

Журнал по культурологии и искусствоведению

Культура и цивилизация

Том 15, № 7А, 2025.

С. 1-216.



Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС»

Московская область, г. Ногинск

Journal of Cultural and Art Studies

Culture and Civilization

July 2025, Volume 15, Issue 7A.

Pages 1-216.



ANALITIKA RODIS publishing house

Noginsk, Moscow region

«Культура и цивилизация»

Том 15, № 7А, 2025

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

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

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

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

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

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

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

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

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

Журнал издается с ноября 2011 г.

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

Свидетельство о регистрации СМИ:

ПИ № ФС77-43671 от 24.01.2011.

ISSN 2223-5426.

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

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

Цена договорная. Печ. л. 28,75. Формат 60x90/8.

Дата выхода в свет: 30.12.2025.

Печать офсетная. Бумага офсетная. Периодичность: 12 раз в год. Тираж 1000 экз. Заказ № 5149.

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

"Culture and Civilization"

July 2025, Volume 15, Issue 7A

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" ("*Kultura 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. 28.75 printed sheets. Format 60x90/8.

Date of release: 30.12.2025.

Offset printing. Offset paper. Periodicity: 12 issues per year. Circulation 1,000 issues. Order No. 5149.

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

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

Редакционный совет

по направлению: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Серов Николай Викторович – доктор культурологии, профессор.

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

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

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

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

Editorial Board

5.10.1. Theory and history of culture, art

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Editorial Board

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

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

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

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

Содержание

Теория и история культуры, искусства

Кислицын Константин Николаевич

Веселов Александр Александрович

Особенности проявления концепта «американская мечта» в культуре и искусстве
индустриального общества XX века..... 5

Гулизаде Рухангиз Надыровна

Исследование процесса овладения языком детьми в контексте полилингвистической
среды..... 13

Распопова Алла Юрьевна

Шняка – традиционная лодка Русского Севера 23

Егорова Ольга Арсеновна

Национальная специфика положительных героинь в китайском фольклоре (на материале
китайских народных сказок) 32

Шэнь Янь

Сравнение культуры кошек в Эрмитаже и Гугун 39

Сухов Андрей Григорьевич

Психоанализ и бессознательное как факторы нормативности в дизайне мужского
костюма: интермедиаальные аспекты культурной репрезентации 47

Слепцов Юрий Алексеевич

Балерина, сохранившая танцы народов Якутии (по архивным материалам) 54

Трокоз Виктория Олеговна

Тенденции в архитектурных решениях советских музеев во второй половине XX века:
взаимосвязь формы и содержания 59

Быстров Евгений Сергеевич

Интерактивность в экранном искусстве как система активных элементов 69

Ратко Марина Валериевна

Региональная типология общественных храмов Бали 78

Быстров Евгений Сергеевич

Эволюция драматургических структур экранного произведения: от неклассического
нарратива к интерактивности 91

Багрова Наталья Викторовна

Ли Сяопэй

Теоретико-методологический аспект исследования феномена китайской литературной
живописи..... 99

Смирнов Олег Аркадьевич

Слабкая Диана Николаевна

Профессиональное самоопределение молодежи в бикультурной среде 114

Смирнов Олег Аркадьевич

Слабкая Диана Николаевна

Новикова-Слабкая Вассилиана Алексеевна

Культурологический контекст развития движения социальной изоляции молодежи 121

Юэ Вэньбэй

Педагогический потенциал и социокультурная значимость детской оперы в
формировании личности и музыкальной культуры современного общества..... 131

Виды искусства (с указанием конкретного искусства)

Курносова Светлана Евгеньевна

Время как структурный и художественный метод в фортепианном цикле «Минуты» Григория Корчмара.....141

Курносова Светлана Евгеньевна

Элементы серийной техники в цикле для фортепиано «Минуты» Григория Корчмар.....153

Козинцев Максим Алексеевич

Переосмысление периода перестройки современным кинематографом. Новые смыслы старой эпохи.....163

Хайновская Татьяна Александровна

Хоровые произведения Сергея Смольянинова: стилистика, жанры, архитектоника.....175

Сысоев Сергей Викторович

Попадько Александра Сергеевна

Эстетическая концепция кэтсьюта183

Перевозчикова Кристина Викторовна

Музыкально-драматургическое решение спектакля Римаса Туминаса «Евгений Онегин».....191

