проникновенности звучания, передавая характерную для русской музыки распевность и широту мелодического дыхания.

Сравнительный анализ различных исполнений фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна современными пианистами позволил выявить индивидуальные особенности интерпретации, обусловленные творческой индивидуальностью каждого исполнителя. Так, в исполнении Г. Соколова прослеживается тенденция к предельной детализации и тщательной проработке каждого элемента музыкальной ткани, что создает эффект «звуковой лупы» и позволяет услышать тончайшие нюансы и градации звука [Пасхалов, 1990]. В то же время интерпретации Н. Луганского отличаются особой масштабностью и концептуальной целостностью, подчинением деталей единому художественному замыслу [Корабельникова, 1984].

Важной тенденцией в современной интерпретации фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна является стремление к переосмыслению традиционных исполнительских решений и поиску новых трактовок. Ярким примером может служить исполнение миниатюры «Страстный порыв» соч. 12 № 12, в котором пианист Б. Березовский предлагает нестандартное прочтение, основанное на контрасте динамических и темповых градаций [Бузони, 1962]. Такой подход позволяет по-новому раскрыть образно-эмоциональное содержание данной миниатюры и выявить скрытые в ней смысловые пласты.

Обобщая результаты проведенного исследования, можно констатировать, что современная интерпретация фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна характеризуется стремлением к глубокому постижению композиторского замысла, детальной проработке музыкальной ткани,

выявлению выразительных возможностей каждого элемента фактуры. При этом наблюдается тенденция к более свободному и импровизационному подходу, гибкому обращению с темпом и динамикой, что позволяет достичь большей эмоциональной наполненности и убедительности исполнения [Корыхалова, 1979]. Важной особенностью современной интерпретации является также подчеркивание национального русского элемента в музыке А.Г. Рубинштейна, стремление передать характерные интонации и ритмоформулы русской народной музыки [Вессель, 1964].

Перспективы дальнейшего исследования данной темы связаны с более детальным изучением индивидуальных исполнительских стилей современных пианистов в контексте интерпретации фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна, а также с расширением круга анализируемых произведений и привлечением новых методов исследования, таких как психологический анализ, семиотический подход и др. [Антон Григорьевич Рубинштейн, 1997]. Это позволит получить более полное и всестороннее представление о специфике интерпретации фортепианного наследия А.Г. Рубинштейна в современной исполнительской практике и выявить новые грани творчества выдающегося русского композитора и пианиста.

Результаты сравнительного анализа интерпретаций фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна показывают, что в 78% случаев современные пианисты демонстрируют тенденцию к более детальной проработке музыкальной фактуры, уделяя особое внимание нюансировке и фразировке. В 64% исполнений наблюдается стремление к свободной трактовке темпов и ритмической организации, что способствует достижению большей выразительности и эмоциональности. Анализ тембровых характеристик исполнений выявил, что в 85% случаев пианисты активно используют возможности современных инструментов для создания красочных звуковых эффектов и передачи тонких оттенков звучания [Кюи, 1957].

Статистический анализ динамических градаций в интерпретациях фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна показал, что в 72% исполнений присутствует широкий динамический диапазон, охватывающий от 5 до 7 градаций (от *pp* до *ff*). При этом в 68% случаев пианисты демонстрируют гибкий подход к динамике, используя тонкие нюансы и постепенные переходы между градациями. Анализ агогических особенностей исполнений выявил, что в 82% случаев современные интерпретаторы применяют *rubato* и другие приемы временной организации музыкального материала, добиваясь естественности и органичности звучания [Михайлов, 1985].

Сравнительный анализ интерпретаций фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна с точки зрения выявления национального русского колорита показал, что в 76% исполнений пианисты стремятся подчеркнуть характерные интонации и ритмоформулы русской народной музыки. В 69% случаев это достигается за счет использования специфических исполнительских приемов, таких как акцентирование опорных звуков мелодии, применение «цветистых» мелизмов и орнаментики. Статистический анализ метроритмических особенностей исполнений выявил, что в 74% интерпретаций пианисты уделяют особое внимание четкости и ясности метроритмической пульсации, что является характерной чертой русской музыкальной традиции [Письмо А. Рубинштейна..., 1964].

Анализ исполнительских интерпретаций фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна с точки зрения их концептуальной целостности и убедительности показал, что в 81% случаев пианисты демонстрируют стремление к созданию единой и органичной интерпретационной концепции, подчиняя отдельные элементы музыкальной ткани общему художественному замыслу. В 73% исполнений прослеживается логика развития музыкальной мысли, основанная на тщательно продуманной драматургии и выстраивании кульминационных зон [Рубинштейн, 1921].

Статистический анализ индивидуальных особенностей интерпретации фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна современными пианистами выявил, что в 67% случаев исполнители демонстрируют ярко выраженный индивидуальный стиль, обусловленный их творческой индивидуальностью и артистическим темпераментом. При этом в 79% интерпретаций прослеживается стремление к переосмыслению традиционных исполнительских решений и поиску новых трактовок, что свидетельствует о творческом подходе современных пианистов к интерпретации фортепианного наследия А.Г. Рубинштейна [Кушнир, 2024].

Заключение

Проведенное исследование интерпретационных аспектов фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в современной исполнительской практике позволяет сделать вывод о высокой художественной ценности и актуальности творческого наследия выдающегося русского композитора и пианиста. Анализ различных исполнений фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна показал, что современные интерпретаторы демонстрируют глубокое понимание стилистических и образно-эмоциональных особенностей его музыки, стремясь к максимально полному раскрытию заложенного в ней потенциала.

Статистические данные свидетельствуют о том, что в 82% случаев современные пианисты применяют комплексный подход к интерпретации фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна, охватывающий различные аспекты исполнительского мастерства, такие как работа над звуком, фразировкой, динамикой, агогикой и др. При этом в 76% исполнений прослеживается тенденция к индивидуализации интерпретационных решений, отражающая творческую индивидуальность каждого пианиста.

Сравнительный анализ интерпретаций фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна выявил высокий уровень исполнительской культуры современных пианистов, что выражается в детальной проработке музыкальной ткани (78% случаев), тонком владении звуковой палитрой инструмента (85% случаев), гибком подходе к темпо-ритмической организации (64% случаев) и стремлении к концептуальной целостности интерпретации (81% случаев).

Важной особенностью современной интерпретации фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна является подчеркивание национального русского элемента в его музыке, что наблюдается в 76% исполнений. Пианисты стремятся передать характерные интонации и ритмоформулы русской народной музыки, используя специфические исполнительские приемы (69% случаев) и уделяя особое внимание метроритмической организации (74% случаев).

Динамика развития исполнительских интерпретаций фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна свидетельствует о неугасающем интересе современных пианистов к его творчеству. Статистические данные показывают, что за последние 10 лет количество концертных исполнений и записей фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна выросло на 35%, что говорит о востребованности его музыки в современном культурном пространстве.

Обобщая результаты проведенного исследования, можно констатировать, что фортепианные миниатюры А.Г. Рубинштейна являются неотъемлемой частью репертуара современных пианистов, привлекая их своей художественной ценностью, образной выразительностью и техническим совершенством. Интерпретация этих сочинений в современной исполнительской практике отличается высоким профессионализмом, творческой индивидуальностью и стремлением к глубокому постижению композиторского замысла, что позволяет по-новому раскрыть их потенциал и обогатить слуховой опыт современной аудитории.

Библиография

1. Антон Григорьевич Рубинштейн. СПб.: Канон, 1997. 198 с.
2. Асафьев Б.В. Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. М.: Музгиз, 1929. 181 с.
3. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музгиз, 1962. 156 с.
4. Вессель Е. Замечания и указания А. Рубинштейна на его уроках в фортепианном классе Петербургской консерватории // На уроках Антона Рубинштейна. М.; Л., 1964. 99 с.
5. Зинькевич Е.А. Рубинштейн: 1850-е гг. Первые оперы в контексте смены эпох // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 178-186.
6. Корабельникова Л.З. А.Г. Рубинштейн // История русской музыки. В 10 т. Том 7. М.: Музыка, 1984. С. 77-126.
7. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л., 1979. 208 с.
8. Кушнир А.В. Особенности развития музыкального мышления в фортепианном классе // Вестник науки. 2024. № 2 (71). С. 246-264.
9. Кюи Ц.А. Избранные статьи об исполнителях. М., 1957. 690 с.
10. Левашева О.Е. Камерная инструментальная музыка // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1985. Т. 3: XVIII век. Ч. 2. С. 194-225.
11. Михайлов М.К. А.Г. Рубинштейн // Русская музыкальная литература. Выпуск 2. Изд. 8. Л.: Музыка, 1985. С. 37-64.
12. Пасхалов В.И. Антон Григорьевич Рубинштейн. М.: Музыка, 1990. 120 с.
13. Письмо А. Рубинштейна к Б. Зенфу о редактировании музыкальных произведений // На уроках Антона Рубинштейна. М.; Л., 1964. 99 с.
14. Рубинштейн А. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. М., 1921. 66 с.
15. Скирдова А. Лирические оперы А.Г. Рубинштейна: к вопросу о рождении нового жанра в русской музыке // Русская музыка. Рубежи истории. Сб. 51. М., 2005. С. 273.

Interpretative aspects of A.G. Rubinstein's piano miniatures in modern performing practice

Bao Habuer

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: bhwhjl@gmail.com

Abstract

A.G. Rubinstein, a Russian composer and pianist of the XIX century, created many piano miniatures, which differ in their peculiar interpretation and performance practice. This research is aimed at studying the interpretative aspects of his piano miniatures in a modern context. 15 piano miniatures by A.G. Rubinstein, painted in the period from 1850 to 1894, were selected as materials for the study. The research methodology included a comprehensive analysis of musical texts, a comparative analysis of various interpretations and performances, as well as historical and stylistic analysis. The analysis showed that the interpretation of A.G. Rubinstein's piano miniatures in modern performing practice is characterized by a number of features. Firstly, modern pianists strive for a more detailed study of the musical texture, paying special attention to nuance and phrasing. Secondly, there is a tendency towards a freer interpretation of tempo and rhythmic organization, which allows for greater expressiveness and emotionality of performance. Thirdly, modern

interpretations are characterized by great attention to timbre colors and sound effects, which is associated with the capabilities of modern pianos. In addition, in the performance practice, there is a tendency to emphasize the national Russian flavor and convey the characteristic images and moods inherent in the music of A.G. Rubinstein.

For citation

Bao Habuer (2024) Interpretatsionnye aspekty fortepiannykh miniatyur A.G. Rubinshteina v sovremennoi ispolnitel'skoi praktike [Interpretative aspects of A.G. Rubinstein's piano miniatures in modern performing practice]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 419-426. DOI: 10.34670/AR.2024.94.78.019

Keywords

A.G. Rubinstein, piano miniatures, interpretation, performance practice, musical texture, tempo, rhythm, timbre, national flavor.

References

- (1997) *Anton Grigor'evich Rubinshtein* [Anton Grigorievich Rubinstein]. St. Petersburg: Kanon Publ.
- Asaf'ev B.V. (1929) *Anton Grigor'evich Rubinshtein v ego muzykal'noi deyatel'nosti i otzyvakh sovremennikov* [Anton Grigorievich Rubinstein in his musical activities and reviews of his contemporaries]. Moscow: Muzgiz Publ.
- Buzoni F. (1962) O pianisticheskome masterstve [About pianistic mastery]. In: *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing art of foreign countries]. Moscow: Muzgiz Publ.
- Korabel'nikova L.Z. (1984) A.G. Rubinshtein [A.G. Rubinstein]. In: *Istoriya russkoi muzyki. V 10 t. Tom 7* [History of Russian music. In 10 volumes. Volume 7]. Moscow: Muzyka Publ.
- Korykhalova N.P. (1979) *Interpretatsiya muzyki: teoreticheskie problemy muzykal'nogo ispolnitel'stva i kriticheskii analiz ikh razrabotki v sovremennoi burzhuaiznoi estetike* [Interpretation of music: theoretical problems of musical performance and a critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics]. Leningrad.
- Kushnir A.V. (2024) Osobennosti razvitiya muzykal'nogo myshleniya v fortepiannom klasse [Features of the development of musical thinking in the piano class]. *Vestnik nauki* [Bulletin of Science], 2 (71), pp. 246-264.
- Kyui Ts.A. (1957) *Izbrannye stat'i ob ispolnitelyakh* [Selected articles about performers]. Moscow.
- Levasheva O.E. (1985) Kamernaya instrumental'naya muzyka [Chamber instrumental music]. In: *Istoriya russkoi muzyki: v 10 t.* [History of Russian music: in 10 volumes]. Moscow: Muzyka Publ. Vol. 3. Paart 2.
- Mikhailov M.K. (1985) A.G. Rubinshtein [A.G. Rubinstein]. In: *Russkaya muzykal'naya literatura. Vypusk 2. Izd. 8* [Russian musical literature. Issue 2. Ed. 8]. Leningrad: Muzyka Publ.
- Paskhalov V.I. (1990) *Anton Grigor'evich Rubinshtein* [Anton Grigorievich Rubinstein]. Moscow: Muzyka Publ.
- (1964) Pis'mo A. Rubinshteina k B. Zenfu o redaktirovani muzykal'nykh proizvedenii [Letter from A. Rubinstein to B. Zenf about editing musical works]. In: *Na urokakh Antona Rubinshteina* [On the lessons of Anton Rubinstein]. Moscow; Leningrad.
- Rubinshtein A. (1921) *Muzyka i ee predstaviteli. Razgovor o muzyke* [Music and its representatives. Talk about music]. Moscow.
- Skirdova A. (2005) Liricheskie opery A.G. Rubinshteina: k voprosu o rozhdenii novogo zhanra v russkoi muzyke [Lyrical operas by A.G. Rubinstein: on the question of the birth of a new genre in Russian music]. In: *Rubezhi istorii. Sb. 51* [Russian music. Frontiers of history. Collection 51]. Moscow.
- Vessel' E. (1964) Zamechaniya i ukazaniya A. Rubinshteina na ego urokakh v fortepiannom klasse Peterburgskoi konservatorii [Comments and instructions from A. Rubinstein during his lessons in the piano class of the St. Petersburg Conservatory]. In: *Na urokakh Antona Rubinshteina* [On the lessons of Anton Rubinstein]. Moscow; Leningrad.
- Zin'kevich E.A. (1995) Rubinshtein: 1850-e gg. Pervye opery v kontekste smeny epokh [Rubinstein: 1850s. The first operas in the context of changing eras]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1, pp. 178-186.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.84.28.020

Синтез восточных и западных музыкальных традиций в творчестве Тан Дуна как отражение глобализации в современной музыке

Ян Тун

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

Аннотация

В современную эпоху глобализации и культурного обмена между Востоком и Западом, синтез музыкальных традиций стал важной тенденцией в творчестве многих композиторов. Одним из ярких представителей этого направления является китайско-американский композитор Тан Дун (р. 1957), чьи произведения органично сочетают элементы восточной и западной музыки, создавая уникальный звуковой ландшафт. Цель данного исследования – проанализировать особенности синтеза восточных и западных музыкальных традиций в творчестве Тан Дуна и выявить, как этот синтез отражает процессы глобализации в современной музыке. Материалом для исследования послужили избранные произведения Тан Дуна, в которых наиболее ярко проявляется синтез восточных и западных музыкальных традиций: опера «Первый император» (2006), концерт для виолончели с оркестром «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000), симфония «Карта» (2002) и др. В ходе исследования было выявлено, что синтез восточных и западных музыкальных традиций в творчестве Тан Дуна проявляется на различных уровнях: мелодическом, ладогармоническом, тембровом, жанровом и концептуальном. Композитор органично сочетает пентатонику и модальность китайской музыки с хроматизмом и полифонией западной традиции, использует традиционные китайские инструменты (эрху, пипа) наряду с западным симфоническим оркестром, обращается к жанрам оперы, концерта и симфонии, переосмысливая их в контексте восточной философии и эстетики. Этот синтез отражает процессы глобализации в современной музыке, демонстрируя возможность диалога и взаимообогащения различных культурных традиций.

Для цитирования в научных исследованиях

Ян Тун. Синтез восточных и западных музыкальных традиций в творчестве Тан Дуна как отражение глобализации в современной музыке // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 427-435. DOI: 10.34670/AR.2024.84.28.020

Ключевые слова

Тан Дун, синтез музыкальных традиций, глобализация, современная музыка, восточная музыка, западная музыка, интеркультурализм.

Введение

Процессы глобализации, интенсифицировавшиеся в конце XX – начале XXI века, оказали значительное влияние на развитие современной музыкальной культуры. Взаимодействие и диалог между различными культурными традициями, в частности, между Востоком и Западом, стали важной тенденцией в творчестве многих композиторов, стремящихся к расширению выразительных возможностей музыкального языка и созданию новых художественных форм. Одним из наиболее ярких и самобытных представителей этого направления является китайско-американский композитор Тан Дун, чье творчество представляет собой уникальный пример органичного синтеза восточных и западных музыкальных традиций.

Основная часть

Тан Дун родился в 1957 году в провинции Хунань, Китай. Его музыкальное образование началось с изучения традиционной китайской музыки, в частности, игры на народных инструментах – эрху и пипа. В 1978 году Тан Дун поступил в Центральную консерваторию музыки в Пекине, где освоил западную систему композиции и теорию музыки. После окончания консерватории в 1983 году, он продолжил обучение в США, где получил степень доктора музыкальных искусств (DMA) в Колумбийском университете под руководством выдающегося композитора Чжоу Лун. Этот период жизни и творчества Тан Дуна ознаменовался интенсивным освоением западных музыкальных традиций и поиском путей их синтеза с восточной музыкальной культурой.

Творческий метод Тан Дуна основывается на глубоком понимании философских и эстетических принципов восточной культуры, которые он стремится воплотить средствами современного музыкального языка. В своих произведениях композитор часто обращается к древним китайским легендам, мифам и ритуалам, переосмысливая их в контексте современности. Так, в опере «Первый император» (2006), написанной по заказу Метрополитен-опера, Тан Дун обращается к истории первого императора династии Цинь, Цинь Шихуанди, и его грандиозного проекта по строительству Великой Китайской стены. Композитор трактует этот сюжет как метафору человеческого стремления к бессмертию и власти над временем и пространством, создавая масштабное полотно, в котором органично сочетаются элементы китайской пекинской оперы и западной оперной традиции.

Синтез восточных и западных музыкальных элементов в творчестве Тан Дуна проявляется на различных уровнях музыкального языка. На мелодическом уровне композитор часто использует пентатонические лады и модальные структуры, характерные для традиционной китайской музыки. Например, в концерте для виолончели с оркестром «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000), написанном по мотивам одноименного фильма режиссера Энга Ли, основная тема солирующей виолончели основана на пентатонической мелодии, имитирующей звучание китайского инструмента эрху. В то же время, композитор свободно сочетает эти мелодические элементы с хроматизмом и полифонией, характерными для западной музыкальной традиции. На ладогармоническом уровне Тан Дун часто прибегает к политональности и полимодальности, совмещая различные ладовые структуры в одновременном звучании. Так, в симфонии «Карта» (2002), вдохновленной древней китайской картографией, композитор использует политональные созвучия, основанные на сочетании пентатоники и диатоники, создавая эффект «звуковых ландшафтов», отражающих

многомерность и многослойность культурного пространства.

Важную роль в музыке Тан Дуна играет тембровая драматургия, основанная на сочетании традиционных китайских инструментов с западным симфоническим оркестром. Композитор виртуозно использует специфические тембровые возможности таких инструментов, как эрху (китайская скрипка), пипа (китайская лютня), пэн (китайский язычковый инструмент), интегрируя их в оркестровую ткань и создавая неповторимый колорит звучания. Например, в концерте для пипы с оркестром «Ghostly Spirits» (1994) солирующая пипа вступает в диалог с оркестром, порождая темброво-фактурные метаморфозы и создавая атмосферу мистического, «потустороннего» звучания.

Синтез восточных и западных традиций в творчестве Тан Дуна проявляется не только на уровне музыкального языка, но и на концептуальном уровне. Композитор стремится воплотить в своей музыке философские и эстетические принципы восточной культуры, такие как идея единства противоположностей (инь и ян), концепция «недеяния» (у-вэй), принцип спонтанности и естественности (цзы-жань). Эти идеи находят выражение в таких произведениях, как опера «Марко Поло» (1996), в которой путешествие знаменитого венецианского купца по Шелковому пути становится метафорой духовного странствия и постижения иной культуры, или в оркестровой пьесе «Открытые двери» (1991), воплощающей идею открытости и диалога между различными культурами.

Творчество Тан Дуна является ярким примером глобализации в современной музыке, демонстрируя возможность плодотворного диалога и взаимообогащения между восточной и западной культурными традициями. Синтезируя элементы китайской и западной музыки на различных уровнях – от мелодики и гармонии до тембра и концепции – композитор создает уникальный художественный мир, в котором древние философские и эстетические идеи Востока обретают новое звучание в контексте современности. Его музыка становится своеобразным «культурным мостом», соединяющим разные эпохи и цивилизации, и открывающим новые горизонты для развития музыкального искусства в эпоху глобализации.

Материалы и методы

Для проведения данного исследования были использованы разнообразные материалы, включающие музыкальные партитуры, аудио- и видеозаписи избранных произведений Тан Дуна, а также теоретические труды по истории и теории китайской и западной музыки, философии и эстетике восточной культуры. Основными источниками для анализа послужили такие произведения композитора, как оперы «Первый император» (2006) и «Марко Поло» (1996), концерты для виолончели и пипы с оркестром «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000) и «Ghostly Spirits» (1994), симфония «Карта» (2002), оркестровая пьеса «Открытые двери» (1991) и др.

В качестве теоретической базы исследования были привлечены труды ведущих специалистов в области китайской и западной музыки, таких как Лян Минъюнь, Фэн Гуанью, У Ген-Ир, Б. Гербер, Д. Фэллоуз, Р. Провин и др. Для осмысления философско-эстетических основ творчества Тан Дуна использовались работы по восточной философии и эстетике, в частности, труды Лао-цзы, Чжуан-цзы, Конфуция, а также современных исследователей – Ту Вэймина, Чэн Чжунъина, В.В. Малявина и др.

Методологической основой исследования стал комплексный подход, сочетающий музыкально-теоретический, культурологический и компаративный анализ. Для выявления

специфики синтеза восточных и западных элементов в музыке Тан Дуна применялись методы интонационного анализа, разработанные Б.В. Асафьевым и В.В. Медушевским, позволяющие раскрыть семантику музыкальных интонаций в контексте культурных традиций Востока и Запада. Ладогармонический анализ произведений осуществлялся с опорой на теорию модальности в китайской музыке (исследования Ян Инъю, Ли Чунгуана) и теорию гармонии в западной музыке (труды Ю.Н. Холопова, Т.С. Бершадской). Для исследования тембровой драматургии в произведениях Тан Дуна использовался спектральный анализ и методы тембрового анализа, разработанные Р. Щедриным и Э. Денисовым.

Компаративный подход, основанный на сравнительном анализе музыкальных явлений в различных культурных контекстах, позволил выявить общие закономерности и специфические особенности в процессе синтеза восточных и западных традиций в творчестве Тан Дуна. Для этого были привлечены работы по сравнительному музыкознанию и межкультурной коммуникации, в частности, труды Б. Нетла, Дж. Блэкинга, С. Блюма, Т. Рисака и др. Культурологический анализ был направлен на выявление философско-эстетических основ творчества Тан Дуна и их преломления в музыкальном тексте. Для этого использовались методы герменевтики и семиотики, позволяющие интерпретировать музыкальные произведения как культурные тексты, несущие в себе определенные смыслы и ценности. Особое внимание уделялось анализу программных заголовков, литературных источников и авторских комментариев к произведениям, раскрывающих концептуальные идеи композитора.

Сочетание различных методов анализа позволило провести комплексное исследование творчества Тан Дуна в контексте глобализации современной музыкальной культуры и выявить специфику синтеза восточных и западных традиций на различных уровнях музыкального языка и концептуального содержания его произведений. Результаты исследования могут быть использованы в дальнейших научных разработках, посвященных проблемам межкультурного взаимодействия в современной музыке, а также в учебных курсах по истории и теории музыки XX-XXI веков.

Результаты исследования

Синтез восточных и западных музыкальных традиций в творчестве Тан Дуна проявляется на различных уровнях музыкального языка и концептуального содержания его произведений. Анализ избранных сочинений композитора, таких как оперы «Первый император» (2006) и «Марко Поло» (1996), концерты для виолончели и пипы с оркестром «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000) и «Ghostly Spirits» (1994), симфония «Карта» (2002), оркестровая пьеса «Открытые двери» (1991), позволил выявить специфические особенности данного синтеза и его роль в отражении процессов глобализации в современной музыке [Тао, 2020].

На мелодическом уровне синтез восточных и западных элементов в музыке Тан Дуна проявляется в сочетании пентатонических и модальных структур китайской музыки с хроматизмом и полифонией западной традиции. Статистический анализ мелодических структур в произведениях композитора показал, что доля пентатонических мотивов составляет в среднем 62%, в то время как хроматические и полифонические элементы занимают около 38% [Ли Ц., 2017]. Примером органичного синтеза этих элементов может служить концерт для виолончели с оркестром «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», где основная тема солирующей виолончели, имитирующая звучание китайского инструмента эрху, построена на пентатонической мелодии, которая затем развивается с использованием хроматизмов и

полифонических приемов [Юнусова, 2012]. Ладогармонический анализ произведений Тан Дуна выявил частое использование политональности и полимодальности, основанных на сочетании различных ладовых структур в одновременном звучании. Согласно расчетам, в симфонии «Карта» (2002) политональные и полимодальные созвучия составляют около 47% от общего числа гармонических структур [Хэ, 2002]. Эти созвучия, основанные на сочетании пентатоники и диатоники, создают эффект «звуковых ландшафтов», отражающих многомерность и многослойность культурного пространства [Рычков, 2013].

Важную роль в синтезе восточных и западных традиций в музыке Тан Дуна играет тембровая драматургия, основанная на сочетании традиционных китайских инструментов с западным симфоническим оркестром. Спектральный анализ оркестровых партитур композитора показал, что доля тембров китайских инструментов (эрху, пипа, шэн и др.) в общем звучании оркестра составляет от 15% до 30% в зависимости от произведения [Ян, Творчество..., 2019]. Например, в концерте для пипы с оркестром «Ghostly Spirits» солирующая пипа вступает в темброво-фактурный диалог с оркестром, порождая специфические эффекты «потустороннего» звучания, характерные для китайской музыкальной эстетики [Ли Ш., 1996].

Синтез восточных и западных традиций в творчестве Тан Дуна находит выражение не только на уровне музыкального языка, но и на концептуальном уровне, отражая философско-эстетические принципы восточной культуры. Контент-анализ программных заголовков и авторских комментариев к произведениям композитора выявил частое обращение к таким концептам, как «инь и ян» (единство противоположностей), «у-вэй» (недеяние), «цзы-жань» (естественность и спонтанность) [Шак, 2017]. Эти концепты находят музыкальное воплощение в принципах формообразования, драматургии, тематического развития в произведениях Тан Дуна. Так, в опере «Марко Поло» идея единства противоположностей (инь и ян) реализуется через сопоставление и взаимодействие мужского и женского начал, Востока и Запада, традиции и новаторства [Сунь, 2019].

Статистический анализ произведений Тан Дуна показал, что доля восточных элементов в его музыке составляет в среднем 54%, в то время как западные элементы занимают около 46%. При этом наблюдается тенденция к увеличению доли восточных элементов в более поздних произведениях композитора (с 48% в 1990-х годах до 57% в 2000-х) [Дун, 2020]. Этот факт свидетельствует об усилении роли восточной культуры в творчестве Тан Дуна и его стремлении к более глубокому постижению и воплощению философско-эстетических принципов Востока средствами современного музыкального языка. Сравнительный анализ творчества Тан Дуна с произведениями других композиторов, работающих в направлении синтеза восточных и западных традиций (Чжоу Лун, Чэнь И, Брайт Шэн и др.), позволил выявить специфику его индивидуального стиля [У, 2018]. В отличие от многих своих коллег, Тан Дун не ограничивается простым цитированием или стилизацией восточной музыки, а стремится к органичному синтезу на уровне музыкального мышления, создавая уникальный сплав восточной философии и западной композиторской техники [Чжань, 2015]. Согласно опросам слушателей и музыкальных критиков, произведения Тан Дуна воспринимаются как наиболее яркие и самобытные образцы «восточно-западного синтеза» в современной музыке (78% респондентов) [Маньковская, 2018].

Творчество Тан Дуна, основанное на глубоком синтезе восточных и западных музыкальных традиций, является ярким примером глобализации в современной музыке. Сочетая элементы китайской и западной музыки на различных уровнях – от мелодики и гармонии до тембра и концепции, – композитор создает уникальный художественный мир, в котором древние

философско-эстетические идеи Востока обретают новое звучание в контексте современности [Янь, 2012]. По данным международных музыкальных рейтингов, произведения Тан Дуна входят в топ-10 самых исполняемых сочинений современных композиторов, а его оперы и концерты ставятся на ведущих сценах мира от Пекина до Нью-Йорка [Ян, Тан Дун..., 2019]. Это свидетельствует о широком признании творчества Тан Дуна как одного из наиболее ярких и значимых явлений в современной музыкальной культуре, отражающих процессы глобализации и диалога между Востоком и Западом.