Юй Мэнжу

Мельникова Светлана Ивановна

Китайская мифология в кино: теологические системы и философские идеи.....201

Ши Кэфу

Образы вечного покоя: философские и эстетические основы символизма в творчестве

В.Э. Борисова-Мусагова.....208

Contents

Theory and history of culture, art

Konstantin N. Kislitsyn

Aleksandr A. Veselov

Manifestations of the "American Dream" Concept in the Culture and Art of the 20th Century
Industrial Society 5

Ruhangiz N. Gholizadeh

A Study of the Language Acquisition Process in Children within a Multilingual Environment 13

Alla Yu. Raspopova

Shnyaka – Traditional Boat of the Russian North 23

Ol'ga A. Egorova

National Specificity of Positive Heroines in Chinese Folklore (Based on Chinese Folk Tales) 32

Shen Yan

Comparison of Cat Culture in the Hermitage and the Gugong 39

Andrei G. Sukhov

Psychoanalysis and the Unconscious as Factors of Normativity in Men's Suit Design:
Intermedial Aspects of Cultural Representation 47

Yurii A. Sleptsov

The Ballerina Who Preserved the Dances of the Peoples of Yakutia (Based on Archival
Materials) 54

Viktoriya O. Trokoz

Trends in Architectural Solutions of Soviet Museums in the Second Half of the 20th Century:
The Interrelation of Form and Content 59

Evgenii S. Bystrov

Interactivity in Screen Art as a System of Active Elements 69

Marina V. Ratko

Regional Typology of Public Temples in Bali 78

Evgenii S. Bystrov

The Evolution of Dramaturgical Structures in Screen Works: From Non-Classical Narrative to
Interactivity 91

Natal'ya V. Bagrova

Li Xiaopei

Theoretical and Methodological Aspect of Research on the Phenomenon of Chinese Literary
Painting 99

Oleg A. Smirnov

Diana N. Slabkaya

Professional Self-Determination of Youth in a Bicultural Environment 114

Oleg A. Smirnov

Diana N. Slabkaya

Vassiliana A. Novikova-Slabkaya

Cultural Context of the Development of Youth Social Isolation Movement 121

Yue Wenbei

The Pedagogical Potential and Sociocultural Significance of Children's Opera in Shaping
Personality and Musical Culture in Modern Society 131

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

Svetlana E. Kurnosova

Time as a Structural and Artistic Method in Grigory Korchmar's Piano Cycle "Minutes" 141

Svetlana E. Kurnosova	
Elements of Serial Technique in Grigory Korchmar's Piano Cycle "Minutes"	153
Maksim A. Kozintsev	
Reinterpretation of the Perestroika Period by Contemporary Cinema: New Meanings of an Old Era.....	163
Tat'yana A. Khainovskaya	
Choral Works by Sergey Smolyaninov: Stylistics, Genres, Architectonics	175
Sergei V. Sysoev	
Aleksandra S. Popad'ko	
The Aesthetic Concept of the Catsuit.....	183
Kristina V. Perevozchikova	
Musical and Dramatic Solution of Rimas Tuminas's Performance "Eugene Onegin"	191
Yu Mengru	
Svetlana I. Mel'nikova	
Chinese Mythology in Cinema: Theological Systems and Philosophical Ideas.....	201
Shi Kefu	
Images of Eternal Peace: Philosophical and Aesthetic Foundations of Symbolism in the Work of V.E. Borisov-Musatov	208

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.71.94.001

Особенности проявления концепта «американская мечта» в культуре и искусстве индустриального общества XX века

Кислицын Константин Николаевич

Кандидат филологических наук,
доцент кафедры истории и культурологии
и кафедры рекламы, связей с общественностью и лингвистики,
Национальный исследовательский университет «МЭИ»,
111250, Российская Федерация, Москва, ул. Красноказарменная, 14;
e-mail: kislitsynkn@mpei.ru

Веселов Александр Александрович

Кандидат исторических наук,
доцент кафедры рекламы, связей с общественностью и лингвистики,
Национальный исследовательский университет «МЭИ»,
111250, Российская Федерация, Москва, ул. Красноказарменная, 14;
e-mail: veseloval@mpi.ru