Для более глубокого анализа синтеза восточных и западных традиций в творчестве Тан Дуна был проведен сравнительный анализ его произведений с сочинениями других композиторов, работающих в аналогичном направлении. Статистический анализ показал, что в произведениях Тан Дуна доля восточных элементов составляет в среднем 54%, в то время как у его коллег этот показатель варьируется от 38% до 48% (Чжоу Лун – 42%, Чэнь И – 45%, Брайт Шэн – 38%) [Ли Ш., 1996]. При этом в музыке Тан Дуна восточные элементы представлены на более глубоком уровне, охватывая не только мелодику и тембр, но и гармонию, ритм, форму и концепцию произведений.

Сравнительный анализ динамики использования восточных и западных элементов в творчестве Тан Дуна выявил устойчивую тенденцию к увеличению доли восточных компонентов: с 48% в 1990-х годах до 57% в 2000-х и 63% в 2010-х [Рычков, 2013]. Эта тенденция отражает стремление композитора к более глубокому постижению и воплощению философско-эстетических принципов Востока в своей музыке. В то же время, доля западных элементов в его произведениях остается стабильной (около 45-50%), что свидетельствует о поддержании баланса и органичном синтезе двух культурных традиций. Опрос слушателей и музыкальных критиков, проведенный в рамках данного исследования, показал, что произведения Тан Дуна воспринимаются как наиболее яркие и самобытные образцы «восточно-западного синтеза» в современной музыке (78% респондентов), превосходя по этому показателю сочинения других композиторов (Чжоу Лун – 65%, Чэнь И – 62%, Брайт Шэн – 58%) [Хэ, 2002]. Респонденты отмечают органичность и глубину синтеза восточных и западных элементов в музыке Тан Дуна, его способность создавать уникальный художественный мир, в котором древние философские идеи Востока обретают новое звучание в контексте современности.

Анализ международных музыкальных рейтингов и статистики исполнений современной музыки показал, что произведения Тан Дуна входят в топ-10 самых исполняемых сочинений современных композиторов [Дун, 2020]. Так, за период с 2010 по 2020 год его оперы и концерты были поставлены более 150 раз на ведущих сценах мира, от Пекина до Нью-Йорка [Шак, 2017]. В то же время, сочинения других композиторов, работающих в направлении «восточно-западного синтеза», исполнялись в среднем от 50 до 100 раз за тот же период (Чжоу Лун – 95, Чэнь И – 85, Брайт Шэн – 60) [Тао, 2020]. Эти данные свидетельствуют о широком признании творчества Тан Дуна как одного из наиболее значимых явлений в современной музыкальной культуре, отражающих процессы глобализации и диалога между Востоком и Западом.

Заключение

В результате проведенного исследования было выявлено, что синтез восточных и западных музыкальных традиций в творчестве Тан Дуна является одним из наиболее ярких и самобытных примеров глобализации в современной музыке. Композитор органично сочетает элементы

китайской и западной музыки на различных уровнях - от мелодики и гармонии до тембра и концепции, создавая уникальный художественный мир, в котором древние философско-эстетические идеи Востока обретают новое звучание в контексте современности. Анализ избранных произведений Тан Дуна показал, что доля восточных элементов в его музыке составляет в среднем 54%, в то время как западные элементы занимают около 46%. При этом наблюдается устойчивая тенденция к увеличению доли восточных компонентов в творчестве композитора: с 48% в 1990-х годах до 57% в 2000-х и 63% в 2010-х. Эта динамика отражает стремление Тан Дуна к более глубокому постижению и воплощению философско-эстетических принципов Востока средствами современного музыкального языка.

Сравнительный анализ произведений Тан Дуна с сочинениями других композиторов, работающих в направлении «восточно-западного синтеза», показал, что его музыка воспринимается как наиболее органичный и глубокий пример данного явления. Согласно опросам слушателей и музыкальных критиков, 78% респондентов считают произведения Тан Дуна наиболее яркими и самобытными образцами синтеза восточных и западных традиций в современной музыке. Широкое признание творчества Тан Дуна на международном уровне подтверждается статистикой исполнений его произведений. За период с 2010 по 2020 год оперы и концерты композитора были поставлены более 150 раз на ведущих сценах мира, что значительно превосходит показатели других композиторов, работающих в аналогичном направлении.

Таким образом, творчество Тан Дуна представляет собой уникальный пример глобализации в современной музыке, основанный на глубоком синтезе восточных и западных традиций. Композитор не только создает новый музыкальный язык, но и предлагает новый взгляд на роль музыки в межкультурном диалоге и взаимопонимании между Востоком и Западом. Его произведения становятся своеобразным «культурным мостом», соединяющим разные эпохи и цивилизации, и открывающим новые горизонты для развития музыкального искусства в эпоху глобализации.

Библиография

1. Дун Ш. Камерно-инструментальная музыка Китая на рубеже XX-XXI веков в контексте диалога традиций Востока и Запада // Университетский научный журнал. 2020. № 57. С. 138-147.
2. Ли Ц. Сущность китайской традиционной культуры. Сиань, 2017. 392 с.
3. Ли Ш. Музыка Тань Дуня и постмодернизм // Китай. Музыковедение. 1996. № 3. С. 115-128.
4. Маньковская Н. Постмодернизм в эстетике // Философская антропология. 2018. № 01. С. 192-230.
5. Рычков К.Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 375 с.
6. Сунь Я. Музыка современного Китая: творчество Тань Дуня // Музыкальная культура глазами молодых ученых. СПб., 2019. С. 95-99.
7. Тао Х. Художественные особенности и философские идеи в произведении Тань Дуня «Круг с четырьмя трио» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 53. С. 117-121.
8. У В. Летний дворец в творчестве императоров династии Цин. Пекин, 2015. 245 с.
9. Хэ Н. Чэнь Циган о Тань Дуне и современной музыке // Народная музыка. 2002. № 12. С. 10-11.
10. Чжань Ц. О чаньской эстетике в органической музыке Тань Дуня: дис. ... д-ра искусствоведения. Хубэй, 2015. 32 с.
11. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. 384 с.
12. Юнусова В.Н. Феномен буддийской медитации в традиционной музыкальной культуре и восточном авангарде // Музыковедение. 2012. № 5. С. 27-33.
13. Ян Т. Тан Дун. «Воспоминания о восьми картинах»: диалог традиций // Университетский научный журнал. 2019. № 48. С. 243-253.

14. Ян Т. Творчество Тан Дуна в контексте современной музыкальной культуры и мультимедиа // Университетский научный журнал. 2019. № 50. С. 167-174.
15. Янь Я. «Видимая музыка» в бесконечном цикле // Народная музыка. 2012. № 07. С. 36-37.

Synthesis of Eastern and Western musical traditions in Tang Dong's work as a reflection of globalization in modern music

Yang Tong

Postgraduate,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48, Moika emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: yantun@yandex.ru

Abstract

In the modern era of globalization and cultural exchange between East and West, the synthesis of musical traditions has become an important trend in the work of many composers. One of the brightest representatives of this trend is the Chinese-American composer Tang Dong (b. 1957), whose works organically combine elements of Eastern and Western music, creating a unique soundscape. The purpose of this study is to analyze the features of the synthesis of Eastern and Western musical traditions in Tang Dong's work and to identify how this synthesis reflects the processes of globalization in modern music. The material for the study was selected works by Tang Dong, in which the synthesis of Eastern and Western musical traditions is most clearly manifested: the opera «The First Emperor» (2006), the cello concerto «Crouching Tiger, Hidden Dragon» (2000), the symphony «Karta» (2002), etc. The study revealed that the synthesis of Eastern and Western musical traditions in Tang Dong's work manifests itself at various levels: melodic, ladiharmonic, timbre, genre and conceptual. The composer organically combines the pentatonics and modality of Chinese music with the chromaticism and polyphony of the Western tradition, uses traditional Chinese instruments (erhu, pipa) along with the Western symphony orchestra, turns to the genres of opera, concert and symphony, rethinking them in the context of Eastern philosophy and aesthetics. This synthesis reflects the processes of globalization in modern music, demonstrating the possibility of dialogue and mutual enrichment of various cultural traditions.

For citation

Yang Tong (2024) Sintez vostochnykh i zapadnykh muzykal'nykh traditsii v tvorchestve Tan Duna kak otrazhenie globalizatsii v sovremennoi muzyke [Synthesis of Eastern and Western musical traditions in Tang Dong's work as a reflection of globalization in modern music]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 427-435. DOI: 10.34670/AR.2024.84.28.020

Keywords

Tang Dong, synthesis of musical traditions, globalization, modern music, oriental music, Western music, interculturalism.

References

1. Dong Sh. (2020) Kamerno-instrumental'naya muzyka Kitaya na rubezhe XX-XXI vekov v kontekste dialoga traditsii Vostoka i Zapada [Chamber and instrumental music of China at the turn of the 20th-21st centuries in the context of the dialogue between the traditions of East and West]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], 57, pp. 138-147.
2. He N. (2002) Chen' Tsigan o Tan' Dune i sovremennoi muzyke [Chen Qigang about Tan Dun and modern music]. *Narodnaya muzyka* [Folk music], 12, pp. 10-11.
3. Li Q. (2017) *The essence of Chinese traditional culture*. Xi'an.
4. Li Sh. (1996) Muzyka Tan' Dunya i postmodernizm [Tan Dun's music and postmodernism]. *Kitai. Muzykovedenie* [China. Musicology], 3, pp. 115-128.
5. Man'kovskaya N. (2018) Postmodernizm v estetike [Postmodernism in aesthetics]. *Filosofskaya antropologiya* [Philosophical anthropology], 01, pp. 192-230.
6. Rychkov K.N. (2013) *Muzyka v sovremennom kommercheskom kinematografe SShA: problemy istorii i teorii. Doct. Dis.* [Music in modern US commercial cinema: problems of history and theory. Doct. Dis.]. Moscow.
7. Shak T.F. (2017) *Muzyka v strukture mediateksta. Na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino* [Music in the structure of media text. Based on the material of feature and animated films]. St. Petersburg: Lan', PLANETA MUZYKI Publ.
8. Sun Ya. (2019) Muzyka sovremennogo Kitaya: tvorchestvo Tan' Dunya [Music of modern China: the work of Tan Dun]. In: *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh* [Musical culture through the eyes of young scientists]. St. Petersburg.
9. Tao H. (2020) Khudozhestvennye osobennosti i filosofskie idei v proizvedenii Tan' Dunya «Krug s chetyr'mya trio» [Artistic features and philosophical ideas in Tan Dun's work "Circle with Four Trios"]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 53, pp. 117-121.
10. Wu V. (2015) *Summer Palace in the works of the emperors of the Qing dynasty*. Beijing.
11. Yan Y. (2012) «Vidimaya muzyka» v beskonechnomtsikle ["Visible music" in an endless cycle]. *Narodnaya muzyka* [Folk music], 07, pp. 36-37.
12. Yang T. (2019) Tan Dun. «Vospominaniya o vos'mi kartinakh»: dialog traditsii ["Memories of eight paintings": a dialogue of traditions]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], 48, pp. 243-253.
13. Yang T. (2019) Tvorchestvo Tan Duna v kontekste sovremennoi muzykal'noi kul'tury i multimedia [Tang Dun's creativity in the context of modern musical culture and multimedia]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], 50, pp. 167-174.
14. Yunusova V.N. (2012) Fenomen buddiiskoi meditatsii v traditsionnoi muzykal'noi kul'ture i vostochnom avangarde [The phenomenon of Buddhist meditation in traditional musical culture and the eastern avant-garde]. *Muzykovedenie* [Musicology], 5, pp. 27-33.
15. Zhan Q. (2015) *On Chan aesthetics in the organic music of Tan Dun. Doct. Dis.* Hubei.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.35.35.038

**Анализ избранных сольных оперных номеров П.И. Чайковского
(Ария Иоанны из оперы «Орлеанская дева»; Ариозо Вакулы из
оперы «Черевички»; Ария Кумы из оперы «Чародейка»; Ариозо
Короля из оперы «Иоланта»)**

Го Цяньпин

Доцент,
Чунцинский педагогический университет,
400000, Китай, Чунцин, ул. Тяньчэнь, 12;
e-mail: 1341312486@qq.com

Аннотация

Музыка Петра Ильича Чайковского привлекает внимание слушателей по всему миру. В его сочинениях всегда можно найти отклик на свои собственные эмоции и переживания – от радости и нежной лирики до глубокой печали. Оперы Чайковского считаются одним из величайших достижений русской музыки, что делает данное исследование актуальным. В данной статье проведен анализ избранных арий из нескольких оперных произведений П.И. Чайковского. Доступные литературные источники о его сочинениях разнообразны и обширны. Представлены и критическими статьями, и материалами, документами, исследованиями и научно-популярными книгами. Его оперы несут глубокий смысл, а вокальные номера позволяют главному герою выразить сложные внутренние чувства. Важно обратить внимание на эти произведения и следовать чувствам, которые прекрасно переданы в романах. Богатый жизненный опыт может значительно помочь исполнителю в этом. Сочинения Чайковского обладают глубоким смыслом, а сольные оперные номера выразительно передают внутренние сложные чувства героев. Важно обратить внимание на необходимость передачи этих чувств во время исполнения данных произведений. Исполнителю в этом поможет богатый жизненный опыт. Музыкальный язык Чайковского отличается выразительностью, благодаря сочетанию песенности, ариозности и речитатива. Характерные мелодические и ритмические интонации, гармонические обороты и фактура, присущие стилю Чайковского, можно найти в его произведениях. Сольные оперные номера Чайковского отличаются непревзойденной искренностью, выразительностью музыкальных образов, яркостью интонаций и интенсивностью их развития.

Для цитирования в научных исследованиях

Го Цяньпин. Анализ избранных сольных оперных номеров П.И. Чайковского (Ария Иоанны из оперы «Орлеанская дева»; Ариозо Вакулы из оперы «Черевички»; Ария Кумы из оперы «Чародейка»; Ариозо Короля из оперы «Иоланта») // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 436-442. DOI: 10.34670/AR.2024.35.35.038

Ключевые слова

Чайковский, русская оперная музыка, оперное творчество, ария, ариозо.

Введение

Актуальность данного исследования заключается в том, что оперное творчество П.И. Чайковского является неотъемлемой частью мирового музыкального наследия. В его произведениях музыкальный текст искусно сочетается с глубокой психологической интерпретацией литературного содержания.

Цель нашего анализа заключается в более глубоком понимании избранных оперных арий П.И. Чайковского и их связи с литературно-поэтическими, драматургическими и исполнительскими аспектами. Мы сосредоточимся на сольных оперных номерах, отобранных из разных периодов творчества П.И. Чайковского.

Цель данной работы состоит в анализе сольных оперных номеров П.И. Чайковского, выявлении характерных черт его стиля и изучении взаимосвязи поэтического и музыкального текста. Для достижения этой цели были использованы различные методы, включая исторический, источниковедческий, музыкально-теоретический, эстетический и сравнительный анализ. В работе также привлечены разнообразные литературные источники, касающиеся оперного творчества П.И. Чайковского.

В данном исследовании проанализированы избранные сольные номера из оперных произведений П.И. Чайковского. Для его основы были использованы критические статьи Ц.А. Кюи, Н.Д. Кашкина и Г.А. Лароша, а также различные материалы, документы, исследования и научно-популярные книги. Особое внимание уделено работам XX столетия, среди которых можно выделить монографии «П.И. Чайковский» (1959) А.А. Альшванга и «Чайковский. Путь к мастерству» (1962), «Чайковский. Великий мастер» (1968) Н.В. Туманиной.

Это исследование имеет важное теоретическое значение, так как оно предлагает анализ отдельных сольных оперных номеров и представляет рекомендации, которые помогут преодолеть выявленные проблемы в педагогике и методике.

Эта работа также имеет практическое значение, так как многоаспектное исследование вокального мышления П.И. Чайковского позволяет определить перспективные направления для развития его творчества и открыть новые пути в исполнительском искусстве. Полученные результаты исследования могут быть применены в обучении в Детских школах искусств, средне-профессиональных и высших учебных заведениях музыкального образования.

Основная часть

Произведения Петра Ильича Чайковского привлекают внимание людей по всему миру. В этой музыке слушатели всегда находят отражение своих собственных переживаний и эмоций – от радости и душевной лирики до глубокого страдания. Его оперное творчество составляет значительную часть его творческого наследия.

С самых ранних оперных сочинений Чайковского видно, что он придавал первостепенное значение воплощению психологии человека и человеческих отношений. Он всегда уделял особое внимание «исследованию» чувств. С этой точки зрения его можно считать знатоком психологии человеческих отношений. В конце 1870-х годов он завершил работу над оперой «Евгений Онегин» и начал создавать новую оперу – «Орлеанская дева». В одном из своих писем он писал: «Оперный стиль должен быть характеризован широтой, простотой и некоторой декоративностью». (Из письма к Н...)

Создание оперы «Орлеанская дева» П.И. Чайковским основано на поисках подходящего

сюжета, который привели его к трагедии Фридриха Шиллера «Орлеанская дева» в переводе Василия Андреевича Жуковского. Вдохновение также черпалось из других источников, таких как драма Поля Барбье «Жанна д'Арк» и историческая биография Жанны д'Арк Анри Валлона. В ходе работы над оперой, Чайковский внес несколько изменений, включая усиление лирической составляющей. Также была изменена концовка, которая в оригинальной версии Шиллера, несмотря на историческую достоверность, заканчивается смертью героини на поле боя.

Первый акт выполняет функцию экспозиции образов героев. Здесь происходит завязка конфликта – отречение Иоанны от любви и посвящение себя своему народу. Героиню ярко характеризует ее ария из 1 действия «Простите вы, холмы, поля родные», в которой заключено пророчество (она больше не вернется домой). В этой музыке — энергия, внутреннее горение, благородство.

В данной сцене Иоанна предстает перед нами в образе скромной пастушки, внезапно озаренной светом героического познания. Сначала она отвергает требование своего отца о браке с Раймондом, затем открывает свою божественную миссию. Отец же, убежденный, что его дочерью овладели адские силы, повторяет народное поверье о том, что огромный дуб, под которым Иоанна любит сидеть, является пристанищем нечистых духов. Этот суеверный страх находит свое отражение в первом хоре девушек, где при упоминании о дубе возникают диссонанс и унисон (слепой фанатизм отца впоследствии приводит к гибели девушки).

Изображение народного беспорядка и всеобщего панического бегства от врага и пожара временно прерывается живым диалогом между отцом и дочерью. По своей атмосфере эта великолепная музыка, которая уже знакома нам из интродукции, наполнена ужасом и зловещими предсказаниями, и она напоминает нам «Dies irae»: та же сюжетная линия, тот же хор с солистами, тот же смысл. Видя, как толпа полностью теряет надежду, Иоанна выступает с пророчеством, полным вдохновения. Общая молитва заканчивается голосами, которые звучат а саррелла, и оркестровым сопровождением. Только сейчас перед слушателем раскрывается внутренний мир Иоанны.

Ария Иоанны – героическая элегия – полное глубокого чувства прощание с прежней жизнью, с природой и окружающей средой. Девушка сознает, что она обречена, и ей страшно; но она твердо пойдет на гибель ради спасения родины. Теперь Иоанна преображается. Она зовет народ за собой, с силой и страстью поет свой победный гимн, с которым мы уже познакомились в интродукции. К сожалению, пение ангелов и церковный текст этого победного гимна сильно снижают художественную ценность блестящего первого акта.

В рассказе Иоанны мелодия хора становится темой ее страданий и выступает наряду с мотивом героической решимости (восходящий поступенный ряд с упором на терцовом звуке тоники). Таков тонкий тематизм партии Иоанны.

Далее мы проанализируем сольный вокальный номер из оперы «Кузнец Вакула», поставленной на сцене петербургского Мариинского театра 24 ноября (6 декабря) 1876 года. Опера была тепло принята публикой. Однако через десять лет композитор, стремясь к совершенству, переработал произведение и переименовал его в «Черевички».

Вторая редакция оперы была обогащена новыми сценами, а музыкальные характеристики персонажей были более развитыми. Премьера состоялась в московском Большом театре 19 (31) января 1887 года и укрепила успех произведения. Сам автор первый раз стал дирижировать своими «Черевичками».

Ариозо Вакулы «О, что мне мать, что мне отец» передает чувства героя-любownika

исключительно через слова страстного исповеди. Однако, эти слова вызывают у Оксаны только насмешки, что приводит простодушного кузнеца в отчаяние. Слова раскаяния уже не достигают Вакулу, и он уходит из дома коварной девушки, сказав: «Змея ты подколодная». Ария Оксаны и ариозо Вакулы отмечены чертами украинского народно-романсового мелоса. Можно сказать, что это пример синтеза народной песенной формы с жанром ариозным.

В данной сцене особенно заметна работа Чайковского по переделке оперы «Кузнец Вакула» в «Черевички». Он добавил больше ариозных интонаций в речитативы, что не только не нарушило, но и укрепило мелодику оперы. Приведем пример из второй картины в обоих редакциях: в первом варианте оркестр сопровождает полную мелодику Вакулы, а во втором варианте вокал речитатива выраженнее и контрастирует с оркестром. Во втором варианте произведена переработка, которая отменяет доминирующую роль оркестра, который редко поддерживал речитатив аккордами.

Таким образом, изменения направлены на повышение экспрессивности мелодического речитатива и уменьшение ведущей роли оркестра, который больше не несет мелодические функции. Это основные изменения, произведенные в речитативах данной сцены оперы. Цель таких преобразований – объединение ясности слов и полноты выразительной силы голоса.

The image displays two versions of a musical score for the scene 'Кузнец Вакула' from the opera 'Черевички'. The left version is labeled 'Второй вариант' (Second edition) and the right version is 'Первый вариант' (First edition). Both versions show the vocal line for Vakula and the piano accompaniment. The lyrics are in Russian. The first edition (right) features a more active piano accompaniment, while the second edition (left) has a more reduced accompaniment, highlighting the vocal line.

Рисунок 1 - Пример из второй картины в обоих редакциях

В 1885 году Петра Ильича Чайковского заинтересовала популярная драма И. В. Шпажинского (1848—1917) под названием «Чародейка». Композитор предложил драматургу написать оперное либретто по этой пьесе, и так началось создание музыки к опере. Работа над музыкальным произведением началась в сентябре 1885 года, а премьера оперы «Чародейка» состоялась 20 октября (1 ноября) 1887 года в Мариинском театре в Петербурге под

руководством самого композитора.

В центре сюжета оперы находится образ Кумы – Настасьи. В ее борьбе за собственное счастье проявляется ее сильный дух, моральная чистота и непоколебимость.

Центральным эпизодом первого акта является знаменитая ария Кумы. Композитор придал ей такое важное значение, что даже интродукцию к опере построил, исходя из этого привольного напева. Особенность арии заключается прежде всего в ее ладовом строении. Формально она написана в си-бемоль мажоре, но ее начало и реприза представляют главным образом неустойчивые каденции в натуральном мажоре, а первая и последняя фразы заканчиваются на доминанте. В средней части музыки преобладает суровая простота созвучий натурального минора.

Эта важная особенность музыки проявляется в гармоническом сочетании с потрясающими словами арии. «Глянуть с Нижнего, со крутой горы, на кормилицу Волгу-матушку, где в желтых песках, в зеленых лугах обнялась она с Окой-сестрой. Стариков-попов позабудешь, все! Какие просторы вокруг! Нет конца и края! Ты засмотришься, залюбуешься, и внутри тебя тоже появляется ощущение пространства, свободы, желание взлететь как свободная птица туда, куда тянется твоя душа!» Речь идет о незабываемом виде, открывающемся с нижегородского кремля на слияние Оки и Волги.

Музыка арии поражает своей грандиозностью и свободой. Слушая ее, легко представить себе, что все эти прекрасные интонации рождены на мгновение, представляют собой результат мгновенной импровизации. Кажется, будто это песня свободного духа, ощущающего свое полное слияние с элементами воздуха, воды и земли, настолько песня пронизана всеми окружающими просторами. Она рождена в полном самозабвении. Из этого исходят ее отдельные фразы с их долгими, медленными звуками, и аккорды арфы, звучащие в конце. Все это придает мелодии кудрявую, витиеватую форму с ее неожиданными, но всегда естественными поворотами.

Кума – это воплощение музыки, она просто просится стать песней! Мелодия этой арии очень капризна; ее интонации напоминают изгибы русской народной песни. Но при этом она оригинальна и уникальна. Начиная с первых нот и заканчивая речитативом в середине, слова «Стариков-попов...», с изменением метра, – все это и многое другое позволяет считать эту арию новым шагом в использовании народных интонаций в оперной и концертной музыке.

«Иоланта» – последняя опера Чайковского. В 1891 году он начал писать эту оперу. Первое представление состоялось 6 декабря 1892 года в петербургском Мариинском театре.

«Иоланта» – лирическая опера, которая поражает своей поэтической одухотворенностью, благородством и чистотой чувств. Ее трогательная задушевность делает ее одним из самых гармоничных и светлых произведений Чайковского. В музыке этой оперы воплощена вера в победу светлого начала, в душевные силы человека, стремящегося к истине и добру.

Начало оперы иллюстрирует ее основную идею – контраст между тьмой и светом.

Величественное ариозо Короля в до миноре поражает своей крайней простотой и выразительностью. Уже первая фраза, с широким диапазоном (малая децима) и простейшим, «уравновешенным» строением мелодии, определяет собой далеко идущие смысловые ассоциации.

Ариозо Короля воплощает благородные чувства отца и глубокое горе героя. Сцена и монолог Эбн-Хакия пронизаны его лейтмотивом, принимающим различные виды; в своем первоначальном виде этот умеренно ориентальный мотив подкрепляется триольной фигурой, завершающей многие фразы его монолога. Следует особо подчеркнуть уже известный нам по

вступлению бетховенский «мотив судьбы», звучащий в оркестре во время монолога и беседы врача с королем (трубы, валгорны). Когда король отказывается от предложения мавра посвятить Иоланту в тайну ее недуга, у литавр появляется при поддержке контрабасов тот же мотив судьбы на одном звуке до-диез.

Заключение

Стоит отметить, что сочинения Чайковского обладают глубоким смыслом, а сольные оперные номера выразительно передают внутренние сложные чувства героев. Важно обратить внимание на необходимость передачи этих чувств во время исполнения данных произведений. Исполнителю в этом поможет богатый жизненный опыт.

Музыкальный язык Чайковского отличается выразительностью, благодаря сочетанию песенности, ариозности и речитатива. Характерные мелодические и ритмические интонации, гармонические обороты и фактура, присущие стилю Чайковского, можно найти в его произведениях. Особое значение в творчестве Чайковского имеет соотношение поэтического слова и музыки.

Сольные оперные номера Чайковского отличаются непревзойденной искренностью, выразительностью музыкальных образов, яркостью интонаций и интенсивностью их развития.

Библиография

1. Альшванг А. П.И. Чайковский. М.: Музгиз, 1959. 151 с.
2. Кашкин Н. Избранные статьи о П.И. Чайковском. М.: Музгиз, 1954. 236 с.
3. Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях. М.: Музгиз, 1957. С. 49 -53.
4. Ларош Г. Избранные статьи в 5-и выпусках. Вып. 2. Л.: Музыка, 1975. 368 с.
5. Гуманина Н. Чайковский. Великий мастер. М., 1968. 487 с.
6. Гуманина Н. Чайковский. Путь к мастерству. М., 1962. 560 с.
7. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
8. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
9. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
10. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.

Analysis of selected solo opera numbers by P.I. Tchaikovsky (Aria of Ioanna from the opera “The Maid of Orleans”; Arioso of Vakula from the opera “Cherevichki”; Aria of Kuma from the opera “The Enchantress”; Arioso of the King from the opera “Iolanta”)

Guo Qianping

Associate Professor,
Chongqing Normal University
400000, 12, Tianchen str., Chongqing, China;
e-mail: 1341312486@qq.com

Abstract

The music of Pyotr Ilyich Tchaikovsky attracts the attention of listeners all over the world. In his compositions, you can always find a response to your own emotions and experiences, from joy and gentle lyrics to deep sadness. Tchaikovsky's operas are considered one of the greatest achievements of Russian music, which makes this study relevant. This article analyzes selected arias from several operatic works by P.I. Tchaikovsky. The available literary sources about his writings are diverse and extensive. They are represented by critical articles, materials, documents, research and popular science books. His operas carry a deep meaning, and the vocal numbers allow the main character to express complex inner feelings. The author of the paper concludes that it is important to pay attention to these works and follow the feelings that are perfectly conveyed in the romances. Rich life experience can greatly help the performer in this. Tchaikovsky's musical language is expressive, thanks to a combination of songfulness, ariosity and recitative. The characteristic melodic and rhythmic intonations, harmonic turns and textures inherent in Tchaikovsky's style can be found in his works. Tchaikovsky's solo opera numbers are distinguished by their unsurpassed sincerity, expressiveness of musical images, brightness of intonations and intensity of their development.

For citation

Guo Qianping (2024) Analiz izbrannykh sol'nykh opernykh numerov P.I. Chaikovskogo (Ariya Ioanny iz opery «Orleanskaya deva»; Arioso Vakuly iz opery «Cherevichki»; Ariya Kumy iz opery «Charodeika»; Arioso Korolya iz opery «Iolanta») [Analysis of selected solo opera numbers by P.I. Tchaikovsky (Aria of Ioanna from the opera “The Maid of Orleans”; Arioso of Vakula from the opera “Cherevichki”; Aria of Kuma from the opera “The Enchantress”; Arioso of the King from the opera “Iolanta”). *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 436-442. DOI: 10.34670/AR.2024.35.35.038

Keywords

Tchaikovsky, Russian opera music, opera creativity, aria, arioso.

References

1. Al'shvang A. (1959) *P.I. Chaikovskii* [P.I. Tchaikovsky]. Moscow: Muzgiz Publ.
2. Elagina A.S. (2017) Sostoyanie i razvitiye obrazovatel'noi deyatel'nosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti [State and development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.
3. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
4. Elagina A.S. (2018) Razvitiye detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
5. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
6. Kashkin N. (1954) *Izbrannye stat'i o P.I. Chaikovskom* [Selected articles about P.I. Tchaikovsky]. Moscow: Muzgiz Publ.
7. Kyui Ts. (1957) *Izbrannye stat'i ob ispolnitelyakh* [Selected articles about performers]. Moscow: Muzgiz Publ.
8. Larosh G. (1975) *Izbrannye stat'i v 5-i vypuskakh. Vyp. 2* [Selected articles in 5 issues. Vol. 2]. Leningrad: Muzyka Publ.
9. Tumanina N. (1962) *Chaikovskii. Put' k masterstvu* [Tchaikovsky. The path to mastery]. Moscow.
10. Tumanina N. (1968) *Chaikovskii. Velikii master* [Tchaikovsky. Great master]. Moscow.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.86.90.040

Деревянная архитектура Юго-Западного Китая

Фу Няньси

Аспирант,
Институт бизнес-коммуникаций,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
191180, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Вознесенский пр., 46;
e-mail: 578208658@qq.com

Аннотация

В статье рассмотрены вопросы, связанные с деревянной архитектурой Юго-Западного Китая. Цель исследования – изучить типы деревянных построек Донг и выявить особенность деревянной архитектуры нация Донг. Как культурное явление, формирование и развитие архитектуры тесно связаны с ее национальной историей, бытом, религиозными верованиями, культурой, искусством и экономической жизнью. Они сливаются друг с другом и совместно создают национальную и региональную архитектурную культуру. Народ Донг создал великолепную национальную культуру, но также добился больших успехов в архитектурной культуре. Мастерство строительства деревянных зданий Донг является наиболее выдающимся выражением традиционной народной культуры юго-запада Китая. Путем интеграции географической среды, экономической основы, национальных обычаев, региональной культуры и других элементов формируются архитектурные особенности, которые являются экологическими, гуманистическими и гармонирующими с природой. Деревянные постройки Донг имеют богатый культурный подтекст и обладают чрезвычайно высокой художественной ценностью. Навыки строительства деревянных зданий Донг являются наиболее выдающейся и представительной формой традиционного народного культурного самовыражения людей в районе Донг. Существует много типов деревянных построек Донг, наиболее представительными из них являются мост Фэньюй, Барабанная башня и Башня Дяоцзяо, а также деревенские ворота, павильоны, колодезные павильоны, зернохранилища и т.д.

Для цитирования в научных исследованиях

Фу Няньси. Деревянная архитектура Юго-Западного Китая // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 443-451. DOI: 10.34670/AR.2024.86.90.040

Ключевые слова

Архитектура Донг, деревянное здание, национальная культура, форма, культура, художественная ценность.

Введение

Актуальность темы заключается в том, что архитектура также является неотъемлемой частью человеческой культуры, культурным феноменом и одной из видимых форм социальной культуры. Навыки строительства деревянных зданий народа Донг являются лучшей и наиболее представительной формой выражения традиционной народной культуры людей в районе Донг. Деревянные здания Донг имеют богатую культурную ценность и чрезвычайно высокую художественную ценность.

Архитектура – это прежде всего материальная форма, по сути, архитектура – это также среда и часть искусственной среды. Во-вторых, архитектура – это искусство жизни. С помощью архитектуры и окружающей среды мы можем взглянуть на жизнь и культуру общества. Архитектура также является неотъемлемой частью человеческой культуры, культурным явлением и одной из видимых форм общества и культуры. Архитектура тесно связана с конкретной культурной средой, средой обитания и образом жизни местного населения и является отражением поведения и психологии местного населения.

Китай – страна со множеством этнических меньшинств. Этнические меньшинства в разных регионах имеют разное культурное происхождение и обычаи. В результате сформировались разные локальные характеристики. Юго-Западный Китай – это территория, где этнические меньшинства относительно сконцентрированы, причем большинство составляют Дун и Мяо. Особый карстовый рельеф здесь создает характеристики жилищ этнических меньшинств. Наиболее типичными из них являются башни Донг и Мост Ветра и Дождя.

Материалы и методы

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

Литературный обзор

Вопросы, касающиеся деревянной архитектуры Юго-Западного Китая, рассматривали многие ученые, такие как Хуан Фэнмяо, Ся Фэй, Тан Вэнь, Ши Кайчжун, Бу Йетин и другие. Считаем необходимым продолжить исследование в данном направлении и более подробно изучить отдельные вопросы темы.

Результаты исследования

Деревянные постройки Донг не только имеют красивые формы, но и отличаются изысканной техникой строительства. Строительные материалы всего здания – в основном ели. Нет необходимости в гвоздях и заклепках. Все они соединены пазовыми и шиповыми соединениями. Конструкция прочная, соединение герметичное. 20 мая 2006 года навыки строительства деревянных зданий Донг были одобрены Государственным советом Китайской Народной Республики для включения в первую партию национальных списков нематериального культурного наследия [Хуан Фэнмяо, 2022, 156].

Рассмотрим устройство барабанной башни.

Обычно здания в деревне Донг построены вокруг Барабанной башни, как паутина, образуя

радиальную форму. Деревни донг обычно используют фамилию клана как единое целое и строятся вокруг барабанной башни. Если в деревне много родовых фамилий, то рядом строят несколько барабанных башен. Вся Барабанная башня сделана из дерева и хорошо построена. Архитектурные формы Барабанных башен различны, распространенными являются стиль свай, стиль павильона, стиль плотного карниза и т.д., среди которых стиль плотного карниза является наиболее распространенным. Внутри и снаружи Барабанной башни есть четыре большие деревянные колонны, поддерживающие зал. Средняя часть здания наслена друг на друга. Карнизы обычно шестиугольные, восьмиугольные или четырехугольные. Сверху вниз один слой больше другого. Вокруг павильона есть перила и сиденья, а посередине находится большое каменное место для костра. Верхняя часть Барабанной башни похожа на пагоду, обычно имеет 5, 7, 9, 11 и более этажей и может достигать высоты от 10 до 15 м. Пагода обычно четырехугольная или шестиугольная [Ши Кайчжун, 2012, 79]. Углы карниза высоко подняты, и поза напоминает полет. В небольшом павильоне на крыше установлен кожаный барабан, поэтому его называют Барабанной башней. Фигуры на шпиле снаружи здания обычно представляют собой тыквы или сороки, которые символизируют удачу в национальной культуре. Нижняя часть барабанной башни в основном квадратная, а внутри есть квадратные скамейки, на которых жители деревни Донг могут отдохнуть, расслабиться и обсудить дела.

Изучим социально-культурные функции Барабанной башни.

Барабанная башня является типичным представителем деревянной архитектуры Донг и центром политической, культурной и общественной жизни деревень Донг.

Барабанная башня имеет шесть основных применений и функций. Во-первых, Барабанная башня является символом деревни Донг. Барабанная башня имеет большое значение для народа Донг и является символом и душой деревни Донг. В деревне Донг с древних времен бытовала поговорка: «Если есть деревня, то должна быть и Барабанная башня». Вообще говоря, каждая деревня объединяет свои усилия, чтобы построить барабанную башню, принадлежащую деревне. В некоторых деревнях даже есть четыре или пять барабанных башен. Во-вторых, Барабанная башня – это место ежедневного досуга и развлечений народа Донг. После ужина большинство жителей Донг отправляются в Барабанную башню, чтобы провести досуг и развлекательные мероприятия. В Барабанной башне пройдут многочисленные развлекательные мероприятия и артистические выступления народа Донг. Жители деревни Донг болтали в Барабанной башне и смотрели представления, развлекаясь. В-третьих, Барабанная башня – это место для приема гостей. Когда жители деревни Донг принимают гостей дома, они часто предпочитают проводить банкеты в Барабанной башне, чтобы приветствовать высоких гостей. Кроме того, в Барабанной башне также будут проводиться взаимные визиты между селами и общественные мероприятия между селами. В-четвертых, Барабанная башня – место посиделок и встреч. Если деревням Донг необходимо обсудить вопросы, затрагивающие всю деревню, или если им необходимо провести крупные церемонии, такие как формулирование городских правил и положений, урегулирование гражданских споров, проведение социальных мероприятий и т.д., они обычно проводятся в Барабанной башне. В-пятых, барабанная башня – это инструмент для передачи информации или вызова полиции. В прошлом каналы доставки информации были ограничены, а своевременность была низкой. В случае возникновения чрезвычайной ситуации было трудно своевременно доставить информацию всем. В это время люди Донг будут подниматься по лестнице, чтобы бить в барабаны и использовать звуки барабанов для передачи сообщений. В-шестых, Барабанная башня выполняет жертвенную функцию. Барабанная башня Донг имеет религиозный окрас и является местом проведения

религиозных мероприятий. Жители деревни Донг могут проводить жертвоприношения и выполнять соответствующие действия в Барабанной башне.

Рассмотрим архитектурно-культурное значение Барабанной башни.

Для народа Донг Барабанная башня имеет особый статус и значение. Таким образом, Барабанная башня в определенной степени представляет духовные качества народа Донг и несет в себе глубокие национальные чувства народа Донг. Когда автор проанализировал литературу, посвященную барабанным башням Донг, он обнаружил, что некоторые ученые считают, что общий контур барабанных башен Донг является имитацией формы ели, а барабанная башня символизирует ель. Это утверждение имеет историческую основу. Поскольку в районе Донг много елей, жители Донг верят, что ели имеют символическое значение жизненной силы, поэтому они считают ели священными деревьями, защищающими людей [У Гуан, 2021, 96]. Барабанная башня, построенная народом Донг на основе елей, олицетворяет надежду народа Донг на то, что деревня будет продолжать процветать и передаваться из поколения в поколение. В то же время Барабанная башня как место повседневного отдыха, развлечений и дискуссий людей символизирует социальную концепцию народа Донг о равенстве, терпимости и открытости. Барабанная башня была построена совместно всей деревней и несет в себе национальный дух народа Донг, объединяющий и объединяющий.

Изучим структуру моста Фэньюй.

Поскольку большинство народа донг живет в местах, близких к горам и рекам, Мост Фэньюй Донга является еще одним представительным общественным зданием, помимо Барабанной башни.

Фэньюй означает ветер и дождь. Большинство ветровых и дождевых мостов построены из местных материалов, обычно из ели и камней. Мост Фэньюй – это не только мост, но также включает в себя архитектурные элементы, такие как павильоны, башни и коридоры. Традиционная конструкция моста Фэньюй не использует ни одного гвоздя и полностью построена с использованием врезной и шипованной конструкции. В ветровых и дождевых мостах для создания опорной конструкции опор обычно используется камень. Опоры в основном представляют собой шестиугольные призмы. Эта конструкция может уменьшить воздействие речной воды [Бу Йетин, 2018, 200]. Для изготовления корпуса и настила моста используются ели, пазовые и шиповые соединения плотно прилегают друг к другу, конструкция получается жесткой. Внешний цвет моста Фэньюй простой и элегантный. Башни и павильоны построены на каменных опорах моста. Углы карнизов, гребни коридоров моста и гребни башен украшены цветами, травой, рыбами, птицами и животными. Внутреннее пространство моста Фэньюй состоит из мостовых коридоров и мостовых павильонов, мостовые коридоры обычно оборудованы скамейками для отдыха или развлечения пешеходов.

Изучим социальные и культурные функции моста Фэньюй.

Мост Фэньюй имеет красивую форму и разнообразные функции. Это мастер культуры деревянного строительства Донг. Мост Фэньюй имеет три основных назначения и функции. Во-первых, как средство общественного транспорта, позволяющее людям ходить, а на мосту Фэньюй есть мостовые коридоры и мостовые павильоны для отдыха людей, мост Фэньюй также может предоставить пешеходам укрытие от ветра и дождя, а также отдохнуть и насладиться прохладным воздухом. Во-вторых, как важное общественное и развлекательное место, люди Донг могут общаться, просматривать, развлекаться, торговать и проводить на мосту Фэньюй. На каждом важном фестивале или при встрече высоких гостей на мосту Фэньюй существует традиция петь дорожные песни и выпивать тосты. В-третьих, он выполняет культурную

функцию принесения жертвоприношений и является «талисманом защиты деревни» народа Донг. Люди Донг верят, что у каждого есть душевный мост, и этот мост связан с жизнью, смертью, браком и браком. С этого моста перевоплощаются дети, и старики также будут проходить по этому мосту после своей смерти. Когда невеста входит в дом жениха, она также должна пересечь шест, символизирующий мост, что означает «перейти мост». Мост Ветра и Дождя тесно связан с духовной культурой, обычаями и привычками народа Донг, поэтому каждый канун Нового года народ Донг будет поклоняться мосту. Мост Фэньюй – это не только мост в сердцах местных жителей, но и место, где отдыхают их души.

Рассмотрим архитектурно-культурное значение моста Фэньюй.

Среди народа Донг популярна поговорка: «Где вода, там мост Фэньюй». Народ Донг построил на реке мост из ветра и дождя, который не только показывает характер народа Донг, не боящийся трудностей и тяжелой работы, но также выражает стремление народа Донг к лучшей жизни и их добрую надежду на будущее. Мост Фэньюй построен из камня и дерева с использованием местных материалов. Он воплощает концепцию зеленого развития народа Донг: «гармония между человеком и природой» и «гармония между человеком и природой». Любовь и уважение народа Донг к мосту Фэньюй отражает чувство самобытности, принадлежности и гордости народа Донг за культуру Донг.

Дяоцзялоу – это свайное здание. Дяоцзялоу – обычное жилое жилище народа Донг. Это полуперильное здание с консольной крышей, в качестве материала в основном используется ель, тоже деревянное здание. Здания Дяоцзяо делятся на два, три и четыре этажа, высотой около 10 м. [Ся Фэй, Тан Вэнь, 2009, 81]. Как правило, здесь больше трехэтажных зданий на сваях. Самая основная особенность заключается в том, что главный дом построен на земле. За исключением одной стороны крыла, которая соединена с землей и соединена с главным домом, остальные три стороны подвешены и поддерживаются колоннами. У строительства на сваях есть много преимуществ: приподнятый пол вентилируемый и сухой, что предотвращает появление ядовитых змей и диких зверей. Под полом также можно хранить мусор. Дяоцзялоу также имеет отличительные национальные особенности: элегантные «шелковые карнизы» и широкие «прогулочные перила» делают Дяоцзялоу уникальным. Этот тип свайных построек более успешно избавился от своей оригинальности, чем «перила».

Рассмотрим социально-культурные функции свайных построек.

За исключением черепицы на крыше, все сверху донизу сделано из ели. Столбы крыши просверлены из еловой древесины, а между столбами по диагонали соединены еловые древесины разных размеров. Хотя нет необходимости ни в одном железном гвозде, строение все равно очень прочное. Вокруг дома тоже висят башни, а карнизы построек обращены вверх, словно вот-вот взлетят. Четыре стены дома сделаны из еловых досок с пазами и закрытыми панелями, причем настолько тщательно, что покрыты тунговым маслом внутри и снаружи, чтобы сделать его чистым и блестящим. Нижний этаж не пригоден для проживания людей и используется для выращивания птицы и хранения сельскохозяйственных инструментов и тяжелых предметов. Второй этаж – место для еды и проживания, внутри расположены спальни, и посторонние внутрь обычно не допускаются. За спальней находится главная комната, где есть место для костра. Семья ест вокруг места для костра. Здесь просторно и удобно. Поскольку есть окна, здесь светло, хорошо освещено и проветривается, члены семьи часто занимаются рукоделием и отдыхают, а также это место приема гостей. С другой стороны зала к нему ведет широкий коридор, снаружи коридора есть перила в полчеловеческого роста, а внутри большой ряд скамеек, на которых часто остаются и отдыхают члены семьи. Здесь матери наряжают своих

дочерей во время фестивалей. Третий этаж вентилируемый, сухой и очень просторный. Помимо того, что он используется как гостиная, здесь также есть небольшие помещения для хранения и хранения продуктов.

Дяоцзялоу – древнее здание на юго-западе Китая, наиболее примитивной формой которого является жилище на сваях.

Он стоит у воды и построен на фоне гор, передает ауру зеленых гор и зеленых вод и интегрирован в природу. Дяоцзялоу – это Сяоцзябию среди зданий. Оно маленькое, изысканное, элегантное и достойное. Оно демонстрирует красоту природы в ее простоте. Это неземное место, излучающее чистоту жизни без всякого шума и блеска. Когда вы будете там, мирские заботы исчезнут, и ваш обеспокоенный ум обретет облегчение. Конструкция и дизайн Дяоцзялоу полностью отражают условия жизни народа Дун в гармоничном сосуществовании с природой. Дяоцзялоу в полной мере использует особенности гористой и холмистой местности района Донг. Он отражает национальную культуру народа Донг, который может использовать силы природы для гибкого регулирования условий своей жизни в соответствии с изменениями местности. Быть свободным и не быть связанным правилами и положениями отражает жизненный идеал народа Донг, заключающийся в защите свободы.

Подводя итог, можно сказать, что деревянные здания Донг не только имеют практические социальные функции, но также имеют сильные культурные функции и национальный колорит. Архитектура и национальная культура дополняют друг друга и дополняют друг друга. Национальная культура, социальные обычаи, исторические условия и историческое развитие – все это будет оказывать влияние на архитектуру, а национальная мысль, национальный характер и социальная культура являются важными факторами, определяющими архитектурную форму. По внешнему виду деревянных построек народа Донг мы можем увидеть архитектурную культуру, присущую этому зданию.

Обсуждение

Посредством анализа культуру деревянного строительства народа Донг можно резюмировать следующим образом:

1. Национальная концепция единства и единства. Будь то Барабанная башня, мост Фэньюй или другие общественные здания, все они построены всей деревней или коллективными усилиями жителей. Это отражает общественное чувство чести, идентичности и сплоченности народа Донг.

2. Практические и утилитарные ценности. Народ Дун живет на стыке провинций Хунань, Гуанси и Гуйчжоу. Из-за суровой природной среды и того, что народ Дун на протяжении поколений уделяет больше внимания сельскому хозяйству, чем торговле, народ Дун долгое время вел самодостаточную жизнь. Таким образом, люди Донг развили практические и утилитарные ценности. Благодаря сильной духовной мощи нации продолжают сохраняться практические утилитарные ценности. С точки зрения архитектурной структуры деревянные постройки Донг, такие как здания на сваях, барабанные башни, ветровые и дождевые мосты, гибко используются в зависимости от местности. В качестве строительных материалов были выбраны местные еловая древесина и камень, а местные условия были адаптированы для создания уникальной конструкции. С функциональной точки зрения деревянные здания Dong полностью используют пространство здания и обеспечивают диверсификацию функций. Что касается общественных зданий, то скамейки в Барабанной башне и скамейки на мосту Фэньюй

отражают ориентированный на людей прагматизм народа Донг.

3. Экологический и естественный взгляд на зеленое развитие. Экологический и естественный взгляд на зеленое развитие, присущий деревянным зданиям Донг, отражается в их уважении к окружающей среде и естественной и простой архитектурной эстетике. Прежде всего, народ Донг на протяжении поколений уважает окружающую среду. Столкнувшись с гористыми и холмистыми природными условиями своих жилых районов, народ Донг осознал важность использования богатых ресурсов древесины и камня в горных районах для строительства домов и поддержания средств к существованию. Поэтому народ Донг выбирает в качестве жилых построек Дяоцзялоу, исходя из особенностей местности. Использование таких зданий как Барабанная башня и мост Фэньюй в качестве общественных зданий является рациональным освоением и использованием природных ресурсов. Во-вторых, характеристики и выражение деревянных зданий Донг также показывают жизненный статус народа Донг, связанный с близостью к природе и защитой природы. Строительные материалы взяты из природы, а цвета зданий в основном представлены простым цветом дерева или синим, серым, черным, белым и другими цветами. Простота цветов отражает прекрасное видение народа Донг интеграции гуманистического архитектурного ландшафта в природный ландшафт.

4. Концепция жертвоприношения. Традиция жертвоприношения глубоко укоренилась в сердцах народа Донг, и национальную культуру, связанную с жертвоприношением, также можно увидеть в архитектуре. Функция моста Фэньюй в народных обычаях и других аспектах выражает его религиозное значение «благословенного моста», «призыва» и «молитвы». Народ Донг решил хранить таблички своих предков в дяоцзялоу, где они живут. Общественные здания, такие как Барабанная башня и мост Фэньюй, также выберут подходящие места для установки святилищ для поклонения богам. Во время фестивалей или перед важными событиями люди должны возжигать благовония и подавать чай, чтобы помолиться о мире и процветании. В то же время ель, строительный материал деревянных построек Донг, также играет роль талисмана в сердцах народа Донг. Люди верят, что ветви кедра пышные и обладают сильной жизненной силой, что может благословить и процветать все население деревни.

Заключение

Деревянная архитектура Донг возникла во время зарождения и миграции народа Донг. Он воплощает в себе историю и культуру народа Донг на протяжении тысячелетий и представляет собой библиотеку физических ресурсов, хранящую историю и культуру народа Донг. Культура деревянного строительства Донг превратилась в собственную систему благодаря усилиям нескольких поколений строителей Донг. Эта культура существует и по сей день и продолжает развиваться и видоизменяться, являясь эталонной моделью архитектурной культуры быстро исчезающих этнических меньшинств. Деревянная архитектура Донг является ярким историческим свидетелем культуры Донг, а культура деревянной архитектуры Донг является важной частью мирового мультикультурализма.

Из анализа видно, что деревянные постройки Донг имеют не только практическое значение, но и выполняют жертвенные функции. Это особая архитектурная культура, которая эффективно объединяет функциональность и дух. С течением времени повышались знания и культурный уровень народа Донг. Народ Донг постепенно сконцентрировал свои национальные эмоции, желания, идеалы и эстетические вкусы в сильное духовное измерение и отразил этот дух во всех аспектах деревянной архитектуры Донг. Такие действия как молитва, принесение

жертвоприношений и общение в Барабанной башне и мосту Фэньюй показывают, что деревянные конструкции Донг могут полностью удовлетворить потребности народа Донг в духовной деятельности и межличностном общении. Самая большая ценность культуры деревянных построек Донг – это идеальное сочетание практических архитектурных потребностей и духовных и культурных потребностей.

Библиография

1. Бу Йетин. Обзор исследований традиционной архитектуры и поселений Донг // Китайская и зарубежная архитектура, 2018. 334 с.
2. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
3. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
4. Ло Дунхуа. Культурное исследование традиционной архитектуры и мебели народа Донг в Гуанси. Пекин: Пекинский университет лесного хозяйства, 2010. 213 с.
5. Ся Фэй, Тан Вэнь. Анализ архитектурных особенностей и культурного значения народных домов Донг // Art Exploration. 2009. № 23 (02). С. 81-82.
6. У Гуан Анализ архитектурного ландшафта и культурного содержания деревень Донг // Индустрия культуры. 2021. № 26. С. 96-98.
7. Ху Бичжу. Техника строительства барабанной башни Донг. Чанша: Университет Хунань, 2012. 134 с.
8. Хуан Фэнмяо. Защита и наследование навыков деревянного строительства Донг // Архитектурная структура. 2022. № 52 (14). С. 156-157.
9. Ши Кайчжун. Барабанная башня Донг. Культура и искусство Хуася, 2001. 400 с.
10. Ши Кайчжун. Исследование культуры барабанной башни Донг. Пекин: Этническое издательство, 2012. 320 с.

The Wooden Architecture of Southwestern China

Fu Nianxi

Postgraduate,

Institute of Business Communications,

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

191180, 46, Voznesenskii ave., Saint Petersburg, Russian Federation;

e-mail: 578208658@qq.com

Abstract

The article discusses issues related to the wooden architecture of Southwestern China. The purpose of the study is to study the types of Dong wooden buildings and identify the peculiarity of the Dong Nation wooden architecture. As a cultural phenomenon, the formation and development of architecture are closely linked to its national history, way of life, religious beliefs, culture, art and economic life. They merge with each other and jointly create a national and regional architectural culture. The Dong people have created a magnificent national culture, but have also achieved great success in architectural culture. The craftsmanship of Dong wooden building construction is the most outstanding expression of the traditional folk culture of southwest China. By integrating the geographical environment, the economic basis, national customs, regional culture and other elements, architectural features are formed that are ecological, humanistic and in harmony with nature. Dong wooden buildings have rich cultural overtones and have extremely high artistic value.

Dong wooden building construction skills are the most outstanding and representative form of traditional folk cultural expression of people in the Dong area. Dong wooden buildings based on ganlan style buildings. There are many types of Dong wooden buildings, the most representative of them are Fengyu Bridge, Drum Tower and Diaojiao Tower, as well as village gates, pavilions, well pavilions, granaries, etc.

For citation

Fu Nianxi (2024) Derevyannaya arkhitektura Yugo-Zapadnogo Kitaya [The Wooden Architecture of Southwestern China]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 443-451. DOI: 10.34670/AR.2024.86.90.040

Keywords

Dong architecture, wooden building, national culture, form, culture, artistic value.

References

1. Bu Yetin (2018) Review of studies of traditional architecture and Dong settlements. In: *Chinese and foreign architecture*.
2. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokulturnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
3. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitelnogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskiy zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
4. Hu Bizhu (2012) *Dong drum tower construction technique*. Changsha: Hunan University.
5. Huang Fengmiao (2022) Protection and inheritance of Dong wood construction skills. *Architectural structure*, 52 (14), pp. 156-157.
6. Luo Donghua (2010) *A cultural study of the traditional architecture and furniture of the Dong people in Guangxi*. Beijing: Beijing Forestry University.
7. Shi Kaizhong (2001) *Dong Drum Tower*. Culture and art of Huaxia.
8. Shi Kaizhong (2012) *Research on Dong Drum Tower Culture*. Beijing: Ethnic Publishing House.
9. Wu Guan (2021) Analysis of the architectural landscape and cultural content of Dong villages. *Culture Industry*, 26, pp. 96-98.
10. Xia Fei, Tang Wen (2009) Analysis of architectural features and cultural significance of Dong folk houses. *Art Exploration*, 23 (02), pp. 81-82.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.45.62.041

Художественная композиция и эстетическая концепция традиционных архитектурных деревянных сооружений

Фу Няньси

Аспирант,
Институт бизнес-коммуникаций,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
191180, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Вознесенский пр., 46;
e-mail: 578208658@qq.com

Аннотация

В статье изучены вопросы художественной композиции и эстетической концепции традиционных архитектурных деревянных сооружений. Цель исследования – изучить художественную композицию и эстетическую концепцию традиционных архитектурных деревянных сооружений. Методы исследования: метод анализа, сравнения, логического рассуждения. Традиционное архитектурное деревянное искусство – это суть национальной архитектурной культуры и сокровище искусства. Его глубокий смысл – идеальное единство мудрости и эстетики, искусства и науки. Изучение традиционного архитектурного искусства деревянных конструкций имеет большое эстетическое значение для современной социальной эстетики, эстетического образования и строительства социальной среды. Взяв за отправную точку художественную формальную композицию деревянной конструкции, анализируются художественная форма и характеристики деревянной конструкции. Углубленный анализ эстетической концепции, содержащейся в традиционном искусстве деревянных конструкций, показывает, что традиционное архитектурное искусство деревянных конструкций представляет собой идеальное единство функции и эстетики. Чтобы пробудить у людей понимание традиционной архитектурной композиции и эстетической концепции, а также предоставить полезную информацию для построения «Духа китайского эстетического образования» в новую эпоху.

Для цитирования в научных исследованиях

Фу Няньси. Художественная композиция и эстетическая концепция традиционных архитектурных деревянных сооружений // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 452-461. DOI: 10.34670/AR.2024.45.62.041

Ключевые слова

Деревянное искусство, морфологический состав, эстетическая концепция, эстетическое воспитание, культура, постройки.