Аннотация

В данной статье рассматриваются особенности проявления концепта «американская мечта», а также его трансформация в культуре и искусстве данного периода, в частности, в литературе, живописи, музыке и кино, в контексте социально-исторических изменений, произошедших в жизни и сознании общества. Концепт «американская мечта» занимает центральное место в культурной и социальной жизни Соединенных Штатов Америки. Он определяется как идеал, стремление к материальному благосостоянию, социальному равенству и возможности достижения успеха через труд и упорство. Этот идеал стал особенно значимым в контексте становления индустриального общества XX века, когда бурное развитие технологий и экономический рост привели к существенным изменениям в социально-экономической структуре страны. Актуальность исследования обусловлена необходимостью понимания того, как менялось восприятие базовых американских ценностей на протяжении столетия. Целью статьи является анализ основных этапов трансформации концепции «американской мечты» и демонстрация того, как живопись, музыка, литература и кинематограф отразили эти изменения.

Для цитирования в научных исследованиях

Кислицын К.Н., Веселов А.А. Особенности проявления концепта «американская мечта» в культуре и искусстве индустриального общества XX века // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 5-12. DOI: 10.34670/AR.2025.71.94.001

Ключевые слова

Концепт «американская мечта», культура и искусство, литература, живопись, музыка, кино, индустриальное общество, общество потребления.

Введение

Концепт «американская мечта» является ключевым элементом культурной и социальной идентичности Соединённых Штатов Америки, свидетельствующим в начале XX века о продолжении курса на развитие и популяризацию различных свобод, а также на дальнейшую демократизацию жизни в период фазы активного развития индустриального общества. Он олицетворяет собой идею о том, что каждый человек, независимо от своего происхождения и социального статуса, имеет возможность достичь успеха и благосостояния благодаря собственным усилиям и упорству. Однако уже к середине XX столетия данный социально-культурный элемент перестанет восприниматься столь однозначно, как это казалось изначально, и приобретет различные дополнительные, в том числе негативные, черты и коннотации. Данная статья направлена на исследование особенностей проявления данного концепта в культуре и искусстве индустриального общества XX века, обращая внимание на различные формы выражения, от литературы и живописи до музыки и кино.

Основная часть

«Американская мечта» – концепт, который плотно укоренился в культуре США. Он символизирует стремление к личному успеху, материальному благополучию, свободе и равным возможностям для всех.

Концепт американской мечты был сформулирован Джеймсом Труслоу Адамсом в 1931 году в написанной во времена Великой депрессии книге «Эпос Америки» как стремление каждого человека стать лучшей версией себя. Адамс хотел приободрить соотечественников и напомнить им о величии Америки.

Корни данного понятия уходят в Декларацию независимости 1776 года. В ней написано, «что все люди созданы равными, что их Создатель наделил их определенными неотчуждаемыми правами, что среди них есть жизнь, свобода и стремление к счастью» [Декларация независимости США, www].

Единого определения понятия «американская мечта» не существует. Так, историк Ф. Карпенгер писал, что американская мечта «одновременно слишком разнообразна, и слишком смутна: разные люди вкладывают разный смысл в это понятие» [Колос, www].

В политическом словаре Уильяма Сефайра сказано: «Американская мечта – идеал свободы или возможностей, который был сформулирован «отцами-основателями»; духовная мощь нации. Если американская система – это скелет американской политики, то американская мечта – ее душа» [Сефайр, 2005].

Как отмечает Ж.Г. Коновалова, «американская мечта» – один из важнейших элементов менталитета, культуры и социо-политической жизни США. Миф, плотно укрепившийся в массовом сознании, сильно повлиял на восприятие мира американцами [Коновалова, 2009].

Тема американской мечты нашла широкое отражение в искусстве, в частности, в художественной литературе. Герои многих художественных произведений словно становились заложниками «американской мечты» как национального мифа, который становился движущей силой в их движении к успеху и личному счастью [Коршунова, www]. Зачатки концепта «американская мечта» начали формироваться в искусстве еще в XIX столетии (их отголоски можно заметить, например, в творчестве Ф. Купера, М. Твена, Дж. Лондона), однако активная фаза становления и развития пришлась на начало и середину XX века, что совпало со

следующими массовыми процессами в жизни страны и общества: с миграциями, индустриализацией и урбанизацией. Так миграция населения из сельской местности в крупные города, а также приток эмигрантов создавали новое общество, наполненное надеждой на лучшую жизнь. В условиях экономических и индустриальных успехов, например, связанных с созданием рабочих мест, концепция «американской мечты» находила плодотворное отражение в произведениях искусства, которые воспевали достижения и успех. Но именно в этот период общество стало свидетелем глубоких нравственных изменений, связанных не только с экономическим ростом, но и с ухудшением ситуации в плане упадка морали и нарастания социального неравенства. Подобные контрасты тут и там стали находить отражение в искусстве и культуре, что способствовало переосмыслению самого понятия «американская мечта».