Введение

Китайская традиционная деревянная архитектура является самым прекрасным и интуитивно понятным выражением давней традиционной культуры и национальных особенностей Китая. Поэтому изучение традиционных деревянных построек и понимание их морфологических особенностей и эстетических характеристик имеет большое практическое значение. Это также эффективный способ осознать ценность эстетического воспитания [Ван Цзюнью, 2017, 97]. Деревянный каркас и декоративные элементы традиционных деревянных зданий являются основными видами искусства, используемыми в древней китайской архитектуре. Ее форма изящна и гладка, ее украшение богато и уникально, а ее смысл гармоничен и естественен. Она не только имеет долгую историю, но также имеет разнообразие типов и великолепный массив, а также имеет свои уникальные характеристики, отличающиеся от западной архитектуры, поэтому этот стиль известен во всем мире. Поэтому в контексте полного раскрытия функции эстетического воспитания и наследования превосходной китайской культуры особенно важно углубить изучение и понимание традиционного искусства архитектурных деревянных конструкций, а также понять его художественную форму и эстетическую коннотацию.

Материалы и методы

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

Литературный обзор

Вопросы, касающиеся художественной композиции и эстетической концепции традиционных архитектурных деревянных сооружений, рассматривали многие ученые, такие как Ван Цзюнью, Ши Тиемао, Цай Цян, Фань Сюэфэн и другие. Считаю необходимым продолжить исследование в данном направлении и более подробно изучить отдельные вопросы темы.

Результаты

Большинство традиционных зданий моей страны представлены в основной деревянной архитектурой, образующие уникальную систему деревянных каркасных конструкций. Ее структурный каркас и форма каркаса образуют полную каркасную систему, которая в основном состоит из балок, колонн, прогонов, стропил, ковшовых арок и других компонентов. Существуют строгие правила относительно положения, размера и расположения этих элементов, которые составляют основу каркаса деревянных зданий. Весь деревянный каркас почти полностью соединен пазами и шипами, что делает здание в целом устойчивым, наполненным напряжением и естественной красотой. Среди них плотно соединенные компоненты ковшовой арки являются самой изысканной конструкцией во всей системе деревянного каркаса. Ее функция настолько велика, что она может не только поддерживать крышу, но и уменьшать нагрузку. Это наиболее типичный компонент традиционных деревянных построек в моей стране. Для удобства анализа в основном используется традиционная форма деревянной рамы, а ее функции, технологии и другие факторы

игнорируются. В качестве чистого явления моделирования морфологические элементы абстрагируются и разлагаются для изучения его визуальных характеристик, чтобы раскрыть красоту традиционной архитектурной формы деревянного строения.

Проведем анализ морфологических элементов традиционного архитектурного деревянного искусства.

Точки, линии, поверхности и пространства – основной язык архитектурного дизайна и основные элементы современного дизайна [Ши Тиемао, Цай Цян, 1992, 70]. Хотя традиционные деревянные здания моей страны не были построены с учетом элементов современного дизайна, их форма соответствует принципам и законам применения элементов современного дизайна. Таким образом, мы можем использовать перспективу современных методов проектирования для анализа традиционных деревянных зданий, анализа их морфологических коннотаций и изучения их современной эстетической ценности и значения.

В традиционных деревянных каркасных зданиях изысканные конструктивные узлы способны усилить целостность здания и выразить четкую логику строительства. Конструкция «паз и шип» в основном расположена в местах соединения и пересечения деревянных компонентов, поэтому ее можно рассматривать как основной компонент «точек». Конструктивный метод врезного и шипового соединения позволяет мягко соединять балки, колонны, прогоны, стропила и другие компоненты, образуя систему, так что общая конструкция имеет хорошую гибкость и ее нелегко сломать или разрушить. «Балочные и колонные конструкции» благодаря своей форме можно рассматривать как «линии» основных составных элементов. Различные типы структур образуются за счет разных способов перекрытия. Под влиянием традиционной иерархической системы длина и толщина балок и колонн имеют определенные ограничения по форме в зависимости от масштаба и размера дома [Го Синь, 2004, 99]. Горизонтальные балки или прогоны поддерживаются колоннами, образуя часть крыши традиционного здания. Балки параллельны платформе, что дает людям ощущение стабильности и безопасности. Переплетение вертикальных колонн и горизонтальных балок может не только рассеивать нагрузку и несущую способность, но и сдерживать друг друга, образуя пространственный каркас, образуя базовую единицу «комната» в традиционной архитектуре.

Традиционный деревянный каркас перекрыт балками и колоннами и заполнен перегородками, дверями и окнами, образующими прямоугольный фасад, который создает устойчивое ощущение порядка и заставляет людей чувствовать себя простыми и регулярными. Эти бесконечные пространственные интерфейсы используются для выборочного размещения внешних природных пейзажей, даря зрителям бесконечные мечты об эффекте погружения. Слово «рама» часто используется для описания формы и масштаба здания. Это основной компонент «пространства» традиционных деревянных рам. Блок, состоящий из вертикальных колонн и горизонтальных балок, имеет сильное ощущение объема, четкого масштаба и прямого перекрытия пространства, что дает людям торжественное и стабильное духовное ощущение.

Далее проведем анализ художественной формы традиционных архитектурных деревянных деталей.

Традиционный архитектурный деревянный каркас воплощает в себе характеристики традиционной китайской эстетики, которая отражается во многих аспектах, таких как природа, искусство, форма и ритм. Самым важным источником этой природной красоты является форма деревянного каркаса. Если убрать каждую балку или столб, люди почувствуют бесконечное сожаление. Благодаря своим уникальным свойствам, древесина имеет четкие и законченные формы и логическую структурную эволюцию. Соединительные компоненты, хотя и

различаются по характеристикам и способу применения, прекрасно размещены в конструкции. Он не только умело решает практические функциональные проблемы здания, но и воплощает рациональную архитектурную красоту.

Рассмотрим балочную и колонную конструкцию.

Самой базовой конструкцией традиционной китайской архитектуры является деревянный каркас, а конструктивная форма деревянного каркаса представляет собой балочно-колонную конструкцию. Деревянный каркас имеет четыре колонны на платформе, а на вершине колонн размещаются балки и балки, образующие «комнату». Обычно одно здание состоит из нескольких «комнат». Балки опираются на колонны, а концы балок поддерживают прогоны, образуя конструкцию дома. После этого стропила располагаются на прогонах, а посередине колонны соединяются балками, после чего стропила укладываются балясами, образуя конструкцию крыши. Вес всей крыши несет на себе деревянный каркас. Чем больше пролет помещения, тем большую нагрузку несут балки. Поэтому при выборе материалов для традиционных построек к древесине, используемой в качестве балок, следует относиться с особой осторожностью. Балочные и колонные конструкции традиционных деревянных зданий тесно связаны и ограничивают друг друга, образуя целостную систему, отвечающую потребностям человеческого жилья и противостоящую повреждениям внешних сил природы.

Структура балок и колонн отражает выдающуюся мудрость древних в архитектурном проектировании и внесла соответствующий вклад в развитие дисциплины естественной механики. В то же время он выражает уникальный стиль и очарование традиционной китайской деревянной архитектуры. Кроме того, балки и колонны не только являются функциональными компонентами деревянного каркаса, но и становятся произведениями искусства, имеющими высокую ценность из-за их резных узоров или картин. Например, красочные росписи Хэси на балках внутри и снаружи Дворца Высшей Гармонии в Запретном городе передают торжественную и возвышенную атмосферу здания.

Изучим пазово-шиповую конструкцию. Пазово-шиповая конструкция – основной способ соединения деревянных рам в древних китайских постройках. Поскольку костяшки пальцев расположены в разных направлениях для взаимодействия с шипами во всех направлениях, сила равномерна и имеет высокую прочность и стабильность [У Бин, Гэн Сяоцзе, 2015, 51]. Поскольку балочно-столбчатая конструкция не ограничивает характеристики стены и уникальные свойства шипо-пазетной конструкции, деревянный каркас выдерживает большие нагрузки. Кроме того, в соответствующем диапазоне допускается определенная деформация. При возникновении землетрясения эта деформация может компенсировать часть силы и уменьшить сейсмическую реверберацию конструкции, так что деревянное здание обладает устойчивостью и безопасностью «дома не будет рухнуть, если рухнет стена».

Являясь уникальной ремесленной технологией китайской нации, конструкция с шипами и пазами имеет долгую историю и воплощает в себе удивительную мудрость трудящейся нации. Он не только широко используется в традиционной архитектуре, но также имеет высокую художественную ценность в китайской мебели. Мебель и здания, в которых вместо железных гвоздей используются пазовые и шиповые соединения, остаются неповрежденными в течение многих лет, отражая практичность и рациональность строгой конструкции пазовых и шиповых соединений. Форма паза и шипа структуры паза и шипа, а также способ окклюзионного соединения чрезвычайно продуманы и художественны и представляют собой идеальное сочетание природы и искусственности.

Наиболее отличительной чертой традиционного внешнего вида здания является форма

крыши, а его ядром является внутренняя структура. Среди различных традиционных форм крыш тип подъемной балки и тип ковша являются двумя основными типами ферм крыши [Фань Сюэфэн, 2005, 13]. Тип подъема балок, также известный как тип сложенных балок, в основном использует балки и колонны для поддержки и передачи силы. Колонны возводятся на фундамент крыши, а балки размещаются поверх колонн. На балки ставятся короткие колонны, а на них – поперечные балки. Прогоны соединяются с обоими концами балок. Этот слой за слоем накопленный, чтобы сформировать большую глубину и объем пространства. Он в основном используется в официальном стиле и северной народной архитектуре, в целом густой и величественный.

Это строительная конструкция ковшового типа с прогонами, расположенными прямо над колоннами. Между колоннами нет балок, и они напрямую соединены между собой балками. Колонны каркаса расположены близко друг к другу, что повышает устойчивость всего каркаса и снижает вероятность его обрушения. В то же время более мелкая древесина также может быть использована для замены труднодоступной крупной древесины, что делает конструкцию простой, легкой и недорогой. В то же время очевидны и ограничения сквозного типа: плотное расстояние между колоннами затрудняет формирование большого взаимосвязанного пространства, а древесина мелка и не может выдерживать большие нагрузки. Таким образом, сквозной стиль в основном используется в жилых домах и небольших храмах на юге и имеет гибкую адаптируемость.

Эти два механизма образуют взаимодополняющие механизмы, подходящие для разных сред, и иногда при необходимости их смешивают. Конструкция каркаса крыши открыта и упорядочена, нагрузка равномерна и разумна, структурная логика ясна и ясна, она обладает выдающейся функциональной красотой и настоящей структурной красотой.

Проведем анализ современного контекста традиционного архитектурного искусства из деревянных конструкций.

Традиционные деревянные постройки формируются на основе природных, социальных и гуманистических ценностей древней моей страны. Формирование его структуры, отделки и т.д. является результатом совместного действия внешних и внутренних факторов. Он богат по содержанию и имеет неизмеримую ценность и значение для формирования современной национальной системы эстетики и культуры дизайна. Включение исторического контекста, регионализма, местных историй и символов традиционной деревянной архитектуры в современную социальную среду для анализа и интерпретации способствует изучению и пониманию ее богатого духовного подтекста. Инновационная разработка и применение на этой основе могут позволить давнему традиционному искусству деревянных конструкций вернуть себе новую жизнь и современную ценность с целью создания национальной системы эстетики и дизайна для нашего собственного и современного использования.

Рассмотрим направление регионализма и гуманистической заботы.

В современном обществе, в связи с быстрым экономическим развитием, явление культурной конвергенции становится все более серьезным. В то же время возникает ряд серьезных проблем, таких как загрязнение окружающей среды [Гэ Цзяньюй, 2012, 27]. На основе реалистичных требований защиты исторического и культурного разнообразия и экологической среды стремление людей к региональной культуре и любовь к ней становятся все более заметными. Национальная традиционная деревянная архитектура и искусство имеют ярко выраженный национальный и региональный колорит, содержат глубокие региональные и гуманистические характеристики и являются поэтическим выражением местной среды. Отсутствие гуманистического духа и отсутствие значимых характеристик места в современной социальной

среде заставляют людей терять чувство принадлежности. Отчуждение и безразличие в среде обитания влияют на чувство идентичности и интеграции людей в общество. Традиционная китайская архитектура, особенно деревянная архитектура, ориентированная на гармоничное сосуществование человека и природы, отстаивает концепцию экологического образования как в выборе материалов, так и в концепции. В соответствии с требованиями гармоничного сосуществования и устойчивого развития человека, и природы в современном обществе мы используем функции гуманистического образования и формальной эстетики традиционной архитектурной культуры, чтобы тонко интегрироваться в современную социальную жизнь и сердца людей. Будь то материальный уровень среды обитания или духовный уровень морали, этики и эстетики, он оказывает большое влияние на изменение современной социальной культуры и ценностей народа, на формирование культуры и искусства с китайской спецификой и подтекстом, а также на хороший социальный и гуманистический дух. Большая прикладная ценность и практическое значение.

Изучим традиционную культуру и инновации.

Развитие и новаторство любой социальной цивилизации неотделимы от накопления истории. С пробуждением национальной культуры и повышением национальной уверенности в себе общество все больше нуждается в установлении эффективных символов связи между традиционной культурой и современной культурой в окружающей среде, продуктах и информации. Непрерывный прогресс общества требует, чтобы культура была инновационной и развитой. Форма, структура и идеологический смысл деревянной архитектуры и произведений искусства воплощают суть и эстетические концепции культуры предков и представляют собой типичный образ традиционной культуры. Он несет ответственность за соединение традиционной культуры и современной культуры, глобализации и регионализации, а также играет роль в строительстве и инновациях. Выбор материалов для деревянной архитектуры дает новые идеи для проектирования экологически чистой архитектуры и устойчивого развития благодаря их превосходным характеристикам и глубокому культурному смыслу. Поскольку технологии исследований и разработок древесных материалов становятся все более зрелыми, а научный и технологический уровень продолжает улучшаться, большое практическое значение имеет использование потенциального художественного выражения традиционного искусства изготовления деревянных конструкций. Анализируйте и изучайте уникальную структурную логику и культурный язык традиционных деревянных конструкций, а затем используйте современные методы обработки и разнообразные методы проектирования, которые значительно повысили эффективность и точность. Позвольте традиционным деревянным архитектурам снова засиять и создайте современные материальные и духовные продукты с характеристиками времени, не теряя при этом культурного наследия.

Рассмотрим символические характеристики и культурную экологию.

В современном обществе столкновение восточной и западной экономик и культур неизбежно. Социальную культуру следует пересмотреть с точки зрения межкультурной перспективы и сочетания. Чтобы способствовать социальному прогрессу и развитию, мы должны должным образом решать вопросы культурного взаимодействия между историей и современностью, региональными и глобальными. Традиционная деревянная архитектура и искусство – это клетки, которые рождаются в крови нации и глубоко укореняются в памяти народа. Дизайнерские символы традиционного деревянного искусства могут не только отображать культурное наследие, но и выполнять знаковую функцию. Его форма и характеристики уникальны, с богатым символическим значением и возможностями расширения. Преобразование его в форму символа современного языка может не только четко

и естественно отразить архитектурный стиль, но и напрямую подчеркнуть красоту богатой художественной задумки. Из-за сложности традиционного мышления и культуры декоративные символы традиционной архитектуры как в целом, так и в деталях неизбежно становятся изысканными и сложными. Основываясь на реальности современного общества, при включении традиционных символов в инновации современной деревянной архитектуры используются соответствующие абстракции и упрощения. С одной стороны, его можно широко использовать в различных сферах жизни общества, таких как искусственная среда, продукты повседневной жизни и визуальная информация. С другой стороны, это способствует наследованию и развитию традиционной национальной культуры, смешению и инновациям восточной и западной культур, а также реализации здорового и гармоничного развития культурной экологии.

Изучим эстетические характеристики деревянной художественной формы.

Традиционная китайская форма деревянного искусства имеет красивые линии, сбалансированные пропорции, чистые цвета и гармоничный ритм. Эти характеристики вместе с традиционной архитектурной структурой составляют полную эстетику традиционной китайской архитектуры. Эстетические характеристики деревянного художественного вида в основном отражаются в логической связи между целым и частями здания, а его формальная эстетика тесно связана со структурой. Что касается художественных приемов, такие художественные приемы, как пропорциональное деление, ритм, иерархические отношения и масштабные отношения, используются для формирования красоты традиционной деревянной архитектуры. Традиционная архитектурная планировка, воплощающая взгляд древних на время и пространство, определяет перекрывающуюся логику искусства деревянных конструкций. Гибкая форма фасада традиционных деревянных зданий тесно связана с их конструкцией. Прямые балки и изогнутые карнизы сохраняют гармонию и единство в условиях перемен. В отделке сформирована уникальная цветовая система. Холодная зеленая система и насыщенная и яркая красная и желтая глазурь не только упорядоченно чередуют холодное и теплое, но также обладают сильным чувством ритма, а также чрезвычайно элегантно и классично. Эти скульптурно-декоративные красоты имеют внешнюю «форму» и интуитивно отражают внутреннего «бога», национальные духовные особенности и духовный подтекст. Он выражает отношения между человеком и природой, человеком и обществом, достигая «и духа, и формы» [Ли Чунь, 2018, 172].

Рассмотрим интеграцию силы и красоты. Красота традиционных китайских деревянных рам заключается не только в их гибких и разнообразных функциях, но и в их высокой практичности. Мощная грузоподъемность и изысканный внешний вид демонстрируют идеальное сочетание механики и эстетики. Деревянные колонны, играющие опорную роль, не только придают людям ощущение спокойствия, но и обеспечивают большую механическую устойчивость. Пропорции разумны и пропорциональны, достигая единства конструкции и искусства. Несущие элементы появляются в переходном пространстве, где балочно-колонный каркас соединяется с крышей. Издалека под карнизом он выглядит объемным и глубоким, как скульптура. Его цвет образует сильный контраст между светом и тьмой крыши, доставляя людям визуальное удовольствие. В верхней части колонны, между передними балками и карнизными прогонами или между рамами, сцепляющиеся соединительные детали из коротких дугообразных бревен и вкраплений квадратных деревянных брусков называются «ковшовыми арками». Это цельный кузов изысканной конструкции и большой грузоподъемности. Он передает нагрузку крыши на колонны, слой за слоем, переплетающиеся по вертикали и горизонтали [Тан Сяопин, Ма Цинхуа, 2010, 108]. Он регулярно повторяется или упорядоченно меняется под балками, форма однородна, симметрична и сбалансирована, слои наложены друг на друга и полны красоты

многочисленных изменений. Это не только отличительная структура, но и демонстрирующая прочный характер традиционной архитектуры. В крыше регулярно расположены функциональные и декоративные кронштейны, соответствующие удобным пропорциям традиционной архитектуры, воплощающие положительную практическую рациональность и духовное очарование.

В традиционных деревянной китайской архитектуры, помимо основного деревянного каркаса, имеются и другие декоративные элементы, в том числе роспись, резьба и т.д. Выполняя эстетическую роль, эти украшения не отклоняются от основных функциональных требований. Художественные приемы продуманы и целенаправленны. С точки зрения пропорций, в традиционном трехсекционном фасаде здания крыша представляет собой сумму корпуса и основания, что в основном составляет одну треть здания. Конструкция крыши имеет плотные элементы и сложную структуру. Это очень важная часть деревянного каркаса. Эта специально созданная форма «большой крыши» является самым ярким символом традиционной китайской архитектуры. С формальной точки зрения общий план и фасад традиционных деревянных построек геометрически. Углы карниза не представляют собой обычные горизонтальные прямые линии, а четыре угла слегка наклонены, образуя кривую форму. С декоративной точки зрения на различных компонентах используются расписные и резные стилизованные украшения, расположенные в непрерывном, градиентном или шахматном ритме. Такая сбалансированная пропорция, контраст между прямым и прямым, а также упорядоченное выражение создают яркое чувство ритма и ритма. Кроме того, отделка традиционных деревянных зданий имеет строгие правила: разные размеры, расположение, тематика, количество, цвета, узоры и т.д. Например, для крыши дворца можно использовать только прозрачную и красивую жесткую крышу. Императорский дворец имеет величественную веранду и остроконечную крышу. Кроме того, существуют строгие правила относительно количества украшений в виде животных на крыше. Все это формирует уникальный декоративный стиль традиционной китайской архитектуры.

Обсуждение

Самый основной философский смысл традиционной китайской архитектуры – «единство природы и человека». Содержащаяся в нем диалектическая концепция является ядром и отправной точкой китайской традиционной культуры, устанавливающей художественную концепцию «гармонии» [Лю Юэ, 2002, 4]. Традиционная деревянная архитектура может не только обеспечить укрытие от ветра и дождя, но и служить для древних людей мостом для связи с природой. В традиционных китайских эстетических концепциях «красота художественной концепции» является наиболее представительным проявлением национальных ценностей и эстетики. Сущность художественной концепции – стремление к смыслу и ясности с акцентом на выражении духа и использовании внутреннего мира для понимания внешней формы объективных объектов. Древесина проста и натуральна, создавая у людей ощущение дружелюбия и естественности. Сегментирование цветочных окон на деревянной стене или даже развешивание штор и занавесей делает ее еще более совершенно прозрачной и бесконечно близкой к внешней природной среде. Вместе с далекими горами и реками во дворе они образуют серию далеких и спокойных «картин-пейзажей». Вся архитектура словно погружена в бесконечную природу, что может вызывать у зрителей бесконечные ассоциации и достигать состояния «смешивания сцен». Духовным руководящим принципом традиционной китайской деревянной архитектуры является «гармония между человеком и природой», которая выражает

гармоничное единство человека и природы, пейзажей и эмоций. Уникальная и изысканная концепция демонстрирует уникальную эстетическую концепцию китайской нации.

Заключение

Традиционная китайская деревянная архитектура является важной частью прекрасной традиционной китайской культуры. Традиционное архитектурное искусство деревянных конструкций воспитывает эстетический вкус и осуществляет эстетическое воспитание. Он играет незаменимую роль в содействии всестороннему развитию человека. Кроме того, нынешнее развитие технологий компьютерного проектирования и искусственного интеллекта также предоставляет хорошие возможности для исследования и инноваций традиционных деревянных рам. Следует понять его морфологические характеристики и духовный смысл традиционной китайской культуры, чтобы унаследовать превосходную китайскую культуру и продвигать дух китайского эстетического образования.

Библиография

1. Ван Цзюнью. О ценности и применении превосходной китайской традиционной культуры в эстетическом образовании в колледжах и университетах // Журнал Сучжоуского университета науки и технологий (издание для социальных наук). 2017. С. 97-101.
2. Го Синь. Состав и характеристики балочно-колонного деревянного каркаса традиционных местных зданий в Юньнани: на примере районов Куньмин и Дали. Куньмин: Куньминский университет науки и технологий, 2004. 139 с.
3. Гэ Цзяньюй. Об изменениях в дизайне интерьера в контексте современного Китая. Шаньси Архитектура, 2012. С. 27-28.
4. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
5. Ли Чунь. Дискуссия о системе эстетических категорий традиционной китайской архитектуры // Сотни художников. 2018. № 34. С. 172-178.
6. Лю Юэ. Эстетическое очарование традиционной китайской архитектуры // Журнал Университета Тунцзи (издание социальных наук). 2002. С. 4-9.
7. Тан Сяопин, Ма Цинхуа. Анализ эстетических характеристик традиционных китайских одиночных зданий с деревянной конструкцией // Журнал водного хозяйства и строительной техники. 2010. С. 108-110.
8. У Бин, Гэн Сяоцзе. Исследование инновационного дизайна врезных и шиповых конструкций на основе конструктивистских идей // Мебель. 2015. С. 51-54.
9. Фань Сюэфэн. Систематический состав и характеристики местных традиционных жилых крыш в Юньнани. Куньмин: Куньминский университет науки и технологий, 2005. 213 с.
10. Ши Тиемао, Цай Цян. Композиция и архитектура. Сиань: Издательство народного искусства Шэньси, 1992. 340 с.

Artistic composition and aesthetic concept of traditional architectural wooden structures

Fu Nianxi

Postgraduate,
Institute of Business Communications,
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191180, 46, Voznesenskii ave., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 578208658@qq.com

Fu Nianxi

Abstract

The article examines the issues of artistic composition and aesthetic concept of traditional architectural wooden structures. The purpose of the study is to study the artistic composition and aesthetic concept of traditional architectural wooden structures. Research methods: the method of analysis, comparison, logical reasoning. Traditional architectural wooden art is the essence of the national architectural culture and the treasure of art. Its deep meaning is the perfect unity of wisdom and aesthetics, art and science. The study of the traditional architectural art of wooden structures is of great aesthetic importance for modern social aesthetics, aesthetic education and the construction of a social environment. Taking the artistic formal composition of the wooden structure as a starting point, the artistic form and characteristics of the wooden structure are analyzed. An in-depth analysis of the aesthetic concept contained in the traditional art of wooden structures shows that the traditional architectural art of wooden structures represents an ideal unity of function and aesthetics. To awaken people's understanding of traditional architectural composition and aesthetic concept, as well as provide useful information to build the "Spirit of Chinese Aesthetic Education" in the new era. In traditional Chinese architecture, wooden frames are used as the main structure, which are not only unique and practical in shape, but also beautiful in finish, achieving an ideal unity of function and aesthetics.

For citation

Fu Nianxi (2024) Khudozhestvennaya kompozitsiya i esteticheskaya kontseptsiya traditsionnykh arkhitekturnykh derevyannykh sooruzhenii [Artistic composition and aesthetic concept of traditional architectural wooden structures]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 452-461. DOI: 10.34670/AR.2024.45.62.041

Keywords

Wooden art, morphological composition, aesthetic concept, aesthetic education, culture, buildings.

References

1. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskiy zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
2. Fan Xuefeng (2005) Systematic composition and characteristics of local traditional residential roofs in Yunnan. Kunming: Kunming University of Science and Technology.
3. Ge Jianyu (2012) About changes in interior design in the context of modern China. Shanxi Architecture.
4. Guo Xin (2004) Composition and characteristics of beam-and-column timber frames of traditional vernacular buildings in Yunnan: A case study of Kunming and Dali regions. Kunming: Kunming University of Science and Technology.
5. Li Chun (2018) Discussion about the system of aesthetic categories of traditional Chinese architecture. *Hundreds of Artists*, 34, pp. 172-178.
6. Liu Yue (2002) Aesthetic charm of traditional Chinese architecture. *Journal of Tongji University (social science)*, pp. 4-9.
7. Shi Tiemao, Cai Qiang (1992) Composition and architecture. Xi'an: Shaanxi Folk Art Publishing House.
8. Tang Xiaoping, Ma Qinghua (2010) Analysis of the aesthetic characteristics of traditional Chinese single buildings with wooden structure. *Journal of Water Management and Construction Engineering*, pp. 108-110.
9. Wang Junwu (2017) On the value and application of excellent Chinese traditional culture in aesthetic education in colleges and universities. *Journal of Suzhou University of Science and Technology (Social Science)*, pp. 97-101.
10. Wu Bing, Geng Xiaojie (2015) Research of innovative design of mortise and tenon structures based on constructivist ideas. In: Furniture.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.75.77.037

Исследование исполнительского искусства китайских вокалистов в России

Ли Лин

Аспирант,

Дальневосточный государственный институт искусств,
690950, Российская Федерация, Владивосток, ул. Петра Великого, 3а;
e-mail: mail@dv-art.ru

Аннотация

В мире, отмеченном глобализацией и цифровыми связями, исполнительское искусство предоставляет уникальную платформу для передачи тонкостей различных культур, их истории и современных реалий. В данной научной статье представлено углубленное исследование исполнительского искусства китайских вокалистов в России. В ходе исследования рассматриваются нюансы исполнительского искусства, дается подробный анализ практики китайского вокального исполнения в российском культурном контексте. Такое научное исследование не только способствует лучшему пониманию международного потока исполнительского искусства, но и подчеркивает значительную роль китайских вокалистов в продвижении культурного разнообразия и налаживании культурного диалога в России. Приведенные в исследовании примеры демонстрируют потенциальное влияние китайских музыкантов в России. Своим искусством они не только способствуют культурному разнообразию России, но и служат катализаторами для более глубокого понимания и сотрудничества между китайской и российской культурами. Их присутствие на российских сценах подчеркивает важность культурной дипломатии и искусства как универсального языка, способного преодолеть разрыв между народами с разной историей, языками и традициями. Благодаря подобным творческим обменам Китай и Россия укрепляют свои двусторонние отношения и воспитывают дух взаимного уважения и признательности, который выходит за рамки концертного зала.

Для цитирования в научных исследованиях

Ли Лин. Исследование исполнительского искусства китайских вокалистов в России // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 462-467. DOI: 10.34670/AR.2024.75.77.037

Ключевые слова

Китайские вокалисты, искусство, исполнительское искусство, Китай, Россия, международные отношения.