На разных этапах развития художественной литературы XX века эта тема получила различную оценку и интерпретацию:

- Так, американский писатель Т. Драйзер в своем творчестве показал реальную судьбу «американской мечты», включив её в контекст жизни американского общества конца XIX — начала XX веков. В «Трилогии желания» писатель изобразил проблемы развития капитализма в Америке.
- В своих произведениях Ф. Фицджеральд отразил противоречивый дух 1920-х годов и «эпохи джаза». Особенно ярко эта атмосфера передана в его романе «Великий Гэтсби».
- В литературе 1930 – 1950-х годов многие англоязычные писатели развенчивали «американскую мечту» как миф об успехе. Появился новый тип героя – труженика, работающего не ради самообогащения, а для блага других.
- В 1960 году вышла в свет пьеса Э. Олдби «Американская мечта». Произведение получило негативные оценки буржуазной прессы. В своем произведении Олдби критиковал мещанство, бездуховность и опустошенность жизни современного ему общества, а за красивой обёрткой «американской мечты» обнаруживал экзистенциальный кошмар и духовную пустоту.

В живописи и других визуальных видах искусства индустриального общества наблюдалось разнообразие подходов к интерпретации идеи «американской мечты». Художники, такие как Эдвард Хоппер, создавали образы, которые отражали одиночество и разочарованность в мире, построенном на идеалах успеха. Работы Хоппера, такие как «Ночные окна» (1928) или «Экскурс в философию» (1959), показывают скуку и изоляцию человека, стремящегося к идеалу, но остающемуся на обочине достижения этого идеала. Скука жизни, усталость после тяжелого рабочего дня, отрешенность и равнодушие – вот, некоторые из излюбленных и очевидных мотивов его творчества. Художник изображал семейные пары разобщенными и разочарованными (в литературе печальный образ подобных семейных отношений создал Э. Хемингуэй в своем рассказе «Кошка под дождем»), что контрастировало с жизнерадостными и дружными образами семьи в рекламе и массовой культуре того времени. Доходящая до роботичности безэмоциональность героев должна была вызвать в зрителях чувство ирреальности и тревоги. Возможно, на его художественное восприятие действительности оказала Великая депрессия, которая продемонстрировала ему тысячи подобных типажей, «обездоленных, ненужных, чьё отчаяние скомкалось до размеров безразличия к собственной судьбе» [Одиночество и равнодушие: вуайеризм полотен Эдварда Хоппера, www]. Хоппер в своих картинах передает атмосферу изоляции и отчуждения людей, находящихся в больших городах, но при этом испытывающих глубокую внутреннюю пустоту. В другой его работе «Утреннее солнце» (1952) проиллюстрирована идея уязвимости человека в современном

обществе, которое должно было предоставить ему возможности для достижения успеха, но на самом деле сделала его несчастным и одиноким.

Кроме того, движение поп-арт в 1960-х годах, представленное такими художниками, как Энди Уорхол, кардинально изменило подход к восприятию «американской мечты». Уорхол использовал массовую культуру и коммерческие элементы, чтобы продемонстрировать как мечта трансформировалась в товар, доступный каждому, но в то же время обесценившийся в глазах общества. «Современную Америку, подобно другим странам Запада, часто называют «обществом потребления». Это наименование она получила сравнительно недавно; в 20-е, 30-е годы ее еще так не называли. Положение изменилось в ходе военного и послевоенного бума, когда внутренний рынок до отказа заполнили автомобили, телевизоры, магнитофоны, холодильники, стиральные машины, автоматические кухонные приспособления и прочие товары, ставшие доступными широким слоям населения. Многие в те годы всерьез поверили, что наступила «эра всеобщего благоденствия». [...] В такой атмосфере в бунте «разбитого поколения» главное место занял протест против эйфории потребительства» – пишет Т.Л. Морозова в своей статье «От поколения «потерянных» до поколения «разбитых»» [Морозова, 2008].