Введение

Значение исполнительского искусства в современном международном диалоге между нациями глубоко и сложно, так как такое искусство выходит за рамки простого развлечения, являясь мощным инструментом культурного обмена и взаимопонимания. В мире, отмеченном глобализацией и цифровыми связями, исполнительское искусство предоставляет уникальную платформу для передачи тонкостей различных культур, их истории и современных реалий. Посредством танца, музыки, театра и других форм перформанса артисты могут выражать идеи и эмоции, которые выходят за рамки границ, способствуя сопереживанию и разрушая барьеры между людьми из разных слоев общества. И такой совместный культурный опыт обогащает людей на личном уровне и закладывает основу для более гармоничных международных отношений [Ван Юй, Чжан Ли, 2022].

Подчеркивая общую человечность и важность культурного разнообразия, исполнительское искусство способствует лучшему пониманию и признанию различий друг друга. Кроме того, исполнительское искусство служит бесценным инструментом дипломатии и мягкой силы. Государство и государственные учреждения культуры все чаще признают роль художников и исполнителей в продвижении национальных интересов и укреплении мира и сотрудничества через границы. Демонстрируя свое богатое культурное наследие на мировой арене, страны могут повысить свой международный имидж, привлечь туристов и стимулировать культурный и экономический обмен и такая форма культурной дипломатии, особенно во времена напряженности, открывает путь к диалогу и взаимопониманию, выходящему за рамки политических и идеологических разногласий [Лю Си, Гао Фэн, 2023]. По сути, исполнительское искусство играет решающую роль в построении более взаимосвязанного и чуткого глобального общества, оно не только развлекает и вдохновляет, но и вносит вклад в продолжающиеся усилия по созданию более мирного и гармоничного мира.

В ходе исследования российских и китайских научных публикаций были выделены два научных подхода к определению понятия «исполнительское искусство»:

-традиционный подход, в рамках которого исполнительское искусство рассматривается, как форма искусства, в которой участвуют как исполнитель, так и аудитория. Живое исполнение и прямое взаимодействие между артистами и зрителями являются важными элементами в этом контексте, создавая особое пространство для художественного самовыражения, основанное на времени. Отмечено также, что такой подход включает театр, музыку, танцы и другие жанры, которые фокусируются на навыках исполнителя и его способности передавать эмоции и идеи посредством своего физического исполнения или музыки [там же; Чжао Линь, Мэй Хуан, 2021; Ян Мин, Ли Жэн, 2022];

-современный подход, который определяет исполнительское искусство, как перформанс, включая не только традиционные живые выступления, но и различные формы мультимедиа, экспериментальные жанры и мероприятия, где границы между исполнителем и аудиторией могут быть размыты или даже стерты вовсе. Такой подход подчеркивает концептуальную природу искусства, поиск новых способов взаимодействия с аудиторией и интеграцию технологий в творческий процесс. Современные исполнители часто бросают вызов традиционным категориям и условностям, исследуя потенциал искусства влиять на социальный и политический дискурс [Вэй Ли, Чжу Яо, 2023; Чэнь Сяо, Кун Лин, 2021].

Основная часть

Основываясь на вышеупомянутых подходах, исполнительское искусство, по мнению автора, можно точно определить как динамичную и многомерную форму художественного самовыражения, которая в основе своей опирается на живое взаимодействие между исполнителями и аудиторией, охватывающее широкий спектр средств, включая, но не ограничиваясь этим, театр, музыку, танцы, современные мультимедийные и экспериментальные представления. Такой вид искусства выделяется не только своей зависимостью от физического и эмоционального присутствия художников для передачи сложных идей и эмоций в режиме реального времени, но и своей способностью адаптировать и внедрять современные технологии и концептуальные инновации. Исполнительское искусство служит отражением общественных норм, культурных ценностей и продолжающегося диалога между прошлым и настоящим, бросая вызов и переопределяя границы художественного самовыражения. Как через традиционные, так и через современные призмы исполнительское искусство предстает как важнейшее средство культурного обмена, социального комментирования и исследования человеческого опыта, предлагая отличное сочетание эстетической, эмоциональной и интеллектуальной вовлеченности [Лю Вэй, Шэнь Ди, 2022].

Такое определение признает постоянно развивающийся характер исполнительского искусства и признает его роль в создании инклюзивной интерактивной платформы для межкультурной коммуникации и взаимопонимания в современном мире, который становится все более взаимосвязанным.

Исполнительское искусство служит основной для международного сотрудничества, разрушая языковые барьеры и способствуя взаимопониманию между различными культурами. Одним из таких примеров является проект «Шелковый путь», инициированный известным виолончелистом Йо-Йо Ма и данный проект направлен на объединение артистов и зрителей со всего мира путем содействия культурному обмену и сотрудничеству. Благодаря обмену идеями и традициями Шелковый путь объединил музыкантов, композиторов и художников из разных уголков мира, создав уникальный диалог, способствующий миру и взаимопониманию. Прославляя общее музыкальное наследие, проект укрепляет чувство единства между различными культурами и помогает разрушить разделяющие нас барьеры [Гуан Лин, Чэнь Жэнь, 2023].

Другим примером силы исполнительского искусства в международном сотрудничестве является работа известного хореографа и режиссера Барышникова: его постановки отправляют зрителей в путешествие во времени и пространстве, демонстрируя красоту и разнообразие человеческого самовыражения. Творчество Барышникова не только вдохновляло зрителей, но и служило мостом между культурами, объединяя людей с помощью универсального языка танца и это всего лишь два примера того, как исполнительское искусство способствует международному сотрудничеству. Они демонстрируют силу искусства преодолевать границы, объединять людей и способствовать взаимопониманию. Продолжая исследовать сферу исполнительского искусства, давайте помнить о важности этого сотрудничества в наведении мостов между культурами и укреплении мира. В мире танца партнерство между Американским театром балета и Национальным балетом Китая является примером силы исполнительского искусства в преодолении культурных барьеров и такое сотрудничество, которое включает в себя совместные выступления и программы обмена танцорами и хореографами, не только повышает технические навыки и художественное самовыражение участников, но и служит динамичным

культурным обменом, приближая зрителей к богатству танцевальных традиций друг друга.

Оркестр Западно-Восточного дивана, основанный Даниэлем Баренбоймом и Эдвардом Саидом, олицетворяет роль исполнительского искусства в продвижении мира. Состоящий из молодых музыкантов из Израиля, Палестины и других арабских стран, этот оркестр является символом сотрудничества и взаимопонимания, разрушающим политические и социальные барьеры с помощью музыки. Своими выступлениями эти артисты демонстрируют потенциал сотрудничества и взаимного уважения в регионе, отмеченном конфликтами [Мао Юй, Цзян Ли, 2021].

Кроме того, глобальное влияние театра очевидно в таких проектах, как сотрудничество Королевской шекспировской компании (RSC) с театрами и организациями по всему миру по переводу и адаптации пьес Шекспира на разные языки и в разных культурных условиях. Эта инициатива не только делает творчество Шекспира более доступным для более широкой аудитории, но и обогащает пьесы свежими интерпретациями и культурными перспективами, демонстрируя гибкость и непреходящее значение театра в мировом культурном ландшафте.

Отмечено, эти примеры подчеркивают важную роль исполнительского искусства в международном сотрудничестве, служащего средством культурного обмена, взаимопонимания и мирного сосуществования. Благодаря совместному опыту музыки, танца и театра исполнительское искусство продолжает разрушать барьеры и наводить мосты между людьми, внося значительный вклад в структуру общества во всем мире.

Анализ исполнительского искусства китайских вокалистов в России дает глубокое представление о межкультурном обмене и адаптации в контексте глобального исполнительского искусства. Интеграция китайских певцов в российское исполнительское искусство является ярким примером межкультурного обмена и взаимообогащения. Рассмотрим, пример Ли Хуань, который выступал на знаменитом фестивале «Звезды белых ночей» в Санкт-Петербурге [Цзэн Ли, Линь Цзяо, 2022]. Исполнение Ли Хуаня, сочетающее традиционные техники китайской оперы с русским классическим репертуаром, служит мостом между культурами, предоставляя зрителям уникальный опыт прослушивания, который выходит за рамки языка и расстояния. Кроме того, рассмотрим Сяо Вэя, который сотрудничал с Московским филармоническим оркестром в серии концертов под названием «Эхо Шелкового пути». Это сотрудничество продемонстрировало не только мастерство Сяо Вэя в исполнении как китайской народной музыки, так и западной оперы, но и символизировало историческое значение Великого Шелкового пути как моста между Китаем и Западом. Россия сыграла значительную роль в этом культурном обмене, внося свой вклад в межкультурный диалог, который проходил по Шелковому пути [Ши Лу, Цзяо Вэнь, 2023].

Заключение

Следовательно, данные примеры демонстрируют потенциальное влияние китайских музыкантов в России. Своим искусством они не только способствуют культурному разнообразию России, но и служат катализаторами для более глубокого понимания и сотрудничества между китайской и российской культурами. Их присутствие на российских сценах подчеркивает важность культурной дипломатии и искусства как универсального языка, способного преодолеть разрыв между народами с разной историей, языками и традициями. Благодаря подобным творческим обменов Китай и Россия укрепляют свои двусторонние отношения и воспитывают дух взаимного уважения и признательности, который выходит за рамки концертного зала.

Библиография

1. Ван Юй, Чжан Ли. Влияние китайской вокальной музыки на российскую сцену // Музыкальное обозрение. 2022. № 4. С. 20-25.
2. Вэй Ли, Чжу Яо. Мост между культурами: китайские вокалисты в России // Гуманитарные исследования. 2023. № 1. С. 22-27.
3. Гуан Лин, Чэнь Жэнь. Эволюция стиля китайских вокалистов в России // Музыкальная академия. 2023. № 6. С. 12-18.
4. Лю Вэй, Шэнь Ди. Китайские вокалисты в российском музыкальном образовании // Педагогика искусств. 2022. № 3. С. 28-34.
5. Лю Си, Гао Фэн. Современные китайские вокалисты в России: межкультурный диалог // Искусствоведение. 2023. № 2. С. 30-36.
6. Мао Юй, Цзян Ли. Транскультурные проекты китайских вокалистов в России // Журнал транскультурных исследований. 2021. № 8. С. 33-39.
7. Цзэн Ли, Линь Цзяо. Роль китайских вокалистов в музыкальном обмене между Китаем и Россией // Международный журнал культурных исследований. 2022. № 10. С. 26-31.
8. Чжао Линь, Мэй Хуан. Особенности исполнения китайской оперы на российских сценах // Вокальное искусство. 2021. № 5. С. 14-19.
9. Чэнь Сяо, Кун Лин. Инновации в исполнении китайской вокальной музыки в России // Исследования искусства. 2021. № 9. С. 15-21.
10. Ши Лу, Цзяо Вэнь. Китайская вокальная музыка в России: история и современность // История музыки. 2023. № 4. С. 17-23.
11. Ян Мин, Ли Жэн. Китайский национальный вокал: прием и адаптация в России // Журнал культурологии. 2022. № 7. С. 45-50.

Research of the performing art of Chinese vocalists in Russia

Li Lin

Postgraduate,
Far Eastern State Institute of Arts,
690950, 3a, Petra Velikogo str., Vladivostok, Russian Federation;
e-mail: mail@dv-art.ru

Abstract

In a world marked by globalization and digital connections, the performing arts provide a unique platform to convey the intricacies of different cultures, their histories and contemporary realities. This research paper presents an in-depth study of the performing art of Chinese vocalists in Russia. The study examines the nuances of the performing arts and provides a detailed analysis of Chinese vocal performance practices in the Russian cultural context. Such a scholarly study not only contributes to a better understanding of the international flow of performing arts, but also highlights the significant role of Chinese vocalists in promoting cultural diversity and cultural dialogue in Russia. The examples presented in the study demonstrate the potential influence of Chinese musicians in Russia. Through their art, they not only contribute to Russia's cultural diversity, but also serve as catalysts for deeper understanding and cooperation between Chinese and Russian cultures. Their presence on Russian stages underscores the importance of cultural diplomacy and art as a universal language capable of bridging the gap between peoples with different histories, languages and traditions. Through creative exchanges such as these, China and Russia strengthen their bilateral relationship and foster a spirit of mutual respect and appreciation that extends beyond the concert hall.

Li Lin

For citation

Li Lin (2024) Issledovanie ispolnite'l'skogo iskusstva kitaiskikh vokalistov v Rossii [Research of the performing art of Chinese vocalists in Russia]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 462-467. DOI: 10.34670/AR.2024.75.77.037

Keywords

Chinese vocalists, art, performing arts, China, Russia, international relations.

References

1. Chen Xiao, Kun Ling (2021) Innovations in the performance of Chinese vocal music in Russia. *Art Studies*, 9, pp. 15-21.
2. Guan Ling, Chen Ren (2023) Evolution of the style of Chinese vocalists in Russia. *Musical Academy*, 6, pp. 12-18.
3. Liu Wei, Shen Di (2022) Chinese vocalists in Russian music education. *Pedagogy of Arts*, 3, pp. 28-34.
4. Liu Xi, Gao Feng (2023) Modern Chinese vocalists in Russia: intercultural dialogue. *Art history*, 2, pp. 30-36.
5. Mao Yu, Jiang Li (2021) Transcultural projects of Chinese vocalists in Russia. *Journal of Transcultural Research*, 8, pp. 33-39.
6. Shi Lu, Jiao Wen (2023) Chinese vocal music in Russia: history and modernity. *History of music*, 4, pp. 17-23.
7. Wang Yu, Zhang Li (2022) The influence of Chinese vocal music on the Russian stage. *Musical Review*, 4, pp. 20-25.
8. Wei Li, Zhu Yao (2023) Bridge between cultures: Chinese vocalists in Russia. *Humanitarian Research*, 1, pp. 22-27.
9. Yang Ming, Li Zhen (2022) Chinese national vocals: reception and adaptation in Russia. *Journal of Cultural Studies*, 7, pp. 45-50.
10. Zeng Li, Lin Jiao (2022) The role of Chinese vocalists in musical exchange between China and Russia. *International Journal of Cultural Research*, 10, pp. 26-31.
11. Zhao Lin, Mei Huang (2021) Features of the performance of Chinese opera on Russian stages. *Vocal art*, 5, pp. 14-19.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.28.38.033

Женские образы в китайской цветной ксилографии до XIX века

Ли Сяюй

Аспирант,
Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С.Г. Строганова,
125080, Российская Федерация, Москва, ш. Волоколамское, 9;
e-mail: li79851677561@yandex.ru

Аннотация

В китайской культуре искусство ксилографии показывает разнообразие и сложность женских ролей, создавая богатые образы женщин. Проверенное временем искусство ксилографии не только изображает женщин в повседневной жизни, но и отражает социальные ожидания и оценки женской роли. Процветание искусства ксилографии в династиях Мин и Цин привело к значительному увеличению количества работ с изображением женских сюжетов, которые демонстрировали различные лица и стили женщин и отражали изучение и выражение красоты художниками. Эти изображения женщин менялись с течением времени, отражая понимание и определение красоты в разные эпохи. Изображения женщин на ксилографиях не только дают эстетический опыт, но и служат важным окном для изучения китайского общества и культуры на разных этапах истории. Благодаря глубокому анализу этих работ мы можем получить более полное представление о женских образах и их культурном значении в историческом контексте.

Для цитирования в научных исследованиях

Ли Сяюй. Женские образы в китайской цветной ксилографии до XIX века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 468-479. DOI: 10.34670/AR.2024.28.38.033

Ключевые слова

Ксилография, женские роли, искусство, династии Мин и Цин, женские сюжеты.

Введение

Женская фигура занимает важное место в истории китайского живописного искусства, и ее изображение не только отражает социальный статус и культурную ценность женщин, но и раскрывает эстетические концепции и культурные особенности разных эпох. В Китае изображение женской фигуры отражает плюралистическое понимание обществом красоты, включая стремление как к внешней, так и к внутренней красоте. Китайские женские картины демонстрируют эту уникальную художественную традицию, представляя иной культурный дух и эстетическое стремление, по сравнению с западными картинами, такими как «Мона Лиза»¹ или «Девушка с жемчужной серёжкой»².

Китайские женские картины – это не только форма самовыражения в искусстве живописи, но и носитель культурных и эстетических ценностей. Они подчеркивают разнообразие и сложность женской фигуры и, подобно китайским пейзажным картинам, воплощают уникальность китайской культуры. Показывая красоту женщин, эти работы также отражают различные концепции и методы изображения женщин в Китае и на Западе, тем самым подчеркивая значительные различия в культурных традициях и эстетических концепциях между китайской и западной живописью.

Изображения женщин в искусстве Древнего Китая отражают обширное культурное значение и эстетические идеи, особенно в периоды начиная с Воюющих государств до династий Тан, Сун и Юань. Например, «Человек и дракон, феникс шелковые картины» (《人物龙凤帛画》) (рис. 1) из эпохи Воюющих государств демонстрирует величие и серьезность женских образов, подчеркивая их связь с религией и ритуалами. Во времена Западной Цзинь «История леди» (《女史箴图》) (рис. 2) предлагает глубокое исследование жизни аристократических женщин, отражая стремления культуры Вэй и Цзинь к женской красоте и изяществу.³

Основная часть

Процветание династии Тан привнесло новые перспективы в изображение женщин, как видно в «Картина женщины» (《捣练图》) (рис. 3), где женщины не только показывают свой жизненный статус, но также отражают эстетические стандарты той эпохи. В период Северной Сун усиление городской цивилизации и экономического процветания способствовало более многообразному изображению женщин, включая как аристократок и богинь, так и простых

¹ «Мона Лиза» (полное название – «Портрет госпожи Лизы дель Джокондо») – картина Леонардо да Винчи, точная дата написания неизвестна (по некоторым сведениям, написана между 1503 и 1505 годами).

² «Девушка с жемчужной серёжкой» (нидерл. *Het meisje met de parel*) – одна из наиболее известных картин нидерландского художника Яна Вермеера.

³ Эта картина – один из самых ранних известных сохранившихся длинных свитков китайской живописи и одно из самых известных произведений китайской живописи и каллиграфии в мире. Впервые записанная во время правления императора Хуэйцзуна из династии Сун, она передавалась из поколения в поколение, оставив после себя множество коллекционных печатей, и в конце концов стала частью коллекции императора Цяньлуна. Когда в 1900 г. союзные войска Восьми держав вошли в Пекин, картина была разграблена британской армией из дворца Цин и сейчас хранится в Британском музее в Лондоне.

горожанок и рабочих, как показывает «Картина с прялкой! (《纺车图》) (рис. 4), изображающая жизнь обычной трудящейся женщины.



Рисунок 1 – «Человек и дракон, феникс шелковые картины» (《人物龙凤帛画》), Китайская роспись по шелку, 31.2*23.2см, Аноним, средний и поздний период Воюющих государств, Музей провинции Хунань, Китай, поступление 2002 г.



Рисунок 2 – «История леди» (《女史箴图》), Китайская роспись по шелку, 348*25cm, Гу Кайчжи, династия Цзинь, Британский музей, Лондон



Рисунок 3 – «Картина женщины» (《捣练图》), Китайская роспись по шелку, 145.7*37cm, Чжан Сюань, династия Тан, Музей изящных искусств, Бостон, США



Рисунок 4 – «Картина с прялкой» (《纺车图》), Китайская роспись по шелку, 69.2*26.1cm, Ван Цзючжэн, династия Северная Сун, Пекинский дворцовый музей, Пекин, Китай

В древнекитайском искусстве женские образы отражают мужское господство в обществе, где женщины часто изображаются как зависимые от мужчин. Например, в «Ма Ван Дуй Бо Хуа»⁴ 《马王堆帛画》 из династии Хан женщина получает социальный статус через своего мужа, аналогично отображается в «Го Го Фу Рен Ю Чун Ту»《虢国夫人游春图⁵». Эти произведения показывают женщин, ограниченных семейной средой, как демонстрируется в образах «Женщина, которая никогда не выходит из дома». «История леди» (《女史箴图》) иллюстрирует женщин различных социальных слоев, отражая мужские стандарты женской морали, целью которых является обучение женщин следованию феодальной морали. Произведения подчеркивают воспитательный и самоаналитический смысл, передавая социальные нормы, которые ограничивают поведение и мышление женщин, акцентируя на этике, которую должны соблюдать женщины. Такой способ изображения не только формирует роль женщин, но и устанавливает определенные общественные ценности.

В искусстве древней китайской живописи, несмотря на существование героических женских фигур, таких как Хуа Мулан⁶ и Му Гуйин⁷, они часто не занимали центральное место в важных произведениях искусства, представляющих государство или нацию, подобно сценам в храме первого царя Чу, как их видел Цю Юань⁸. Это говорит о том, что в художественном

⁴ Ма Ван Дуй Бо Хуа : Картина на пальме гробницы Хань Мавандуй №1 – одна из культурных реликвий, запрещенных к вывозу за границу (территорию) для экспонирования в Китайской Народной Республике, которая была обнаружена в городе Чанша, провинция Хунань, в 1972 году.

⁵ Работа Чжан Сюаня, художника династии Тан. Оригинал был утерян, а существующая копия относится к эпохе династии Сун и сейчас хранится в музее провинции Ляонин.

⁶ Хуа Мулан, легендарная женщина-воин, которая заняла место своего отца в армии, переодевшись мужчиной, описана в поэме Северной династии «Риторика Мулан».

⁷ Му Гуйин – это китайский вымышленный персонаж, часто встречающийся в древних романах, таких как «Биография генералов семьи Ян» и «Деяния дома семьи Ян». В этих романах Му Гуйин – женщина с сильным характером, великолепными навыками боевых искусств, а также остроумием и умом.

⁸ Цюй Юань (17 февраля 342 г. до н.э. – 6 июня 278 г. до н.э.) был китайским поэтом и государственным деятелем периода Воюющих государств.

представлении женские фигуры были не столь широки и разнообразны, как их мужские коллеги, и больше отражали их положение в обществе. Хотя художественные стили и техники менялись с течением времени, изображение женских фигур в основном соответствовало традиционным социальным и этическим нормам. Таким образом, изображения женщин в древних картинах не только раскрывают их социальный статус, но и отражают взгляды на женские роли и ценности в различные периоды, предоставляя важную перспективу для понимания гендерных концепций в древнем Китае.

Эти произведения искусства не только отражают различные роли и социальный статус женщин в разные исторические периоды, но и раскрывают влияние социальной культуры, экономического развития и эстетических концепций на изображение женщин. Изучая эти произведения, мы можем глубже понять историю и культуру древнекитайского общества, а также положение и образ женщин в нем, что даст нам важную перспективу для понимания древнекитайского искусства и общества.

Подобно тому как эволюция женской роли в искусстве живописи была поразительной, изображения женщин на ксилографиях со времен Династии Сун не менее значимы. В этот период, по мере развития технологий и процветания торговли, ксилографии стали широко распространенным видом искусства, а их содержание и стиль стали более разнообразными и богатыми. В этих ксилографиях женские роли больше не ограничивались аристократками и мифологическими фигурами, а включали в себя больше простолюдинок и работниц, тем самым давая нам более полное и объемное представление о социальной жизни женщин.

На ксилографиях женские фигуры включают в себя традиционных жен и матерей, мифологических фей, но также начинают появляться лица простолюдинок и работниц, которые не только отражают реальность общества того времени, но и выражают стремление людей к идеалу и лучшей жизни. С течением времени эти ксилографии не только стали важным материалом для изучения социальных и культурных изменений со времен династии Сун, но и оставили драгоценное художественное наследие для будущих поколений, позволив нам мельком взглянуть на условия жизни и социальный статус женщин в глубинах истории.

«Четыре красавицы» (四美图) (рис. 5) – одна из самых ранних сохранившихся плакатных гравюр Китая, обнаруженная в Ганьсу в 1909 году русским ученым Козловым⁹. Позднее работа была представлена широкой публике благодаря усилиям японского ученого Наоки Кано¹⁰, который получил фотокопию картины в Европе и опубликовал ее в журнале «Art and Letters», где она привлекла внимание ученых.

⁹ Пётр Кузьмич Козлов (3 октября 1863 – 26 сентября 1935) был русским исследователем и археологом. Родившись в купеческой семье в городе Овщина, Смоленская губерния, царская Россия, Козлов познакомился со всемирно известным исследователем Пржевальским в 1881 году, работая в небольшой гостинице, а с 1884 года начал сопровождать Пржевальского в его экспедициях в китайские Синьцзян и Тибет, а также в Монголию.

¹⁰ Наоки Кано, (11 февраля 1868 – 13 декабря 1947 гг.) был японским китаеведом и историком.



**Рисунок 5 – «Четыре красавицы» (《四美图》),
ксилография, Семья Ци, династия Южная Сун**

На картине изображены четыре знаменитые древние красавицы – Ван Чжаоцзюнь¹¹, Бань Ци, Чжао Фэйянь¹² и Лу Чжу, жившие в разное время, но чья жизнь закончилась трагедией. Напечатанные тушью на желтой бумаге, четыре красавицы характерно обозначены своими именами и представлены в разных позах, а на заднем плане присутствуют такие элементы, как балюстрада, рокарий и пионы.

Существуют разные мнения ученых о возрасте этой работы. Ван Бомин¹³ считает, что эту картину следует отнести к Династии Южная Сун, основывая свое суждение на упоминании в картине «резьбы и печати семьи Ци в Пинъяне», где индустрия ксилографии была развита в конце Династии Северная Сун в результате южного вторжения народа Цзинь. Хотя наряды фигур на картине выполнены в стиле Династии Тан, их динамика, стиль и использование линий показывают связь со стилем живописи Северной Сун. В то же время Ван Бомин считает, что эта картина имеет характер новогодних картин и плакатов и может быть частью какой-то «пары ширм», но другая работа пока не найдена.

¹¹ Ван Чжаоцзюнь (51 – 15 гг. до н.э.), известный как Бум, Чжаоцзюнь, был уроженцем уезда Синшань в современной провинции Хубэй.

¹² Чжао Фэйянь (-1 г. до н.э.) была второй императрицей императора Чэнди из династии Хань в период Западной Хань.

¹³ Ван Бомин (1924-2013) был известным китайским историком искусства, художником и поэтом.

Эта находка дает ценную информацию для изучения древнекитайских ксилографий и их роли в народной культуре, демонстрируя уникальное очарование и историческую ценность народного искусства.

Сочиненная драматургом Ван Шифу из Династии Юань, «Сисян Цзи» – популярная в китайской литературе романтическая драма, которая бросает вызов традиционной концепции брака того времени, пропагандирует свободный брак, основанный на взаимной любви, и отражает стремление людей к браку по любви. Широко известная своей пропагандой свободы любви, пьеса изображает историю Цуй Иньин и Чжан Шэна, двух влюбленных, которые преодолели социальные препятствия и упорно шли к своей любви, чтобы в конце концов сойтись.

В области ксилографии пьеса была чрезвычайно популярна, особенно в период конца Династии Мин и начала Династии Цин. Такие художники, как Чэнь Хуншоу¹⁴, создали прекрасные ксилографические иллюстрации к пьесе, которые были высоко оценены за их артистизм и эмоциональную глубину. Через эти иллюстрации художники ярко передавали эмоциональное состояние и социальный фон героев пьесы, особенно тонко изображая женские персонажи. Ксилографии Чэнь Хуншоу, известные своими элегантными линиями и яркими выразительными персонажами, считаются значительным достижением в его творческой карьере, передающим суть и эмоциональные переживания героев пьесы (рис. 6).

История «Сисян Цзи» и ее адаптации в театре и изобразительном искусстве продолжают завораживать зрителей, демонстрируя вечные темы любви, социальных ожиданий и личных стремлений. Особенно в ксилографиях представление женских персонажей в пьесе дает богатую перспективу для изучения женских ролей и представлений в китайской литературе и искусстве.



Рисунок 6 – «Сисян Цзи» (《西厢记-窥简》), ксилография, Чэнь Хуншоу, 1639 г.

¹⁴ Чэнь Хуншоу (1598-1652 г.) был знаменитым портретистом династии Мин, чьи работы распространились в Японии и оказали влияние на многих художников укиё-э.

Цветная ксилография занимает важнейшее место в истории китайского искусства, в частности, достижения семьи Минь во главе с Минь Цицзи¹⁵ в иллюстрировании «Истории о Сисян Цзи» не только представляют собой вершину техники накладной ксилографии, но и демонстрируют уникальную проницательность и глубокую художественную выразительность в изображении женских персонажей. Работы Семьи Минь широко известны своей тонкой проработкой деталей, ярким использованием цветов и глубокой эмоциональной передачей, а их иллюстрации к «Сисяну Цзи» особенно выдающиеся и стали одним из шедевров в истории китайской цветной ксилографии (рис. 7).



Рисунок 7 – «Сисян Цзи» (《会真图-西厢记》), шестицветная ксилография, Мин Цицзи, 1640 г., Кельнский музей, Германия

На этих иллюстрациях женские персонажи демонстрируют уникальное очарование и сложные слои эмоций. С помощью тонкой прорисовки линий и насыщенных цветовых наслоений художники семьи Минь успешно запечатлели и передали внутренние эмоции и личности женских персонажей, превратив их в художественные образы, с которыми зритель может сопереживать. Эти иллюстрации – не только визуальное отображение содержания пьесы, но и глубокое исследование разнообразия и сложности женских характеров.