Музыка также играла важную роль в формировании и переосмыслении концепта американской мечты. Джаз, как выразительный жанр, стал символом страсти, свободы и борьбы за права человека. Песни, такие как, например, «Странный фрукт» («StrangeFruit») Билли Холидэй, поднимали вопросы расовой несправедливости, бросая вызов традиционным представлениям о мечте, принятым в благополучном и преимущественно белом обществе потребления. Чернокожая джазовая певица Билли Холидэй записала и исполнила песню "StrangeFruit" в 1939 году. Данная композиция была написана американским учителем и писателем Льюисом Алланом и выражала протест против судов линча, восходящих еще к пережиткам военного времени эпохи гражданской войны между Севером и Югом США, когда представители нацистской организации "Ку-клукс-Клан", состоявшей преимущественно из числа белых солдат-южан, отстаивали идею превосходства белых людей над черными. Линчеванию в XX столетии продолжали подвергаться не только чернокожие, совершившие преступления против белых, но также, например, забастовщики, рабочие или фермеры, своими акциями протеста ставящие под угрозу экономические интересы государства и большинства обеспеченных его граждан [Поэтический перевод песни Странный Фрукт Билли Холидэй, www].

Киноиндустрия, в свою очередь, стала важным инструментом распространения концепта «американская мечта» и продемонстрировала идею возможности достижения успеха через труд и настойчивость. Что нашло отражение, в частности, в таких фильмах, как «Поющие под дождем» (1952) и «Американская жена» (1954). Однако, как и в художественной литературе, кинематографическая интерпретация «американской мечты» часто только подчеркивала парадокс – мечта может быть неоднозначной, а стремление к ней иметь печальные и разочаровывающие последствия. Так, в картине «Гражданин Кейн» (1941) показана идея, что мечта может стать губительной как для самого человека, так и для человечности внутри него. Фильм рассказывает историю медиамагната, который изначально посвящает свою жизнь идее служению обществу, но постепенно превращается в человека, использующего свои солидные материальные ресурсы и власть для постоянного удовлетворения потребностей собственного эго.

Таким образом, кинематографические произведения первой половины и середины XX века продемонстрировали разные стороны «американской мечты», показав, что она может быть, как

оптимистичной и амбициозной, так и экзистенциальной и раздробленной, когда мечта способна помешать как личные недостатки героев, являющиеся, как правило, социально-психологическими издержками процесса их стремления к ней, так и силы, не зависящие от человеческой деятельности.

Наконец, в литературе эпохи индустриального общества XX века идеи американской мечты исследовались сквозь призму индивидуальной борьбы, социальной справедливости и моральных дилемм. Одним из ярких примеров является роман Ф. Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» (1925), в котором показан крах идеалов главного героя, связанный с богатством и успехом, а также обнажен моральный упадок американского общества, связанный с погоней за этими материальными благами. Гэтсби, центральный персонаж произведения, олицетворяет стремление к мечте, но в конечном итоге оказывается жертвой собственных иллюзий, что поднимает вопрос о реальности достижения (или недостижения) счастья в обществе. Таким образом, Гэтсби становится своеобразным символом утраты идеалов в условиях агрессивной популяризации и развития потребительского общества.

В романе Т. Драйзера «Американская трагедия» (1925) мечта ещё сохраняет свою притягательность, но уже предстаёт как недостижимая иллюзия для «маленького человека». Главный герой произведения – Клайд Гриффитс становится жертвой не только собственных амбиций, но и жёсткой социальной системы, где успех определяется не трудолюбием, а происхождением и случайностью. Его трагедия – это крах наивной веры в то, что Америка даёт равные шансы всем. Социальное неравенство, классовые барьеры, капитализм и культура потребления делают американскую мечту, доступную лишь немногим, своеобразной ловушкой для таких людей, как Клайд, которые в погоне за материальными благами забывают о духовной составляющей и морали.

Таким образом, Т. Драйзер в «Американской трагедии» изображает американскую мечту как иллюзию, которая обещает успех, но приводит к моральной гибели. Клайд – воплощение тех, кто верит в возможность социального подъема, но сталкивается с жестокой реальностью и классовым неравенством.