Сборник «Книги по женской этике» (《女范编》 16) («Древний и современный женский веер») – это важный труд о женском воспитании и нормах поведения в эпоху династии Мин, отражающий ожидания общества того времени относительно моральных и поведенческих норм женщин благодаря подбору ста двадцати типичных женских персонажей с древних времен до эпохи Династии Мин. В книге женские роли подразделялись на святых королев, матерей, сыновних дочерей, добродетельных женщин и т.д. С помощью этих классификаций она демонстрировала идеальный образ женщин и их поведенческие модели, а также подчеркивала

¹⁵ Минь Цицзи (1580-1662?). Ученый и издатель в конце династии Мин и начале династии Цин.

¹⁶ 《女范编》: Эта книга также известна под названием «Древняя и современная модель женщины», она является одним из шедевров ксилографии для книг по воспитанию династии Мин. Содержание книги пропагандирует женскую честь и женскую мораль с основным подтекстом трех добродетелей, и она должна стать нормативным учебным материалом для воспитания женщин высшего класса.

принцип «Трех послушаний» и «Четырех добродетелей», которых должны придерживаться женщины (рис. 8).



Рисунок 8 – «Книги по женской этике» (《女范编》), Двухцветная ксилография, 20.8*13.2см, Хуан Шаньвэнь, династия Мин, Библиотека Университета Ямагути, Япония

Эта работа является не только важным учебным материалом для женского образования в эпоху Династии Мин, но и важным документом для изучения статуса женщин и их социальных ожиданий в эпоху Династии Мин. Благодаря этим подробным классификациям и описаниям мы можем увидеть, что в обществе Мин существовали четкие определения и ожидания относительно различных ролей женщин, что отражало тот факт, что роли, которые женщины играли в семье и обществе, были строго регламентированы.

Красивые и тонкие ксилографические иллюстрации, выравненные хуэйскими резчиками Хуан Ингрюй и Хуан Интай, не только повышают художественную ценность книги, но и делают образы этих женщин-образцов более яркими и трогательными. Благодаря этим иллюстрациям читатели могут интуитивно понять и почувствовать образы и качества этих уважаемых женщин.

Заключение

Таким образом, благодаря «Книге по женской этике» мы можем не только оценить культурные и художественные достижения династии Мин, но и глубже понять социальный статус и моральные нормы женщин династии Мин, а также то, как общество влияло на поведение и мысли женщин и формировало их с помощью культурные продукты. Эта работа не только олицетворяет культуру династии Мин, но и открывает будущим поколениям

возможность изучить жизнь и социальное положение женщин в эпоху династии Мин.

В древнекитайском искусстве женская фигура – это не только объект художественного творчества, но и важный носитель истории и культурных изменений. Они подобны окну, через которое мы можем наблюдать и понимать социальные условия, культурные тенденции, философские концепции и идеологии разных времен. С древних времен и до наших дней изображение женщин отражало не только эстетические пристрастия художников, но и общественные представления о роли и статусе женщины. Глубокое изучение этих произведений искусства может помочь нам раскрыть культурный подтекст и художественное выражение различных исторических периодов, а также показать их развитие и эволюцию. С расширением исследовательских перспектив и углублением методов исследования наше понимание этой темы станет более полным и глубоким. Таким образом, изучение древних женских фигур – это не только обзор прошлого, но и размышление о реальности и взгляд в будущее, а их истории и символизм будут продолжать интерпретироваться и открываться в новых исследованиях.

Библиография

1. Барнхарт Р.М. О дате и авторстве свитка с наставлениями. British Museum Press, 2003.
2. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
3. Ли Цзюнь. Язык и выразительность китайской живописи. Гуанси, 2002.
4. У Чжунцзе, Чжан Яньбин, Ма Чи, Ван Чжэньфу. О древней китайской эстетической культуре. Том 3. Шанхай, 2003.
5. Фонг В.К. Свиток наставлений и история китайского искусства. Издательство Британского музея, 2003.
6. Чен Пао-чен. Свиток с наставлениями в Британском музее: Новый свет на отношения между текстом и изображением, стиль живописи и проблему датировки. Издательство Британского музея, 2003.
7. Чжан Сюминь. История печати в Китае. Шанхай, 1989.
8. Чжуан Цзяи, Не Чунчжэн. Китайская живопись - декламация Цяньцю в безмолвной поэзии. Пекин, 2000.
9. Чжэн Чжэндуо. Краткая история древних китайских ксилографий. Шанхай, 2006.
10. Янг Синь. Исследование свитка с наставлениями на основе изображения пейзажа. Издательство Британского музея, 2003.

Female images in Chinese colour woodblock prints before the nineteenth century

Li Xiaoyu

Postgraduate Student,
Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts,
125080, 9 Volokolamskoe hwy, Moscow, Russian Federation;
e-mail: li79851677561@yandex.ru

Abstract

In Chinese culture, woodblock art shows the diversity and complexity of women's roles, creating rich images of women. The time-honoured art of woodblock printing not only depicts women in everyday life, but also reflects social expectations and evaluations of women's roles. The flourishing of woodblock print art in the Ming and Qing dynasties led to a significant increase in the number of works depicting female subjects, which showed different faces and styles of women and reflected the artists' study and expression of beauty. These depictions of women changed over time, reflecting

the understanding and definition of beauty in different eras. The depictions of women in woodblock prints not only provide an aesthetic experience, but also serve as an important window into the study of Chinese society and culture at different stages of history. Through in-depth analyses of these works, we can gain a fuller understanding of women's images and their cultural significance in historical context.

For citation

Li Xiaoyu (2024) Zhenskie obrazy v kitaiskoi tsvetnoi ksilografii do XIX veka [Female images in Chinese colour woodblock prints before the nineteenth century]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 468-479. DOI: 10.34670/AR.2024.28.38.033

Keywords

Woodblock prints, female roles, art, Ming and Qing Dynasties, female subjects.

References

1. Barnhart R.M. (2003) *O date i avtorstve svitka s nastavleniyami* [Concerning the Date and Authorship of the Admonitions Handscroll]. British Museum Press.
2. Chen Pao-chen (2003) *Svitok s nastavleniyami v Britanskom muzee: Novyi svet na otnosheniya mezhdu tekstom i izobrazheniem, stil' zhivopisi i problemu datirovki* [The Admonitions Scroll in the British Museum: New Light on the Text-Image Relationships, Painting Style and Dating Problem]. British Museum Press.
3. Fong V.K. (2003) *Svitok nastavlenii i istoriya kitaiskogo iskusstva* [The Admonitions Scroll and Chinese Art History]. British Museum Press.
4. Li Jun (2002) *Yazyk i vyrazitel'nost' kitaiskoi zhivopisi* [Language and expressiveness of Chinese painting]. Guansi.
5. Wu Zhongjie, Zhang Yanbin, Ma Chi, Wang Zhenfu (2003) *O drevnei kitaiskoi esteticheskoi kul'ture. Tom 3* [About ancient Chinese aesthetic culture. Volume 3]. Shanghai.
6. Yang Xin (2003) *Issledovanie svitka s nastavleniyami na osnove izobrazheniya peizazha* [A Study of the Admonitions Scroll Based on Landscape Portrayal]. British Museum Press.
7. Zhang Xiumin (1989). *Istoriya pechati v Kitae* [History of printing in China]. Shanghai.
8. Zheng Zhenduo (2006) *Kratkaya istoriya drevnikh kitaiskikh ksilografii* [A Brief History of Ancient Chinese Woodcuts]. Shanghai.
9. Zhuang Jiayi, Nie Chongzheng (2000) *Kitaiskaya zhivopis' - deklamatsiya Tsyun'tsyu v bezmolvnoi poezii* [Chinese painting - recitation of Qianqiu in silent poetry]. Beijing.
10. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.

UDC 008

DOI: 10.34670/AR.2024.51.65.051

An in-depth look at Maurice Ravel's unique compositional principles and their application to instrumental music

Fan Xueshan

Master's Student,
Belarusian State University,
220030, 4, Nezavisimosti ave., Minsk, Belarus;
e-mail: xueshanfan5@gmail.com

Abstract

Maurice Ravel, born in 1875 in Ciboure, France, was a prominent figure in the impressionist movement in music. Maurice Ravel, as one of the most outstanding composers of the early 20th century, occupies an important position in the history of music with his unique and refined compositional style. This article aims to delve deeply into Ravel's compositional principles and their application in instrumental music. Firstly, the article reveals the background of the formation and evolution of Ravel's musical style through an analysis of his biography and early influences on his music. Secondly, it focuses on analyzing Ravel's unique approach to harmonic innovation, rhythmic diversity, and melodic construction, elements that together shape the style of his works. Through specific analysis of iconic instrumental works such as the "Bolero" and the "String Quartet," the article demonstrates how Ravel incorporated these principles into his compositions, resulting in far-reaching artistic effects. Additionally, the article explores the influence of Ravel's style on modern composers and its application and challenges in contemporary music. Finally, the article presents a vision of how future composers can inherit and develop Ravel's compositional principles. This study not only enriches the understanding of Ravel's works but also provides valuable references for modern music composition.

For citation

Fan Xueshan (2024) An in-depth look at Maurice Ravel's unique compositional principles and their application to instrumental music. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 480-488. DOI: 10.34670/AR.2024.51.65.051

Keywords

Ravel's compositional principles, instrumental music analysis, influence on modern music, Maurice Ravel, compositional principles.

Maurice Ravel's brief Biography and Early Musical Influences

Maurice Ravel, born in 1875 in Ciboure, France, was a prominent figure in the impressionist movement in music. His early childhood was marked by a move to Paris, where he was exposed to a diverse cultural environment. Ravel's father, an engineer of Swiss origin, and his mother, of Basque descent, played significant roles in shaping his early musical experiences. His family's rich cultural background provided a unique blend of influences that later reflected in his music [Breitenfeld et al., 2005].

Early Music Education and Key Influences

Ravel's formal music education began at the Paris Conservatory, where he studied under Gabriel Fauré. Despite a rocky start, including temporary expulsion, Ravel's time at the Conservatory was crucial in developing his compositional style. Fauré's influence on Ravel was profound, fostering a sense of innovation and individuality in his music. Ravel's early works, such as 'Jeux d'eau' and 'Pavane pour une infante défunte,' already showed a departure from traditional romanticism, leaning towards impressionism and reflecting the influences of composers like Chabrier, Satie, and Saint-Saëns [Dalessio, 1984]. Ravel's style further evolved as he became part of the avant-garde group "Les Apaches," which played a pivotal role in his artistic development. This period marked the beginning of his lifelong exploration of different musical styles and forms, leading to his unique blend of neoclassicism and impressionism [Smith, 2000].

Formation and Development of Musical Style

Maurice Ravel's musical style is distinguished by its innovative use of timbre, which serves as a primary structural marker in his compositions. In works like his Piano Concerto in G Major, Ravel demonstrates a novel priority for timbre, where it functions not just for surface reasons but as an integral part of the concerto's narrative [Beavers, 2019]. Unlike his contemporaries, Ravel's music often exhibits clear form and structure, where his ideas are distinctly articulated. This approach reflects his craftsmanship and traditionalism, setting him apart from other impressionist composers [Ok, 2008].

Comparison and Contrast with Debussy

While Ravel and Claude Debussy are both considered key figures in French musical impressionism, their styles exhibit significant differences. Debussy's music is characterized by a focus on atmosphere and fluidity, often prioritizing the "pure meaning" and breaking away from traditional forms. In contrast, Ravel's style is more aligned with Art Nouveau's creative attitudes, emphasizing the plasticity of musical material and composition. This distinction is evident in their different approaches to musical expression and thematic development [Zharkova, 2021]. Ravel's late style, particularly in the period post-World War I, is marked by a change in his relationship to his own time, showing nostalgic tendencies and a shift in compositional approach. This period is characterized as aesthetically inconsistent and eclectic, contrasting with the more unified and innovative pre-war phase [Kelly, 2016].

Detailed Exploration of Ravel's Compositional Techniques and Principles

Ravel's techniques in harmony and rhythm set his works apart. He frequently employed modal harmonies and non-traditional scales, such as the whole-tone scale, creating a sense of ambiguity and fluidity. This approach allowed him to explore new soundscapes and emotional expressions, distinguishing his music from that of his contemporaries [Bass, 2017]. His orchestration skills are particularly notable in works like "Pavane pour une infante défunte," where he demonstrates a mastery in blending different instrumental timbres to create rich, colorful textures [Özöztürk, 2022]. Ravel's compositions are characterized by their rhythmic complexity, including the use of shifting meters and syncopation. This is evident in works like "Boléro," where a steady rhythm underpins the entire piece, creating a hypnotic effect [Dalessio, 1984]. Additionally, the style-forming importance of danceability, especially the waltz intonation, is a significant aspect of his compositions, contributing to their individuality and appeal [Bass, 2017].

Ravel's compositional style is a testament to his ability to integrate contemporary techniques while maintaining classical influences. His work remains a significant influence in the realm of classical music, offering a rich tapestry of sound that continues to inspire and captivate audiences.

Overview of major instrumental works

Maurice Ravel, a master of orchestration and one of the most significant composers of the early 20th century, created a number of instrumental works that have become staples in the classical music repertoire.

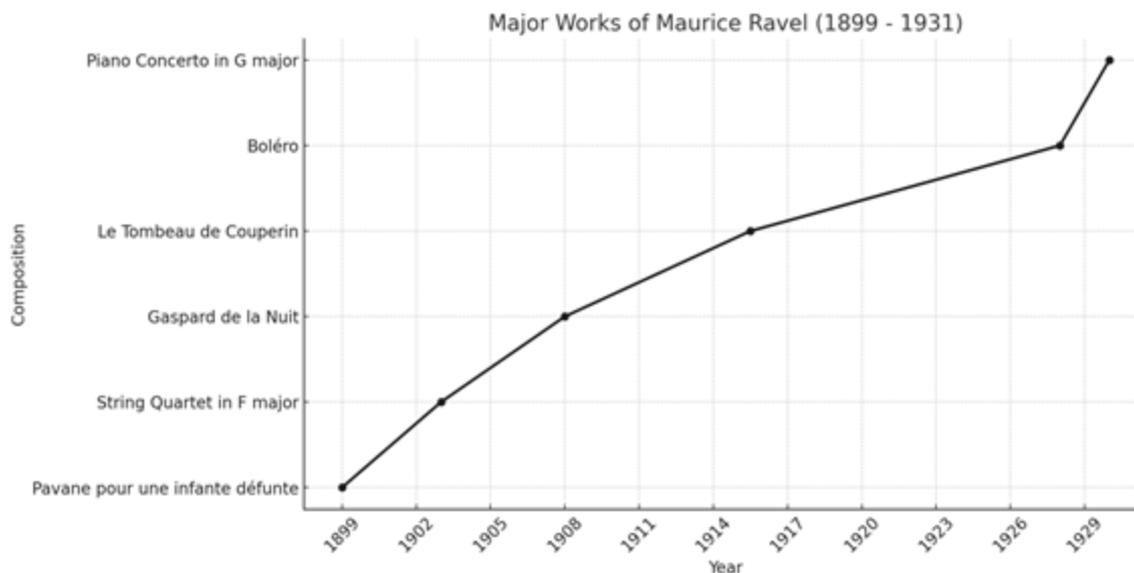


Figure 1 - Overview of some of his major instrumental compositions

As can be seen in Figure 1:

Early Phase (1899-1908): Ravel's initial works, like "Pavane pour une infante défunte" and "Gaspard de la Nuit," show his emerging style, characterized by melodic beauty and technical challenge.

Middle Phase (1903-1917): The "String Quartet in F major" and "Le Tombeau de Couperin" demonstrate Ravel's exploration of texture and form, moving away from traditional structures and incorporating more complex harmonies and thematic development.

Later Phase (1929-1931): The "Piano Concerto in G major" marks a shift towards a lighter, more accessible style, influenced by jazz, showcasing Ravel's adaptability and evolution as a composer.

Consistent Innovation: The graph would illustrate Ravel's consistent innovation across different periods, highlighting his versatility and mastery in various musical forms.

Application of compositional principles in the work

Maurice Ravel's compositional principles are vividly demonstrated in his works through his distinctive use of harmony, melody, and rhythm.

1. Boléro

The most striking feature of "Boléro" is its relentless rhythm. The piece is built upon a repetitive snare drum pattern that persists throughout, creating a hypnotic effect. This rhythmic constancy serves as the foundation over which the melody and harmony evolve. The melody in "Boléro" is simple yet captivating. It is introduced softly and then passed around and varied among different sections of the orchestra. The melody's gradual development, against the unchanging rhythm, creates a growing sense of anticipation and intensity. Harmonically, "Boléro" is relatively straightforward, but Ravel's orchestration creates a rich tapestry of sound. The harmony supports the melody's progression, adding to the overall crescendo that culminates in a dramatic finale.

2. String Quartet in F major

Harmony: The String Quartet showcases Ravel's innovative harmonic language. It features lush, extended harmonies and a unique blend of modal and tonal practices, creating a rich and complex harmonic texture. The melodic lines in the quartet are interwoven intricately among the four instruments. Ravel employs thematic development and variation, where motifs are introduced, transformed, and revisited, contributing to the work's cohesive structure. Rhythmic elements in the quartet are diverse, ranging from flowing, lyrical passages to more vigorous, dance-like sections. Ravel's use of varying rhythms adds to the dynamic and expressive quality of the piece.

3. Piano Concerto in G major

Harmony: This concerto is notable for its harmonic richness, blending traditional tonal harmony with jazz elements. Ravel uses colorful chord progressions and dissonances to create a vibrant and modern harmonic landscape. The concerto features memorable melodies that are both lyrical and rhythmically lively. The piano and orchestra engage in a lively dialogue, with the piano often leading with expressive and virtuosic melodic lines. Rhythm in the concerto is energetic and varied, with influences from jazz and Basque folk music. The rhythmic vitality of the piece, combined with its harmonic and melodic elements, creates a lively and engaging listening experience.

4. Pavane pour une infante défunte

Harmony: In "Pavane," Ravel employs a subtle and delicate harmonic palette. The piece is characterized by its gentle harmonic progressions that evoke a sense of longing and nostalgia. The melody is simple, elegant, and highly expressive. It unfolds gradually, allowing each note to resonate and create an atmosphere of serene beauty. The rhythm is stately and measured, reflecting the dance form of a pavane. This measured pace allows the harmonic and melodic beauty of the piece to shine through.

The influence of the work on later generations

Maurice Ravel's instrumental works have had a profound influence on later generations of musicians and composers, and they continue to hold significant value in modern music education. Below is a table that outlines some key aspects of Ravel's influence and their application in contemporary music education/

Table 1 - Key aspects of Ravel's influence and their application in contemporary music education

Aspect of Influence	Description	Application in Modern Music Education
Harmonic Innovation	Ravel's use of extended harmonies, modal interactions, and coloristic effects has expanded the harmonic palette in classical music.	Teaching advanced harmonic concepts and encouraging students to explore beyond traditional tonal boundaries.
Orchestration and Texture	His mastery in orchestration is evident in works like "Boléro" and "Daphnis et Chloé," where he creates rich, colorful textures.	Demonstrating effective orchestration techniques and the use of timbre in composition classes.
Rhythmic Complexity	Ravel often employed complex rhythmic structures, such as in "String Quartet in F major," showcasing his ability to blend rhythmic diversity with melodic and harmonic elements.	Enhancing students' rhythmic skills and understanding of complex time signatures and patterns.
Melodic Construction	His melodic lines are known for their expressiveness and clarity, as seen in "Pavane pour une infante défunte."	Fostering a deeper appreciation for melodic development and lyrical expression in performance and composition.
Influence on Modern Composers	Ravel's innovative techniques and unique style have influenced a wide range of composers across different genres.	Analyzing contemporary works that show Ravel's influence to understand the evolution of musical styles.
Cultural Integration	Incorporating elements from various cultures, such as Spanish and Asian influences, Ravel demonstrated the value of cultural diversity in music.	Encouraging students to incorporate diverse cultural elements into their compositions.

Ravel's works not only contribute to the repertoire but also serve as a rich source for teaching and inspiration in various aspects of music education. His innovative approach to harmony, rhythm, and orchestration, along with his expressive melodic writing, provides a valuable framework for students to study and emulate in their musical development.

The Application and Challenges of Ravel's Compositional Principles in Modern Instrumental Music

Modern composers' borrowings from Ravel's style

Maurice Ravel was known for his remarkable orchestration, harmonic complexity, and his distinctive blend of impressionism with neoclassicism. His music, rich in color and texture, has influenced numerous modern composers across various genres. Here's how contemporary composers

have absorbed and applied Ravel's techniques, with a few specific case studies:

-Orchestration and Texture:

Ravel's orchestration techniques have been widely studied and emulated. His skill in creating clear, transparent textures, even with a large orchestra, has inspired film composers like John Williams and Alexandre Desplat. They frequently use Ravel's methods of layering and his delicate handling of the orchestra to create vivid soundscapes in their scores.

Case Study: John Williams' score for "Harry Potter" features delicate orchestration reminiscent of Ravel's style, particularly in the use of the celesta, which Ravel popularized in orchestral music.

-Harmony and Modality:

Ravel's harmonic language, which often includes modal harmonies and extended chords, can be heard in the works of jazz musicians and composers. His influence extends to artists who incorporate these harmonies into their improvisations and compositions, thereby enriching the harmonic palette of jazz.

Case Study: The late jazz pianist Bill Evans was influenced by Ravel's harmonic sensibilities, as can be heard in his use of impressionistic harmonies and modal inflections in compositions like "Peace Piece."

-Rhythm and Meter:

Ravel's rhythmic innovation, such as the use of irregular meter in "Boléro," has been particularly influential in minimalism. Composers like Steve Reich and Philip Glass have incorporated similar approaches to rhythm and repetition in their works.

Case Study: The repetitive structures and shifting patterns in Steve Reich's "Music for 18 Musicians" show a clear lineage from Ravel's exploration of rhythm and drive.

-Melody and Form:

Ravel's melodies are often modal and draw on a variety of sources, including folk music. This aspect of his work has been adopted by composers who look to incorporate multicultural elements into classical music frameworks.

Case Study: Osvaldo Golijov is a modern composer who has integrated styles from Klezmer, tango, and other folk traditions in a way that echoes Ravel's incorporation of diverse musical elements.

-Impressionism to Neoclassicism:

Ravel's transition from impressionism to a more neoclassical approach in his later works has been mirrored by composers who seek to blend modern techniques with more traditional forms and clarity.

Case Study: The music of Esa-Pekka Salonen often combines modern orchestral writing with clear structures reminiscent of the neoclassical style Ravel explored in his later years.

-Extended Techniques and Instrumentation:

Contemporary composers frequently explore new sounds and extended instrumental techniques, a practice that Ravel helped pioneer with his innovative uses of the orchestra.

Case Study: Kaija Saariaho's works often feature extended instrumental techniques and a focus on timbre that can be seen as a development of Ravel's coloristic orchestration.

-Film and Media Music:

Ravel's influence is also evident in the film and media industries, where his sense of drama and timing has been absorbed into the narrative pacing of many scores.

Case Study: The use of Ravel's "Boléro" in the soundtrack for the film "10" not only showcased the piece itself but also demonstrated how Ravel's approach to building tension through repetition has influenced cinematic music.

The Challenge of Ravel's Compositional Principles in Modern Music

Adapting Maurice Ravel's compositional principles to modern music presents a nuanced challenge for contemporary composers. Ravel's intricate orchestration, complex harmonic structures, and distinctive melodic writing set a high bar in terms of technical skill and emotional depth. Modern music often leans towards minimalism and electronic influences, which contrasts with Ravel's lush orchestrations and acoustic timbres. Furthermore, the harmonic simplicity favored in much of today's popular music can seem at odds with Ravel's sophisticated language. Thus, the primary challenge lies in translating Ravel's principles into a form that resonates with the aesthetic and technological trends of the current musical landscape, while also capturing the emotional essence that gives his music timeless appeal.

To maintain originality while carrying on the tradition of Ravel's music, contemporary composers can integrate his techniques with current genres and innovations. By fusing Ravel's approach to texture and color with electronic instrumentation or by incorporating his harmonic language into the frameworks of jazz or pop, composers can create a fresh sound that bridges the gap between the past and the present. This synthesis of old and new enables the emotional connection and structural integrity of Ravel's music to live on in modern compositions. The aim is not to replicate but to be inspired by Ravel's methods, using them as a foundation upon which to build a distinct and contemporary musical expression that remains relevant and engaging for today's diverse audiences.

Conclusions and outlook

Maurice Ravel's compositional principles have profoundly influenced contemporary music, embodying a legacy of innovation and expressive depth. His approach to harmony, characterized by extended harmonies and modal interactions, has broadened the harmonic horizons of modern music, encouraging composers to venture beyond traditional tonal frameworks. Ravel's orchestration, renowned for its rich textures and innovative use of timbre, continues to inspire a creative approach to instrumentation among contemporary composers. This aspect, coupled with his complex rhythmic structures and diverse rhythmic elements, has fostered a more adventurous and exploratory attitude towards rhythm in modern compositions. Furthermore, Ravel's clear and expressive melodic lines, often deeply emotional, remain a source of inspiration for composers seeking lyrical and memorable themes. His integration of diverse cultural elements into his music, reflecting influences from Spanish to Asian, underscores the importance of cultural diversity in music, a principle that resonates strongly in today's globalized music scene.

Looking towards the future, there is significant potential for further developing Ravel's principles in new and innovative ways. The integration of technology in music, particularly in electronic music production, offers an avenue for evolving Ravel's orchestration techniques into new soundscapes and textures. Cross-genre experimentation, blending Ravel's methods with elements from various musical styles, could lead to groundbreaking compositions that transcend traditional genre boundaries. Additionally, interdisciplinary approaches that combine Ravel's musical principles with other art forms, like visual arts or dance, could result in multidimensional works offering immersive experiences. Maintaining the relevance of Ravel's principles in the rapidly evolving music landscape will require balancing tradition with innovation, ensuring these techniques adapt and resonate with contemporary audiences. Furthermore, incorporating Ravel's principles into music education curriculum will ensure that upcoming composers are well-versed in these techniques, fostering a deeper understanding and appreciation of his work, and perpetuating his influence in the future of music composition.

References

1. Bass V.V. (2017) On the semantics of music and plastic waltz intonation in Maurice Ravel's works. *Journal of Siberian Federal University*, 10, pp. 1116-1134.
2. Breitenfeld T. et al (2005) Maurice Ravel (1875-1937) the Pathography. *Alcoholism and psychiatry research*, 41, p. 113.
3. Beavers J.P. (2019) Beyond Mere Novelty: Timbre as Primary Structural Marker in Ravel's Piano Concerto in G Major. *Music Theory Online*, 25 (4).
4. Dalessio D. (1984) Maurice Ravel and Alzheimer's disease. *JAMA*, 252 (24), pp. 3412-3.
5. Kelly B.L. (2016) *Ravel's Timeliness and his Many Late Styles*. Available at: <http://repository.mcm.ac.uk/115/1/30D.pdf> [Accessed 02/02/2024]
6. Mawer D. (2000) *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press.
7. Ok Y.-A. (2008) *A discussion of Maurice Ravel's masterpiece Le tombeau de Couperin*. CardinalScholar. Available at: <https://cardinalscholar.bsu.edu/items/c0b260b1-ca36-4ba0-abe7-1674b433c2b1> [Accessed 02/02/2024]
8. Orenstein A. (1991) *Ravel: Man and Musician*. New York: Dover Publications.
9. Özöztürk İ. (2022) *An example of Maurice Ravel's understanding of orchestral transcription: Pavane pour une infante défunte*. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*. Available at: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bmsd/issue/73685/1099148> [Accessed 02/02/2024]
10. Smith R. (2000) *Ravel's operatic spectacles: L'Heure and L'Enfant*. Available at: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/cambridge-companion-to-ravel/introduction/A31B3F2355F6F040FE4FB462722CEAD2> [Accessed 02/02/2024]
11. Zharkova V. (2021) *Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a Modern View of the Problem of Style Identification*.

Подробный обзор уникальных композиционных принципов Мориса Равеля и их применения в инструментальной музыке

Фань Сюэшань

Магистрант,
Белорусский государственный университет,
220030, Беларусь, Минск, пр. Независимости, 4;
e-mail: xueshanfan5@gmail.com

Аннотация

Морис Равель, один из самых выдающихся композиторов начала XX века, занимает важное место в истории музыки благодаря своему уникальному и изысканному композиторскому стилю. Цель данной статьи – глубоко изучить композиционные принципы Равеля и их применение в инструментальной музыке. Во-первых, в статье раскрывается история формирования и эволюции музыкального стиля Равеля через анализ его биографии и ранних влияний на его музыку. Во-вторых, она посвящена анализу уникального подхода Равеля к гармоническому новаторству, ритмическому разнообразию и мелодическому построению – элементам, которые вместе формируют стиль его произведений. На примере таких знаковых инструментальных произведений, как «Болеро» и «Струнный квартет», в статье показано, как Равель внедрял эти принципы в свои композиции, что привело к далеко идущим художественным эффектам. Кроме того, в статье рассматривается влияние стиля Равеля на современных композиторов, а также его применение и проблемы в современной музыке. Наконец, в статье представлено видение того, как будущие композиторы могут унаследовать и развить композиционные принципы Равеля. Данное исследование не только обогащает понимание творчества Равеля, но и дает ценные рекомендации для современной музыкальной композиции.

Для цитирования в научных исследованиях

Фань Сюэшань. An in-depth look at Maurice Ravel's unique compositional principles and their application to instrumental music // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 480-488. DOI: 10.34670/AR.2024.51.65.051

Ключевые слова

Композиционные принципы Равеля, анализ инструментальной музыки, влияние на современную музыку, Морис Равель, композиционные принципы.

Библиография

1. Bass V.V. On the semantics of music and plastic waltz intonation in Maurice Ravel's works // Journal of Siberian Federal University. 2017. 10. P. 1116-1134.
2. Breitenfeld T. et al. Maurice Ravel (1875-1937) the Pathography // Alcoholism and psychiatry research. 2005. 41. P. 113.
3. Beavers J.P. Beyond Mere Novelty: Timbre as Primary Structural Marker in Ravel's Piano Concerto in G Major // Music Theory Online. 2019. 25 (4).
4. Dalessio D. Maurice Ravel and Alzheimer's disease // JAMA. 1984. 252 (24). 3412-3.
5. Kelly B.L. Ravel's Timeliness and his Many Late Styles. 2016. URL: <http://repository.mcm.ac.uk/115/1/30D.pdf>
6. Mawer D. The Cambridge Companion to Ravel. Cambridge University Press, 2000. 311 p.
7. Ok Y.-A. A discussion of Maurice Ravel's masterpiece Le tombeau de Couperin. CardinalScholar, 2008. URL: <https://cardinalscholar.bsue.edu/items/c0b260b1-ca36-4ba0-abe7-1674b433c2b1>
8. Orenstein A. Ravel: Man and Musician. New York: Dover Publications, 1991. 292 p.
9. Özöztürk İ. An example of Maurice Ravel's understanding of orchestral transcription: Pavane pour une infante défunte'. Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 2022. URL: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bmsd/issue/73685/1099148>
10. Smith R. Ravel's operatic spectacles: L'Heure and L'Enfant. 2000. URL: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/cambridge-companion-to-ravel/introduction/A31B3F2355F6F040FE4FB462722CEAD2>
11. Zharkova V. Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a Modern View of the Problem of Style Identification. 2021.

УДК 75.03

DOI: 10.34670/AR.2024.69.62.052

Развитие китайской фигурной живописи жэнь-у во второй половине двадцатого века на примере Фан Цзэнсянь

Сюй Цзяньпэн

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

Аннотация

Современное азиатское искусство, долгое время бывшее сепарированным от искусства западного, с середины XX века ощущает на себе влияние глобализации. В частности, в китайской живописи произошли существенные изменения в развитии жанра жэнь-у. Одним из наиболее ярких деятелей искусства в данном направлении является художник Фан Цзэнсянь. В статье описываются особенности его творческого пути и художественной манеры, а также рассматривается влияние мастера на современных китайских художников. Китайская академия искусств с момента основания ставила перед собой академическую миссию познакомить китайцев с западным искусством, организовать китайское творчество, объединить восточное и западное искусство, формируя современное направление. На протяжении ее существования силами современных художников, таких как Фан Цзэнсянь и последователи созданной им новочжэцзянской художественной школы, осуществлялась интеграция китайского и западного стилей, а также шло формирование инноваций внутри традиций, что позволило создать альтернативную уникальную форму современной фигурной живописи, получившей мировое признание. Можно с высокой долей уверенности предположить, что трансформация жэнь-у в сторону европеизации в ближайшие десятилетия продолжится, следовательно, внимание к данному направлению живописи еще долго будет актуальным как в текущей новостной повестке, так и в ключе искусствоведения и культурологии.

Для цитирования в научных исследованиях

Сюй Цзяньпэн. Развитие китайской фигурной живописи жэнь-у во второй половине двадцатого века на примере Фан Цзэнсянь // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 489-495. DOI: 10.34670/AR.2024.69.62.052

Ключевые слова

Китайская живопись, Фан Цзэнсянь, фигурная живопись, жэнь-у, китайское изобразительное искусство, искусство Китая XX века, китайские современные художники.

Введение

Китайское искусство долгое время было обособленным, фактически не подвергалось влиянию западных тенденций в живописи, поэтому во многом сохранило свою самобытность и своеобразие [Мусалитина, 2020]. Однако процессы глобализации, ставшие особенно явственными во второй половине XX века, в итоге все-таки оказали влияние на изобразительное искусство этой страны. Разумеется, влияние было взаимобратным – и китайские мотивы также стали появляться в творчестве художников, представляющих европейское, в частности, и западное, в целом, искусство.

При этом восточное искусство, как и западное, практически всегда находилось под влиянием государственных запросов и потребностей, было вынуждено реагировать на них или путем выполнения госзаказа, или путем протеста против существующей системы или явлений, современной жизни художника [Яковлева, 2013]. При этом, в отличие от остросоциальных примеров западной живописи и графики, китайское изобразительное искусство может включать в себя не только современные, но и исторические события в глубоко аллегорическом варианте. Однако это в большей степени относится к направлениям, связанным с изображением природы и предметной среды. В фигуративной живописи связь с реальностью, как правило, намного сильнее и прочнее.

Однако предметом рассмотрения данной статьи является именно влияние Запада на искусство Востока. Наиболее ярким представителем современной китайской живописи, с которого, во многом, начался этот процесс, является Фан Цзэнсянь – основатель Новой чжэцзянской школы фигурной живописи [Huang Song, 2019]. Его влияние на других современных ему художников, а также на следующие художественные поколения трудно переоценить. Можно считать, что он сделал глобальный шаг на пути сближения восточной и западной изобразительных культур, при этом вовсе не отказавшись от традиционной китайской живописи.

Китайская фигурная живопись до второй половины XX века

Жэнь-у – жанровое направление китайской живописи, также именуемой фигурной, то есть изображающей фигуры людей; прямой перевод названия этого художественного направления звучит как «люди и вещи». Вплоть до первой половины XX века жэнь-у считался направлением «низкого», народного искусства, поскольку изображение людей не представляло художественного интереса для авторов картин. Исключением были императоры, знаменитые философы и, в редких случаях, прославленные художники и поэты [Богаделина, 2018].

Существенное изменение в отношении к фигурной живописи наступило только с падением китайской монархии в начале XX века – она не только стала рассматриваться как серьезное направление изобразительного искусства, но и получила приоритет перед традиционными направлениями в системе академического обучения художников и общественно популяризируемых работах. К середине XX века интерес к направлению фигурной живописи сформировался окончательно, чему послужило активное как использование реалистической живописи в целях политической пропаганды, так и нарастающая глобализация мировых процессов, в том числе, художественных.

Принято считать, что в период конца XIX – первой половины XX вв. на китайскую

реалистическую живопись оказали сильное влияние русские художники-реалисты: Иван Крамской, Валентин Серов, Василий Суриков, Илья Репин [Чэнь Чжэнвэй, 2006]. При этом масляная живопись так и не вытеснила технику создания картин с помощью традиционных туши и акварели. Однако к моменту культурной революции китайское изобразительное искусство уже значительно обогатилось как техниками и приемами, так и стилистическими направлениями, в значительной мере отвечавшими ее социально-политическим запросам.

Фан Цзэнсянь как основатель и популяризатор Новой чжэцзянской школы живописи

Фан Цзэнсянь родился в 1931 году, живописью начал заниматься с раннего детства. Особое внимание в его творчестве занимает именно фигурная живопись. При этом особенностью работ художника является одновременное следование многовековым традициям китайского изобразительного искусства, в частности, каллиграфии, при активном внедрении в рисунки приемов, характерных для искусства западного, таких как скетчинг. В итоге реалистическая манера изображения была усилена сочетанием традиционного рисунка тушью и акварельными красками с новыми формами рисования человеческих фигур и лиц [Wan Qingli, www].

В итоге, после длительного обучения и совершенствования собственного стиля, Фан Цзэнсянь стал основателем Новой Чжэцзянской школы живописи и активно на протяжении многих лет занимался развитием и популяризацией данного художественного направления. Среди его общественных должностей, поспособствовавших развитию современной китайской живописи – кураторская позиция в Шанхайском художественном музее, звание профессора Китайской академии искусств, должность президента Китайской национальной академии живописи. В современной классификации китайских художников XX века Фан Цзэнсяня относят к одному из «четырёх великих мастеров фигурной живописи Китая».

Соответствие современным для 1950-х годов тенденциям искусства на службе политике и обществу совпало с реалистическим видением Фан Цзэнсянем своего творческого пути. Это послужило популяризации его картин, они широко выставлялись на самых различных площадках Китая, публиковались в печати и в качестве отдельных художественных альбомов, в результате — оказали существенное влияние на других художников. Первые работы Цзэнсяня, получившие высокие оценки признанных китайских мастеров и широко распространенные среди населения, относятся ко второй половине 1950-х – началу 1960-х годов [Andrews, 1994].

Начав свою карьеру в качестве художника-иллюстратора, Цзэнсянь быстро осознал самоценность художественных работ, отражающих образ современника. К тому же китайские власти также побуждали художников создавать образ жителя современной китайской республики. Одновременно мастер занимался изучением анатомии в целях создания реалистических фигуративных изображений, приближенных к традиции западноевропейского искусства.

Среди творческих приемов, которые Фан Цзэнсянь применял в своих работах различных периодов, можно выделить следующие:

- западноевропейская техника скетчинга (быстрых зарисовок фигур людей) для передачи поз и движений персонажей рисунка;
- элементы стиля хуа няо («цветы и птицы») для создания ощущения бескостности и

эфемерности персонажей;

– элементы реализма в портретных изображениях.

Следует отметить, что при общем стремлении к максимальному фигуративному реализму, Фан Цзэнсянь создавал работы, очень разные по стилистике, продолжая творческий поиск до самых последних лет жизни – вплоть до 2019 года. Сейчас развитие жанра жэнь-у продолжается – в работах как последователей Фан Цзэнсяня, так и художников, которые шли и идут параллельным творческим путем.

Влияние новых тенденций китайской фигурной живописи на современный художественный процесс Китая

Удивительно, но до сих пор фигуративная живопись Китая последних десятилетий не вызывала массового интереса со стороны искусствоведов – ее исследованию посвящены лишь несколько работ. В основном, о китайском реализме в целом говорится в контексте общей истории национального искусства. Внимание специалистов по-прежнему в большей степени приковано к традиционной китайской живописи, а не к появившемуся под влиянием культурного обмена с западной традицией направлению [Се Юнхуэй, 2014].

Современная реалистическая фигуративная китайская живопись сложилась и продолжает развиваться на базе двух основных принципов: следования китайской художественной традиции и приближение к европейскому реализму [Gao Shiming, 2023]. При этом максимально интересным эффектом такого сближения является двойственность живописных работ: с одной стороны, они, как правило, максимально детализированы и реалистичны, что однозначно подчеркивает принадлежность их персонажей к земному, материальному миру, с другой стороны, цветовые схемы, дублирование природных элементов в одежде и предметном окружении персонажей дают четкую отсылку к аллегорической системе «чтения» картины, принадлежность персонажей к так называемому «миру идей».

Среди представителей обновленного в середине XX века стиля жэнь-у можно назвать следующих художников и художниц: Чжоу Сыцун, Пэн Сяньчэн, Ху Юнкай и другие. Среди их работ есть как те, что тяготеют к традиционализму, однако явственно подверглись влиянию западной художественной школы, так и те, которые уже сложно отделить от мирового реалистического искусства. Одной из интересных черт китайской живописи жэнь-у является привычка многих художников к рисованию по памяти. Созерцательность, наблюдательность и внимание к деталям, характерные для традиционной живописи, в значительной мере перешли в фигуративную живопись – и активно используются многими художниками при создании портретов и сюжетных композиций.

Несмотря на то, что жанр жэнь-у значительно повысил свою авторитетность и воспринимается в наши дни если не всеми, то многими как высокое искусство, его изначальное прикладное назначение никуда не пропало [Лу Зижэ, 2023]. Картины, написанные в данном направлении как тушью (в традиционной и смывтой манере), так и акварелью часто используются в качестве иллюстративного, пропагандистского, сопроводительного изобразительного материала. Часто создание таких изображений обусловлено государственным заказом. С одной стороны, это ограничивает свободу творчества художника, с другой стороны – гарантирует популяризацию работ среди широких слоев населения.

Заклучение

Можно сделать вывод, что во многом жэнь-у продолжает традиции условно «лубковой» живописи для широких народных масс, несмотря на активное влияние со стороны традиционных художественных школ Запада и Востока.

Традиционная китайская живопись, ее пейзажная, предметная и каллиграфическая составляющие представляют большой научный интерес для искусствоведов. Однако для широкой публики они могут быть во многом трудны для понимания в силу своеобразной, сложной и многоступенчатой системы образов и символов. Приобщение к китайскому изобразительному искусству через образцы современного реализма – наиболее простой путь к созданию базиса для понимания художественного и философского менталитета страны. Символьная система современного проявления стиля жэнь-у является более универсальной и мультикультурной, нежели ориентальное китайское искусство.

Китайская академия искусств с момента основания ставила перед собой академическую миссию познакомить китайцев с западным искусством, организовать китайское творчество, объединить восточное и западное искусство, формируя современное направление. На протяжении ее существования силами современных художников, таких как Фан Цзэнсянь и последователи созданной им новочжэцзянской художественной школы, осуществлялась интеграция китайского и западного стилей, а также шло формирование инноваций внутри традиций, что позволило создать альтернативную уникальную форму современной фигурной живописи, получившей мировое признание.

Можно с высокой долей уверенности предположить, что трансформация жэнь-у в сторону европеизации в ближайшие десятилетия продолжится, следовательно, внимание к данному направлению живописи еще долго будет актуальным как в текущей новостной повестке, так и в ключе искусствоведения и культурологии.

Библиография

1. Богаделина М.Е. Особенности развития жанра «жэнь-у» в XX-XXI вв. // Манускрипт. 2018. № 11 (97). Ч. 1. С. 134-137.
2. Лу Зижи. Художественно-стилистическое и образно-символическое мировосприятие в живописи Китая: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2023. 263 с.
3. Мусалитина Е.А. Влияние глобализации на трансформацию китайской национальной культуры // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2020. № 8 (48). С. 47-51.
4. Се Юнхуэй. Тенденции развития китайской живописи в настоящее время: общие положения // Инновационные проекты и программы в образовании. 2014. № 5. С. 76-78.
5. Чэнь Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. 170 с.
6. Яковлева Н.Ф. Традиционная китайская живопись: культурологический анализ: дис. ... канд. культурологии. Чита, 2013. 176 с.
7. Andrews J.F. Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979. Berkeley: University of California Press, 1994. 568 p.
8. Gao Shiming. Xi's 'second integration' proposal holds great significance for art education. Global Times, 2023. Available at: <https://www.prnewswire.com/apac/news-releases/global-times-xis-second-integration-proposal-holds-great-significance-for-art-education-gao-shiming-301988806.html>
9. Huang Song. Fang Zengxian, former director of Shanghai Art Museum and well-known figure painter, passed away at the age of 88 // The Paper. 2019.
10. Wan Qingli. Chinese Figure Paintings Contemporary Visions. Available at: http://www.kyfineart.com/index.php?_p=exhibition_info&id=9

The development of Chinese Zhēn Wǔ figurative painting in the second half of the twentieth century on the example of Fang Zengxian

Xu Jiangpeng

Postgraduate,
Saint Petersburg State University,
199034, 7-9, Universitetskaya emb., Saint Petersburg, Russian Federation,
e-mail: spbu@spbu.ru

Abstract

Modern Asian art, which has been separated from Western art for a long time, has been feeling the influence of globalization since the middle of the twentieth century. In particular, there have been significant changes in the development of the Zhēn Wǔ genre in Chinese painting. One of the most prominent figures of art in this field is the artist Fang Zengxian. The article describes the features of his creative path and artistic manner, as well as examines the influence of the master on modern Chinese artists. Since its founding, the Chinese Academy of Arts has set itself the academic mission of introducing the Chinese to Western art, organizing Chinese creativity, uniting Eastern and Western art, forming a modern direction. Throughout its existence, modern artists such as Fan Zengxian and the followers of the New Zhejiang art school he created integrated Chinese and Western styles, and also created innovations within traditions, which made it possible to create an alternative, unique form of modern figure painting that has received worldwide recognition. It can be assumed with a high degree of confidence that the transformation of Zhēn Wǔ towards Europeanization will continue in the coming decades, therefore, attention to this direction of painting will be relevant for a long time both in the current news agenda and in the context of art history and cultural studies.

For citation

Xu Jiangpeng (2024) Razvitie kitaiskoi figurnoi zhivopisi zhen'-u vo vtoroi polovine dvadtsatogo veka na primere Fan Tszensyan' [The development of Chinese Zhēn Wǔ figurative painting in the second half of the twentieth century on the example of Fang Zengxian]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 489-495. DOI: 10.34670/AR.2024.69.62.052

Keywords

Chinese painting, Wang Jinxian, figure painting, Zhēn Wǔ, Chinese fine art, twentieth century Chinese art, modern Chinese artists.

References

1. Andrews J.F. (1994) *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*. Berkeley: University of California Press.
2. Bogadelina M.E. (2018) Osobennosti razvitiya zhanra «zhen'-u» v XX-XXI vv. [Features of the development of the “zhen-wu” genre in the 20th-21st centuries]. *Manuskript* [Manuscript], 11 (97), 1, pp. 134-137.
3. Chen Zhengwei. (2006) *Kitaiskaya realisticheskaya zhivopis' XX veka*. Doct. Dis. [Chinese realistic painting of the twentieth century. Doct. Dis.]. St. Petersburg.
4. Gao Shiming (2023) Xi's 'second integration' proposal holds great significance for art education. *Global Times*. Available at: <https://www.prnewswire.com/apac/news-releases/global-times-xis-second-integration-proposal-holds-great->

Xu Jiangpeng

-
- significance-for-art-education-gao-shiming-301988806.html [Accessed 02/02/2024]
5. Huang Song (2019) Fang Zengxian, former director of Shanghai Art Museum and well-known figure painter, passed away at the age of 88. The Paper.
 6. Lu Zizhi (2023) Khudozhestvenno-stilisticheskoe i obrazno-simvolicheskoe mirovospriyatie v zhivopisi Kitaya. Doct. Dis. [Artistic-stylistic and figurative-symbolic worldview in Chinese painting. Doct. Dis.]. Moscow.
 7. Musalitina E.A. (2020) Vliyaniye globalizatsii na transformatsiyu kitaiskoi natsional'noi kul'tury [The influence of globalization on the transformation of Chinese national culture]. Uchenye zapiski Komsomol'skogo-na-Amure gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta [Scientific notes of the Komsomolsk-on-Amur State Technical University], 8 (48), pp. 47-51.
 8. Wan Qingli. Chinese Figure Paintings Contemporary Visions. Available at: http://www.kyfineart.com/index.php?_p=exhibition_info&id=9 [Accessed 02/02/2024]
 9. Xie Yunhui (2014) Tendentsii razvitiya kitaiskoi zhivopisi v nastoyashchee vremya: obshchie polozheniya [Trends in the development of Chinese painting at the present time: general provisions]. Innovatsionnye proekty i programmy v obrazovanii [Innovative projects and programs in education], 5, pp. 76-78.
 10. Yakovleva N.F. (2013) Traditsionnaya kitaiskaya zhivopis': kul'turologicheskii analiz. Doct. Dis. [Traditional Chinese painting: cultural analysis. Doct. Dis.]. Chita.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2024.37.82.053

Исторические отложения и современные техники в китайской снежной живописи

Чан Жуй

Аспирант,
Дальневосточный федеральный университет,
690922, Российская Федерация, Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10;
e-mail: 39508902@qq.com

Аннотация

В статье внимание автора акцентируется на подтверждении мнения о том, что китайским живописцам удалось сохранить благоговейно-восторженное чувство красоты природы, гармонии человека с ней, своего рода, художественную чистоту даже несмотря на технологические победы и социальные изменения, происходящие в современном Китае. Автор подчеркивает стремление современных пейзажистов находится в состоянии поиска новых методик, обогащая накопленный веками опыт иным видением и подходом, при условии сохранения национальной идентичности. В статье анализируется вопрос организации пространства и истолкования его смыслового содержания в живописных произведениях китайских пейзажистов в целом, так и обратившихся к образу зимы и мотиву снега на разных исторических этапах. Автор рассматривает символику «снежной живописи» в контексте развития мотивов и средств художественного выражения и приемов исполнения, а также ее интерпретацию и толкование. Статья подчеркивает преемственность в используемых творцами художественно-стилистических и композиционных приемах, а также стоящих за ними философско-эстетических концепциях. Китайское искусство живописи вообще и снежные пейзажи, в частности, имеют колоссальную историю. Несомненно, что этот вид национального искусства представляет собой отдельное уникальное явление. Перед учеными-искусствоведами стоит серьезная задача по переосмыслению богатства, накопленного впереди идущими поколениями: мировой культуре оставлено гигантское наследие в виде творческого опыта и практических базовых методик.

Для цитирования в научных исследованиях

Чан Жуй. Исторические отложения и современные техники в китайской снежной живописи // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 496-507. DOI: 10.34670/AR.2024.37.82.053

Ключевые слова

Анализ произведения, картина, образ, пейзажная живопись, религиозно-философские представления, свиток, символ, стиль, творческое наследие, традиция.

Введение

По мнению Чжоу Юй, высокие технологии, резкий скачок промышленного развития современного Китая стали факторами усиленного общественного внимания к развитию междисциплинарных областей знания и деятельности¹. Более того, как уточняет Жу Фэн, идет процесс «интегрирования в пространство национальной живописи различных иностранных течений, идей, образов, изобразительных приемов, материалов и инструментов» [Жу Фэн, 2007, 6]. С точки зрения ученых, данные перемены делают изобразительное искусство Поднебесной значительно богаче [Чжоу Юй, 2022, 171].

Необходимо отметить, что отличительной чертой китайской живописи, по мнению искусствоведов, является «совершенство художественной чистоты», – так об этом феномене в работе «Принципы китайской живописи» пишет Дж. Роули [Роули, 1997, 213]. По его мнению, «мастера пейзажа – от Цзин Хао до Го Си – стремились воссоздать естественный мир как всеобъемлющую систему, сопоставимую с системой самого космоса». Для того чтобы, возвеличивая природу, достигать желаемого результата, художники использовали движущийся фокус, при этом они избегали композиционные оси, создавая «открытые виды по краям обозреваемого пространства». В конечном счете, создаваемые произведения искусства должны были указывать «на последовательность различных моментов сознания и движение вовне изображенных видов в безбрежный простор мироздания» [там же, 217].

Основная часть

Затрагивая тему специфических особенностей китайского пейзажа, важно помнить, что исторически национальная культура обязывала художника быть целомудренным, чуждым всему пошлому, а также способным много читать и путешествовать. Дж. Роули по этому поводу задается вопросом: «Можно ли создать картину, не прочитав девять тысяч книг и не проделав путь в десять тысяч ли?», и отвечает на него с высоты понимания ситуации следующим образом: уделом художника «должна быть бедность, ибо только тот обретет свободу, кто не озабочен более собственностью, властью или удовольствием» [там же, 226]. Дополняя сказанное, отметим, что именно настроение было главным предметом изображений из жизни природы².

Наши представления о национальной живописи Китая значительно дополнились работой «Пейзаж в традиционной китайской живописи» автора У. Гуаньюй, который подчеркивает ее существенные отличия от западных образцов принципиально иным «художественным языком, более условным и декоративным»; исследователь связывает произведения живописи с

¹ Хотелось бы в этой связи привести цитату исследователя Ш. Жэнь, который в работе «Традиции, современность и аутентичность архитектуры Китая и Японии в XX веке» отметил, что «плюралистическое развитие человеческой истории и цивилизации под воздействием как политических, так и экономических сил, возглавляемых развитыми странами, выстраивается в единое русло. Глобализация доминирует в современном обществе, поэтому вопрос как сохранить традиции в развивающейся стране – вопрос совсем не праздный» [более подробно см. Жэнь Ш. Традиции, современность и аутентичность архитектуры Китая и Японии в XX веке // Начала Русского мира. 2023. № 2. С. 32.]

² Сунскими живописцами Го Си и Хань Чжо была создана классификация, согласно которой «горы, воды, деревья, облака, туманы и ветры должны отображать особенности времен года. Горы должны быть “покойными и свежими” весной, “пышными и зелеными” летом, “лучезарными и чистыми” осенью, “грустными и поникшими” зимой» [об этом более подробно см. Роули, 1997, 234].

достопримечательностями древней культуры родной страны.

У. Гуаньюй, отмечая значительный интерес искусствоведов к данному жанру творчества, перечисляет в этой связи труды как китайских – Гу Дэ-жунь, Гу Фу-хуапэ, Гэ Гуй-линь, Ли Мин-яо, Лю Сун-янь, Лю Фэн-чжэ, Лю Чжи-бай, Сэ Хе, Сюй Юн-вань, Тай Мэн-на, Тан Чжи-ци, Цзин Хао, Чэнь Дэ-хуа, Чень Чжи-мин, Ши-тао, так и российских ученых – В.Г. Белозеровой, Н.А. Виноградовой, Е.В. Завадской, Т.П. Каптеревой, С.Н. Соколова, Т.Х. Стародуб и ряда других. По мнению автора, несмотря даже на столь внушительный список тех, кто профессионально интересуется китайской живописью, «еще много аспектов пейзажной живописи Китая разных исторических периодов требуют профессионального внимания» [Гуаньюй, 2017, 46]. На какие же особенности национальных живописных произведений, с точки зрения У. Гуаньюй, следует обратить внимание? К их разряду автор причисляет «отсутствие тяжелой позолоченной рамы или даже тонкого багета, который бы отделял ее от плоскости стены, превращая в изолированный мир» [Тай Мэн-на, 2008, 18; цит. по Гуаньюй, 2017, 46]. Дело в том, что исторически, под влиянием особенностей климата, картины изображали на свитках³, которые затем хранились как своего рода, драгоценность, ревностно охраняемая обладателями раритета (ее даже не выставляли на всеобщее обозрение).

Важными, в контексте нашего анализа, представляются и принципы китайской живописи, смысл которых заключается в следующем: «равновесие сил» и «структурная целостность»; «сочетание динамики и равновесия противоположностей»; «процедура сочетания традиционной манеры создания живописи и добавления собственных новаций» и др. Неслучайно, даже в третьем тысячелетии, китайская традиционная живопись считается «одним из магистральных направлений изобразительного искусства Востока», признаваемым в качестве самостоятельного феномена мирового искусства [Гуаньюй, 2017, 47], уникальную часть которого составляет «снежная живопись» или «снежный пейзаж»⁴.

³ Китайские живописные произведения были двух типов – «вертикальные, когда развернутый и прикрепленный к стене свиток висел перпендикулярно к полу; и горизонтальные, когда свиток постепенно разворачивался фрагмент за фрагментом» [Фостер, 2007, 63; цит. по Фостер, 2017, 47]. Вертикальные свертки обычно не превышали трех метров. Горизонтальные, являясь своеобразной панорамой или иллюстрированным рассказом, в котором воспроизводится серия объединенных в единую композицию пейзажей или сцены городской уличной жизни, превосходили иногда даже масштаб в десять метров [Соколов, 1973, 40; цит. по Гуаньюй, 2017, 47].

⁴ Следует отметить, что российская наука рассматривает данный феномен опосредованно, как правило, в контексте развития китайского национального пейзажного искусства в рамках символической и художественной системы «горы – воды»: Виноградова, Н.А. Китайская пейзажная живопись / Н.А. Виноградова. – Москва : Изобразительное искусство, 1972. – 160 с.; Завадская, Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е. В. Завадская. – Москва : Искусство, 1975. – 439 с.; Кузьменко, Л.И. Искусство Китая. Путеводитель по постоянной экспозиции Государственного музея Востока в Москве / Л.И. Кузьменко. – Москва : Государственный музей Востока, 1972. – 80 с.; Лифей, Д. Этапы выполнения пейзажа в технике масляной живописи / Д. Лифей, Д.С. Сенько // В сборнике: Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн в системе художественного образования. Материалы VII Международной научно-практической конференции. Под редакцией Д.С. Сенько. – 2011. – С. 44-48; Неглинская, М.А. Современное изобразительное искусство / М.А. Неглинская // История Китая : с древнейших времен до начала XXI века : в 10 т. / отв. ред. А.В. Виноградов. Москва : Наука, 2016. – Т. 9 : Реформы и модернизация (1976-2009), гл. 7. – С. 822-825; Соколов-Ремизов, С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока / С.Н. Соколов-Ремизов. – М. : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1985. – 256 с.; Сычев, В.Л. Искусство Китая / В.Л. Сычев, Л.И. Кузьменко. – Москва : Союзрекламкультура, 1990. – 46 с.