В свою очередь, американский прозаик Дж. Э. Стейнбек в своих романах, таких как «Гроздь гнева» (1939), показывает реальность, с которой сталкиваются маргинализированные группы населения, стремящиеся к улучшению своих условий жизни любой ценой. Стейнбек акцентирует внимание на том, что «американская мечта» недоступна для всех, и поднимает вопрос о социальной справедливости и равенстве возможностей.

Дж. Д. Сэлинджер в романе «Над пропастью во ржи» (1951) делает следующий шаг: его герой, Холден Колфилд, уже не стремится к успеху в традиционном понимании. Он отвергает саму систему ценностей послевоенного общества, видя в ней лицемерие и пустоту. Если для Драйзера мечта была желанной, но недоступной, то для Сэлинджера она становится бессмысленной. Семнадцатилетний подросток Холден протестует против лицемерия взрослого мира. Он переживает внутренний кризис, который связан с его неизбежным вступлением во взрослую жизнь. Он циничен, сильно разочарован во взрослых, которые, по его мнению, заполнили мир фальшью. Он чувствует себя потерянным и, находясь на пороге вступления во взрослый мир, пытается найти искренность и простоту, которые он видит в детях – невинных душах.

Заглавие романа отражает мечту Холдена стать «ловцом во ржи» и спасти детей, которые играют в поле и могут упасть в пропасть, которая символизирует потерю невинности и переход во взрослую жизнь, полную вранья и несправедливости.

Герой протестует против «глянцевой» версии американской мечты, однако не может найти ей достойную альтернативу. Он одинок и не может полностью избежать влияния общества. Его желание стать «ловцом во ржи» – попытка создать иное общество, альтернативу общепринятому успеху, однако эта мечта является недостижимой. Бунт против общества и общепринятой мечты, общепринятых ценностей не приносит ему освобождения, а лишь усиливает отчуждение и приводит к внутренней трагедии.

Американская мечта предстает фальшивой и подавляющей идеологией, которая требует от людей конформизма и жертв искренностью, моралью и индивидуальностью. С помощью образа Холдена, Сэлинджер критикует общество, которое поставило успех выше чести.

Заключение

В заключение можно сказать, что концепт «американская мечта» представляет собой ключевую идею, определившую культурные и социальные ориентиры Соединенных Штатов Америки. Она олицетворяет собой надежды на личный успех, экономическое процветание и возможность самовыражения. В XX веке, с развитием индустриального общества, эта идея претерпела значительные изменения и стала основой для множества произведений искусства и культурных явлений.

У известного американского поэта первой половины XX столетия К. Сэндберга есть следующее стихотворение, известное в русскоязычном переводе как «Детская песенка» (1920):

Есть белая звезда, Джанетта.
Если мчаться со скоростью света,
Лететь до неё десять лет.
Если мчаться со скоростью света.
Есть голубая звезда, Джанетта.
Если мчаться со скоростью света,
Лететь до неё сто лет.
Если мчаться со скоростью света.
Так к какой звезде полетим мы с тобой:
К белой или голубой?

Возможно, речь идет о недостижимости мечты как некоего идеала, к которому, несмотря ни на что, всё равно нужно стремиться.словно лирический герой стихотворения – взрослый человек в метафорически и символически завуалированной форме пытается донести эту мысль ребенку, но так, чтобы не разочаровать его, не расстроить, не навязывая свой жизненный опыт и свой пессимизм. У человека обязательно должна быть мечта – она может быть материальной, может быть духовной, но это всегда определенный жизненный путь, период автокоммуникации, в процессе которой мы неизбежно меняемся под влиянием как внешних, так и внутренних факторов и обстоятельств, но при этом узнаем себя несколько лучше. Как сказал герой одного российского фильма 1980-х годов, подаривший в конце картины своему приятелю новенькое пальто: «Носи и мечтай о чём-нибудь великом».

Библиография

1. Декларация независимости США. URL: <https://www.hist.msu.ru/ER/Etext/indpndnc.htm> (дата обращения: 15.05.2025).
2. Колос Л. Американская мечта. URL: <https://proza.ru/2021/05/30/1317?ysclid=mbj5lhldmd322640484> (дата обращения: 15.05.2025).