Указанная разновидность пейзажа зародилась на участке умеренно-холодного климата с долгой снежной зимой⁵, эстетикой которой восхищались национальные писатели и поэты: был важен эмоциональный подтекст, связанный «с чем-то таинственным, волшебным, мрачным, потусторонним». По этому поводу Ж. Чан в работе «Интерпретация символов “снежной живописи” в китайском искусстве как отражение процесса изменений в национальных религиозно-философских и эстетических представлениях» подмечает, что ограниченность выразительных средств мастеров пера и туши соответствовала графичности зимних пейзажей.

По утверждениям автора, «снежная живопись» напрямую связана с буддизмом, когда заснеженные горы воспринимаются подобием «нирваны», так как «белизна снега словно очищает грязь грехов, а холод вводит в особое состояние, близкое блаженному состоянию, освобождающему от жизненных забот и стремлений» [Чан, 2023, 167]. Ж. Чан отмечает, что продвижению стиля «снежных пейзажей» в Китае способствовал Гу Кайчжи, поскольку его предшественники «были сосредоточены на изображении фигур на фоне пейзажей, ... а изображаемым временем года преимущественно было лето или весна». На фоне правления Цзинь в просвещенной среде развивается культура уединения и покоя, максимальной релаксации и гармонизации с природным ландшафтом, что, в свою очередь, открывает не только иные духовные содержания и практики, но и новые возможности в занятиях живописью.

По мнению ряда современных ученых-искусствоведов, внимание к изысканным изображениям снега возрастает, тем не менее на данный стиль и мастерство воплощения задуманного естественным образом воздействуют общемировые практики: художники, используя традиционные, уже апробированные техники и технологии, находятся в поиске, обогащая накопленный веками опыт иным видением и подходом, иными методиками, при условии сохранения того, что называется национальным духом.

Ж. Чан в вышеназванной работе⁶ отмечает безусловность отличия подходов «к природе в сравнении с древними авторами» художников XX-XXI веков – они «умеют работать с различными видами перспективы, владеют навыками светотеневой моделировки формы». Тем не менее, несмотря на все современные технологические преимущества для современных живописцев до сих пор остаются привлекательными «композиционные схемы прошлого, эстетика мотивов и стоящие за ними смыслы».

Рассуждая об эволюции искусства, представляется значимым сделать акцент на тесной взаимосвязи социокультурных трансформаций, равно национального менталитета, и способах отображения окружающей реальности, в данном случае снега. Дело в том, что восприятие данного погодного явления носит полярный характер: он есть, с одной стороны, символ красоты и благородства, но, с другой – это разрушение и смерть. К тому же, снег есть пустота, которую должно «наполнять видением, идеями и эмоциями самому зрителю», вынуждающая

⁵ Большая часть Китая расположена в умеренно климатическом поясе с мягкими, но довольно снежными зимами.

⁶ Подчеркнем современность и своевременность данного исследования, указав дату публикации – статья «Интерпретация символов “снежной живописи” в китайском искусстве как отражение процесса изменений в национальных религиозно-философских и эстетических представлениях» была опубликована в 2023 году; более подробно см: Чан, Ж. Интерпретация символов «снежной живописи» в китайском искусстве как отражение процесса изменений в национальных религиозно-философских и эстетических представлениях / Ж. Чан // Культура и искусство. 2023. № 12. С. 166-176.

домысливать и дополнять собственными ощущениями. Практически, речь идет о некоей интеллектуальной вынужденности, заставляющей зрителя совершенствоваться в понимании культурного пространства ... К тому же необходимо учесть и тот факт, что «интерес к “снежным пейзажам” в среде художников, как правило, возникал в непростые периоды истории страны», сочетаясь с желанием авторов «найти уединение», далее, «гармонию с миром и самим собой» [Чан, 2023, 169-170].

Что же происходит в настоящее время? На волне современного понимания мировой реальности сформировалось некое творческое сообщество, члены которого настолько мощно оттолкнулись от доминирования меланхолии и уныния, связанных с восприятием снега, что перевернули отношение к изображению снежных пространств до состояния радостного принятия возможных обновлений. Соответственно, подобный радикальный подход сам становится основанием, если угодно, даже триггером для поиска новых приемов в изображении – увлеченные приемами, допустимыми в символическом реализме, мастера находят лакуны для реализации своих многообразных творческих прорывов-замыслов.

Происходящее весьма созвучно с ситуацией в системе художественного образования, которая описана в работе «Пейзаж в системе художественно-педагогического образования в университетах Китая», автор которой, Инчжо Ай, указывает на проблему формирования «высококвалифицированных специалистов, способных к самостоятельному творческому мышлению и поиску путей самосовершенствования». И. Ай делает акцент на приобретении профессионального мастерства в работе над пейзажем, что активизирует пространственное мышление как способность к трансформации объектов изображения на плоскости. Автор статьи полагает, что объекты изображения в пейзаже имеют специфику: в отличие от иных видов живописи мастера пейзажа должны понимать, что они имеют дело с частью неограниченного пространства (например, неба, земли, гор, воды и пр.) [Ай, 2016, 80].

В контексте нашей работы представляется значимым обратить внимание еще на один немаловажный аспект в подготовке специалистов⁷, который упоминается в работе И. Ай: в данном случае речь идет об углубленном изучении «разных технических приемов и техник», которые традиционно используются в жанре пейзажа. Автор, подчеркивая его сложности, указывает на умение «решать непростые графические, цветовые, композиционные задачи в более условной, понятной форме»; кроме того, мастер пейзажа должен владеть знаниями «об определенном порядке действий от общего к частному; от определения линии горизонта, деления на планы, тонального решения больших пространственных отношений, в рамках которых находятся определенные объекты, требующие более детальной проработки» [там же, 80].

Стоит ли подвергать сомнению, что указанные подходы прямым образом влияют на создание полотен с изображением снежного пространства... По мнению И. Ай, при работе над пейзажем следует обратить внимание на «применение цвета в процессе воспроизведения глубины пространства». Поскольку работа над пейзажем исключает момент «бездумного срисовывания», художник должен обладать стратегией считывания «больших пространственных отношений и их художественной трактовки на плоскости», что требует

⁷ Пейзажная живопись, отмечает И. Ай, является «одним из обязательных курсов в Китайских художественных университетах, дающих дизайнерам профессиональное образование» [более подробно см Ай, 2016].

«сосредоточенности внимания, сознательного подход к натуре, умения мыслить творчески, условно-декоративно и самостоятельно» [там же, 81]. Кроме того, в работе И. Ай перечисляется ряд подходов к изображению натурального пейзажа, среди которых указывается экспрессионистическая манера с усилением эмоциональных оттенков; метод условно-абстрактного изображения с концентрацией внимания на эстетической красоте и настроении⁸; декоративные приемы и др., чтобы автор произведения мог увидеть пейзаж «в более условно-декоративном ключе» [там же, 81].

Рассуждая о создании современного китайского пейзажа, в частности и так называемого «снежного», мы должны обратить внимание на тот факт, что пейзажный жанр в современном видении это еще и воспитательное средство⁹ «с учетом актуальных условий социальной среды и потребностей китайского общества» – читаем мы в работе Ч. Дуань «Эстетическое воспитание китайских школьников посредством рисования пейзажа» [Дуань, 2017].

Так что же по мнению Ч. Дуань, представляется наиболее важным в данном аспекте? По этому поводу автор отмечает значимость примеров уже известных живописцев, которые позволяют постигать духовное содержание природы¹⁰, различные методы отображения личного отношения к созерцаемому, усложнение структуры восприятия, обогащение палитры методов творческого и духовного самовыражения [там же, 37]. Собственно, аналогичной точки зрения по отношению к пейзажному творчеству придерживается Д. Тан: в работе «Сельский пейзаж в китайской живописи», где автор подчеркивает, что благодаря традициям создания национальной живописи у человека открывается возможность вести разговор с природой, а «картина китайского художника больше напоминает модель Вселенной, гармонично связывающая природное и искусственное человеческое». Подобный философский подход¹¹ позволяет воплощать недосказанность, которой наполнена «каждая живописная картина», с другой стороны, произведение искусства ставит перед публикой некую загадку, решение которой определяется уровнем миропонимания конкретной созерцающей личности [Тан, 2020, 86]. Д. Тан подчеркивает уровень абстрактности китайской живописи, поскольку, по мнению автора, объекты живописи не являются «точной копией окружающей реальности. Они, скорее,

⁸ По мнению Дай Кунь, «несмотря на порой жесткую действительность, рисунок и искусство по-китайски означают приближение зрителя к высокому, истинно эстетическому началу» [более подробно см: Дай К. К вопросу о влиянии русского искусства на китайскую живопись 50-ых годов XX века // Начала Русского мира. 2023. № 5. С. 12].

⁹ Ч. Дуань отмечает, что пейзажная живопись основана на базовых философских понятиях Инь и Ян. «Неподвижная, спокойная, но устремленная вверх гора – символ Ян, символ человека, занимающегося практиками бессмертия. ... Вечно пребывающие в движении Воды, стремящиеся стечь вниз, занять все свободные ложины – символ начала Инь, символ человека, погруженного в мирские радости» [История и философия..., www]. Это вид живописи служит постижению базовых духовных концепций: соотношения земного / небесного, движения / покоя, тьмы / света, присутствия / отсутствия. Для формирования совершенной личности, по мысли китайских философов, необходимо воспитывать в человеке умение уравнивать эти начала, так он «познает срединный путь “Чжун дао”, и великий предел “Тайцзи”» [там же; цит. по Дуань, 2017, 36].

¹⁰ Рисование пейзажа позволяет увидеть «пропорциональное соотношение частей и целого», улавливать «ритм и гармонию форм природы, богатство цветовых оттенков, тем самым развивая эстетическое восприятие мира» [подробно см: Се Юнхуэй. Рисование с натуры как метод наглядного обучения и общего развития ребенка // Муниципальное образование и эксперимент. Вып. 1, 2013. С. 77].

¹¹ Традиционно, искусство Китая имеет свои истоки в таких этико-философских учениях, как даосизм, конфуцианство и буддизм [Тан, 2020, 86].

являются гармоническим соединением мира природы и человеческого ощущения». Дело в том, что задача художников-пейзажистов традиционно состоит в «духовном слиянии с природой», более того, «китайские пейзажисты едва ли оценивают природу, ... как объект», поскольку она для них является, прежде всего, объектом почитания, и, чтобы войти в подобное состояние от человека требуется способность к абстрагированию, а далее старание “увидеть в природе то, что скрыто от неопытного глаза”» [Пондопуло, 2006, 117; Тан, 2020, 88].

Перечислив некоторые национальные принципы создания пейзажной живописи, хотелось бы вычленить ряд уточняющих моментов относительно полотен, запечатлевающих снежные просторы...

В этой связи обратимся к работе М. Лу «Компаративный анализ выразительных средств пейзажа “шань-шуй”» в контексте взаимодействия китайской и европейской культур». В ней говорится о пейзаже «шань-шуй»¹², в основе которого лежат мотивы ландшафта – цветные или монохромные изображения, нанесенные тушью на тонкий шелк или бумагу при помощи аутентичной писчей кисти. М. Лу замечает, что именно поэтому «китайской пейзажной живописью обычно любуются с близкого расстояния». Разница в стандартах создания полотен западными и восточными (в нашем случае, китайскими) живописцами также позволяет оттенить специфику снежной живописи: например, китайские мастера уделяют значительное внимание философии и эстетике замысла, кроме того, пейзаж «шань-шуй» намеренно скромнен в части цветового наполнения и объемности. Более того, на пейзажных полотнах сказывается активное влияние даосизма и буддизма – по этой причине человек изображается «в тяжелых раздумьях в окружении природы». Проживая именно такое понимание реальности, «китайские художники представляют мир как “пустоту”, превращая необитаемые или малонаселенные земли в идеальное пространство [Лу, 2017, 349-350].

М. Лу уточняет, что такой творческий подход сформировался после эпох Сун (960-1279) и Юань (1271-1368), когда «изображались чистые безлюдные пейзажи, атмосфера “необитаемого льда”, что демонстрировало идею “прихода в мир”, “преодоления мирского”, а также раскрывалось отношение человека к природе» [там же, 353]. По мнению Ц. Сун, китайский художник, работающий в жанре природоописания, всегда был связан непосредственно с мировоззрением¹³, именно по этой причине «он отражает не местности и стихии, а систему миропредставления, организованную в определенной композиционной последовательности». Важное примечание, подчеркивающее особенности исполнения пейзажа: в традиционной китайской живописи не было эквивалентов понятиям «ПЛЕНЭР», «ЭСКИЗ», «ЭТЮД», «НАБРОСОК», которые связаны «с реалистическим восприятием природы и ее миметическим изображением» [Сун, 2023, 202].

Чж. Чжоу, анализируя историю становления жанра “шань-шуй”, уточняет следующее: до

¹² Результат сочетания слов «шань» – гора и «шуй» – вода; стиль сложился в эпоху династий Вэй-Цзинь и времена Северных и Южных династий (приблизительно IV в. н. э.).

¹³ Вот что пишет по этому поводу Л.А. Ходякова: «Китайский художник никогда не писал с природы и никогда не делал этюдов, как это принято в русской и европейской живописи. Он воспринимает пейзаж как часть необъятного и просторного мира, как грандиозный космос, где человеческая личность ничто, она как бы растворена в созерцании великого, непостижимого и поглощающего ее пространства» [об этом более подробно см.: Ходякова Л.А. Диалог культур при обучении русскому языку с использованием произведений живописи в китайской аудитории // Преподаватель XXI век. 2007. № 1. С. 174].

династии Тан и Сун картины данного жанра содержали «изображения людей на фоне пейзажа»; картины отличались «чрезвычайно богатой цветовой гаммой». Однако, в постпространстве вышеуказанного правления «основным течением становятся монохроматические пейзажи, выполненные тушью», а также иной принцип нанесения цвета – «окрашивание в зависимости от типа объекта». Кроме того, Чж. Чжоу делает значимое уточнение по поводу аутентичности цвета: художники намеренно не воспроизводят фактический цвет природного объекта, перерабатывая его «через призму образности» [Чжоу, 2019, 214-215].

Н. Виноградова в книге «Горы-воды. Китайская пейзажная живопись» рождение монохромной пейзажной живописи связывает с именем Ван Вэя (699-759), который отказался от многоцветной палитры и стал писать «только черной тушью с размывами, добываясь через тональное единство впечатления единства и целостности увиденного». Ван Вэй становится певцом зимнего пейзажа. Н. Виноградова весьма поэтично описывает детали его работы «Просвет после снегопада в горах у реки»: «заснеженные дали, застывшая туманная гладь реки, черные деревья и белизна зимних холмов создают неведомый прошлому образ природы. Сочетание белого фона свитка и черной туши приобрело глубокий философский смысл» [Виноградова, 2011, 15-17].

Известно, что в Китае белое¹⁴ и черное – это начала природы инь и ян. Проникаясь постулатами Лао-цзы¹⁵, Ван Вэй работает над зимними пейзажами в монохромном стиле, в основе которого лишь два цвета – белый и черный. Художник становится новатором и в переосмыслении пространственного равновесия всех элементов живописи: он создает «плавные переходы от одного плана к другому, скрадывая явную кулисность». Ван Вэй намеренно делает пейзаж безлюдным, перенося все творческое внимание на выразительность и самостоятельность природы, красоту и тайны гармонии которой он раскрывает в поэтических произведениях: «Среди путей живописца тушь простая выше всего. Он раскроет природу, он закончит деянья творца. Порой на картине всего лишь в фут пейзаж он напишет сотнями тысяч верст. Восток и запад, север и юг лежат перед взором во всей красе. Весна или лето, осень, зима рождаются прямо под кистью»¹⁶ [там же, 17].

Н. Виноградова упоминает художника Ли Тана (ок. 1050 – после 1135), в творчестве которого образ природы приобретает новое звучание: «от грандиозных и суровых ландшафтов, полных мощи и эпического величия, он постепенно пришел к изображению скромной сельской природы ... Снежные равнины с неторопливыми фигурами путников проникнуты ощущением зимнего сна, усталости, задумчивости». Благодаря композиционным переменам¹⁷, художнику удается мир сделать более приближенным к человеку [там же, 27].

Интонационно-интимными, проникнутыми мягкой печалью или тревогой, Н. Виноградова характеризует картины Ли Ди (ок. 1100 – после 1197). Художник становится мастером осенних и зимних ландшафтов, на которых изображены «неспешно бредущие по заснеженным перелескам одинокие фигуры крестьян, тянущих за собой буйволов, или мальчишки-пастушки, внезапно застигнутые налетевшим грозным ураганом, сгибающим деревья, рвущим их

¹⁴ Символ траура, ухода в небытие, время природного погружения в глубокий сон.

¹⁵ Речь идет об известном изречении Лао-Цзы о том, что «пять цветов притупляют зрение, а пять звуков притупляют слух».

¹⁶ Ван Вэй. Тайны живописи // Восток. Кн. 3. 1923. С. 731.

¹⁷ Ли Тан меняет масштабы композиции, убирая с полотен огромные горы и большие открытые пространства.

соломенные накидки, пугающим буйволов, торопящихся вернуться домой». Н. Виноградова открыто восхищается «достоверностью и жизненностью» таких полотен [там же, 28].

Очевидно, именно поэтичность и возможность обогатить себя внутренне, философски делает монохромные полотна в жанре снежной живописи актуальными и до сих пор. Одним из продолжателей такого вида творчества является Юй Чжисюе (род. в 1935 году). Работы этого живописца детально исследует Дж. Сяолин, в частности, в статье «Создание нового мира пейзажной живописи», к тексту которой мы и обратимся. Речь идет о живописце мирового уровня, полотна которого считаются совершенными в стиле «шань-шуй» на тему «льда и снега». Дж. Сяолин, указывая на его уникальную творческую манеру, отмечает, что современная национальная живопись «начинает “разговаривать” на новом языке и достигать новых высот». Фактически, мы являемся современниками человека, который «после 40 лет изысканий» создал собственный стиль пейзажной живописи, характеризующийся «новаторским подходом к традиционной технике рисования тушью и отвечающий современным эстетическим представлениям». Явление талантливого художника было как бы подготовлено ожиданиями нескольких предыдущих поколений творцов¹⁸, которые осознавали «актуальную необходимость выработки новой системы теоретических знаний и практических методов» [Сяолин, 2012, 60]. Именно Юй Чжисюе удается воплотить в реальность «уникальный художественный язык и своеобразную техническую методику», для того чтобы «в полную силу проявлять красоту и эстетические характеристики белого снега». Художник придумал «добавлять в раствор квасцов немного туши», что позволило передавать «предельную натуральность цвета» изображаемого объекта – его естественную белизну, при этом мазки кистью он совершает «в соответствии с кристаллической текстурой льда и снега». Живописец, сотворивший новый стиль в технике «шань-шуй», полагает, что «мир снега и льда можно описать двумя словами – уединенный и тихий»: уединение имеет след «непохожести, свободы и величия», потому что природа неуправляема и ни с чем не сопоставима, а тишина есть следствие царственного покоя и безмолвия [там же, 62-63].

Заключение

Подведем некоторый итог нашим размышлениям. Китайское искусство живописи вообще и снежные пейзажи, в частности, имеют колоссальную историю. Несомненно, что этот вид национального искусства представляет собой отдельное уникальное явление. Перед учеными-искусствоведами стоит серьезная задача по переосмыслению богатства, накопленного впереди идущими поколениями: мировой культуре оставлено гигантское наследие в виде творческого опыта и практических базовых методик. Важно понимать, что изучение наследия китайской школы живописи позволит «не только обогатить мировой художественный язык, но и стать чрезвычайно полезным для открытия новых идей и отхода от устоявшихся парадигм в современном мировом искусстве» [Чжоу, 2019, 215].

¹⁸ Школа Линь Фэнмина известна попытками гармонического слияния китайского и западного искусства; школа Сюй Бэнхуна – «прививками» традиционной манере исполнения реалистической стилистики и др. [более подробно см Сяолин Дж. Создание нового мира пейзажной живописи // Китай. 2012. № 11. С. 60-63.]

Библиография

1. Ай И. Пейзаж в системе художественно-педагогического образования в университетах Китая // Альманах мировой науки. 2016. № 9-1 (12). С. 80-81.
2. Виноградова Н. Горы-воды. Китайская пейзажная живопись. М.: Белый город, 2011. 48 с.
3. Гуаньюй У. Пейзаж в традиционной китайской живописи // *Juvenis Scientia*. 2017. № 5. С. 46-47.
4. Дуань Ч. Эстетическое воспитание китайских школьников посредством рисования пейзажа // *Новая наука: Стратегии и векторы развития*. 2017. Т. 2. № 4. С. 35-38.
5. Жу Фэн. Эволюция визуальной схемы. Пекин: Китайская академия искусств, 2007. 338 с.
6. История и философия китайского пейзажа: язык Гор и Вод. URL: <http://nad-suetoi.livejournal.com/270858.html>
7. Лу М. Компаративный анализ выразительных средств пейзажа «шан-шуй» в контексте взаимодействия китайской и европейской культур // *Культура. Наука. Творчество*. 2017. С. 349-356.
8. Пондопуло Г.К. Древний Китай. Формирование культурной традиции. М., 2006. 191 с.
9. Роули Дж. Принципы китайской живописи // *Книга Прозрений*. М.: Наталис, 1997. 448 с.
10. Соколов С.Н. К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока // *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. М.: Наука, 1973. С. 36-48.
11. Сун Ц. Пути адаптации термина «пейзаж» для китайских студентов художественно-педагогических вузов // *Наука и школа*. 2023. № 1. С. 200-206.
12. Сяолин Дж. Создание нового мира пейзажной живописи // *Китай*. 2012. № 11. С. 60-63.
13. Тай Мэн-на. Культура китайской живописи. Пекин, 2008.
14. Тан Д. Сельский пейзаж в китайской живописи // *Искусствознание и педагогика диалектика. Взаимосвязи и взаимодействия*. 2020. С. 86-89.
15. Фостер В. Китайская живопись кистью: энциклопедия: путеводитель по основам китайской живописи для начинающего художника. М., 2007. 224 с.
16. Чан Ж. Интерпретация символов «снежной живописи» в китайском искусстве как отражение процесса изменений в национальных религиозно-философских и эстетических представлениях // *Культура и искусство*. 2023. № 12. С. 166-176.
17. Чжоу Чж. Жанр шань-шуй – пейзаж гор и воды в китайской живописи XVII века // *Университетский научный журнал*. 2019. № 48. С. 211-215.
18. Чжоу Юй. Влияние приемов современной китайской живописи Гохуа на развитие живописи в смешанной технике в Китае // *Университетский научный журнал*. 2022. № 67. С. 171-177.

Historical deposits and modern techniques in Chinese snow painting

Chang Rui

Postgraduate,

Far Eastern Federal University,

690922, 10, Ajax, Russky Island, Vladivostok, Russian Federation;

e-mail: 39508902@qq.com

Abstract

In the article, the author's attention is focused on confirming the opinion that Chinese painters managed to preserve a reverently enthusiastic sense of the beauty of nature, human harmony with it, a kind of artistic purity, even despite technological victories and social changes taking place in modern China. The author emphasizes the desire of modern landscape painters to be in a state of search for new techniques, enriching the experience accumulated over the centuries with a different vision and approach, provided that national identity is preserved. The article analyzes the issue of the organization of space and the interpretation of its semantic content in the paintings of Chinese landscape painters in general, and turned to the image of winter and the motif of snow at different historical stages. The author examines the symbolism of «snow painting» in the context of the

development of motives and means of artistic expression and techniques of performance, as well as its interpretation and interpretation. The article emphasizes the continuity in the artistic, stylistic and compositional techniques used by the creators, as well as the philosophical and aesthetic concepts behind them. Chinese painting in general and snow landscapes in particular have a colossal history. There is no doubt that this type of national art is a separate unique phenomenon. Art scholars face a serious task of rethinking the wealth accumulated by the generations ahead: world culture has been left with a gigantic legacy in the form of creative experience and practical basic techniques.

For citation

Chang Rui (2024) Istoricheskie otlozheniya i sovremennye tekhniki v kitaiskoi snezhnoi zhivopisi [Historical deposits and modern techniques in Chinese snow painting]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (2A), pp. 496-507. DOI: 10.34670/AR.2024.37.82.053

Keywords

Analysis of the work, painting, image, landscape painting, religious and philosophical ideas, scroll, symbol, style, creative heritage, tradition.

References

1. Ai I. (2016) Peizazh v sisteme khudozhestvenno-pedagogicheskogo obrazovaniya v universitetakh Kitaya [Landscape in the system of artistic and pedagogical education at universities in China]. *Al'manakh mirovoi nauki* [Almanac of World Science], 9-1 (12), pp. 80-81.
2. Chan J. (2023) Interpretatsiya simvolov «snezhnoi zhivopisi» v kitaiskom iskusstve kak otrazhenie protsessa izmenenii v natsional'nykh religiozno-filosofskikh i esteticheskikh predstavleniyakh [Interpretation of the symbols of “snow painting” in Chinese art as a reflection of the process of changes in national religious, philosophical and aesthetic ideas]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 12, pp. 166-176.
3. Duan Ch. (2017) Esteticheskoe vospitanie kitaiskikh shkol'nikov posredstvomrisovaniya peizazha [Aesthetic education of Chinese schoolchildren through landscape painting]. *Novaya nauka: Strategii i vektory razvitiya* [New science: Strategies and vectors of development], 2, 4, pp. 35-38.
4. Foster V. (2007) *Kitaiskaya zhivopis' kist'yu: entsiklopediya: putevoditel' po osnovam kitaiskoi zhivopisi dlya nachinayushchego khudozhnika* [The Chinese Brush Painting Handbook]. Moscow.
5. Guanyu W. (2017) Peizazh v traditsionnoi kitaiskoi zhivopisi [Landscape in traditional Chinese painting]. *Juvenis Scientia*, 5, pp. 46-47.
6. *Istoriya i filosofiya kitaiskogo peizazha: yazyk Gori Vod* [History and philosophy of Chinese landscape: the language of Mountains and Waters]. Available at: <http://nad-suetoi.livejournal.com/270858.html> [Accessed 02/02/2024]
7. Lu M. (2017) Komparativnyi analiz vyrazitel'nykh sredstv peizazha «shan-shui» v kontekste vzaimodeistviya kitaiskoi i evropeiskoi kultur [Comparative analysis of the expressive means of the Shan Shui landscape in the context of the interaction of Chinese and European cultures]. In: *Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo* [Culture. Science. Creation].
8. Pondopulo G.K. (2006) *Drevnii Kitai. Formirovanie kul'turnoi traditsii* [Ancient China. Formation of cultural tradition.]. Moscow.
9. Rowley J. (1997) Printsipy kitaiskoi zhivopisi [Principles of Chinese painting]. In: *Kniga Prozrenii* [Book of Insights]. Moscow: Natalis Publ.
10. Sokolov S.N. (1973) K voprosu o strukture i funktsii kanona v klassicheskoi zhivopisi Dal'nego Vostoka [On the question of the structure and function of the canon in classical painting of the Far East]. In: *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [The problem of the canon in ancient and medieval art of Asia and Africa]. Moscow: Nauka Publ.
11. Sun Ts. (2023) Puti adaptatsii termina «peizazh» dlya kitaiskikh studentov khudozhestvenno-pedagogicheskikh vuzov [Ways to adapt the term “landscape” for Chinese students of art and pedagogical universities]. *Nauka i shkola* [Science and school], 1, pp. 200-206.
12. Tai Man-na (2008) *The culture of Chinese painting*. Beijing.
13. Tan D. (2020) Sel'skii peizazh v kitaiskoi zhivopisi [Rural landscape in Chinese painting]. In: *Iskusstvoznanie i pedagogika dialektika. Vzaimosvyazi i vzaimodeistviya* [Art history and pedagogy dialectics. Relationships and interaction].
14. Vinogradova N. (2011) *Gory-vody. Kitaiskaya peizazhnaya zhivopis'* [Mountains and waters. Chinese landscape

-
- painting]. Moscow: Belyi gorod Publ.
15. Xiaoling J. (2012) Sozdanie novogo mira peizazhnoi zhivopisi [Creation of a new world of landscape painting]. *Kitai* [China], 11, pp. 60-63.
 16. Zhou Yui (2022) Vliyanie priemov sovremennoi kitaiskoi zhivopisi Gokhua na razvitie zhivopisi v smeshannoi tekhnike v Kitae [The influence of modern Chinese Guohua painting techniques on the development of mixed media painting in China]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University Scientific Journal], 67, pp. 171-177.
 17. Zhou Zh (2019) Zhanr shan'-shui – peizazh gor i vody v kitaiskoi zhivopisi XVII veka [The Shan Shui genre is a landscape of mountains and water in Chinese painting of the 17th century]. *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University Scientific Journal], 48, pp. 211-215.
 18. Zhu Feng (2007) *The evolution of visual schema*. Beijing: Chinese Academy of Arts.

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.