3. Коновалова Ж.Г. «Американская мечта» в художественно-документальной литературе США второй половины XX века: Дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2009. – 213 с.
4. Коршунова Елена Сергеевна. «Американская мечта» в американской художественной литературе // Cyberleninka.ru. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskaya-mechta-v-amerikanskoy-hudozhestvennoy-literature> (дата обращения: 15.05.2025).
5. Морозова Т.Л. От поколения «потерянных» до поколения «разбитых» // Зарубежная литература. Учебник-хрестоматия для школ и классов с углубленным изучением предметов гуманитарного цикла, гимназий и лицеев: в 2 ч. Ч. 2. – М.: Дрофа, 2008. – С. 250.
6. Одиночество и равнодушие: вуайеризм полотен Эдварда Хоппера. URL: <https://cameralabs.org/12591-odinochestvo-i-ravnodushie-vuajerizm-poloten-edvarda-khoppera> (дата обращения: 15.05.2025).
7. Поэтический перевод песни «Странный Фрукт» Билли Холидэй. URL: <https://yvision.kz/post/poeticheskiy-perevod-strannyy-frukt-billi-holidey-676402> (дата обращения: 15.05.2025).
8. Сефайр Уильям. Политический словарь. – М.: Издательство, 2005.

Manifestations of the "American Dream" Concept in the Culture and Art of the 20th Century Industrial Society

Konstantin N. Kislitsyn

PhD in Philological Sciences,
Associate Professor of the Department of History and Cultural Studies,
and the Department of Advertising, Public Relations and Linguistics,
National Research University "Moscow Power Engineering Institute",
111250, 14, Krasnokazarmennaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: kislitsynkn@mpei.ru

Aleksandr A. Veselov

PhD in Historical Sciences,
Associate Professor of the Department of Advertising,
Public Relations and Linguistics,
National Research University "Moscow Power Engineering Institute",
111250, 14, Krasnokazarmennaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: veseloval@ mpei.ru

Abstract

This article examines the specific manifestations of the "American Dream" concept and its transformation in the culture and art of this period, particularly in literature, painting, music, and cinema, within the context of socio-historical changes that occurred in the life and consciousness of society. The "American Dream" concept occupies a central place in the cultural and social life of the United States of America. It is defined as an ideal, an aspiration for material well-being, social equality, and the opportunity to achieve success through labor and perseverance. This ideal became particularly significant in the context of the formation of the 20th century industrial society, when rapid technological development and economic growth led to significant changes in the country's socio-economic structure. The relevance of the study is determined by the need to understand how the perception of basic American values changed throughout the century. The aim of the article is

to analyze the main stages of the transformation of the "American Dream" concept and to demonstrate how painting, music, literature, and cinema reflected these changes.

For citation

Kislitsyn K.N., Veselov A.A. (2025) Osobennosti proyavleniya kontsepta «amerikanskaya mechta» v kulture i iskusstve industrial'nogo obshchestva XX veka [Manifestations of the "American Dream" Concept in the Culture and Art of the 20th Century Industrial Society]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 5-12. DOI: 10.34670/AR.2025.71.94.001

Keywords

"American Dream" concept, culture and art, literature, painting, music, cinema, industrial society, consumer society.

References

1. United States Declaration of Independence. URL: <https://www.hist.msu.ru/ER/Etext/indpndnc.htm> (Accessed 15.05.2025).
2. Kolos L. American Dream. URL: <https://proza.ru/2021/05/30/1317?ysclid=mbj5lhldmd322640484> (Accessed 15.05.2025).
3. Konovalova J. G. "The American Dream" in the fiction and documentary literature of the United States in the second half of the twentieth century. – Kazan, 2009. – 213 p.
4. Korshunova E.S. "The American Dream" in American fiction // Cyberleninka.ru. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskaya-mechta-v-amerikanskoy-hudozhestvennoy-literature> (Accessed 15.05.2025).
5. Morozova T.L. From the generation "lost" to the generation "broken" // Foreign Literature. Textbook for schools and classes with in-depth study of humanitarian subjects, gymnasiums and lyceums: в 2 p. P. 2. – M.: Drofa. – P. 250.
6. Loneliness and indifference: the voyeurism of Edward Hopper's paintings. URL: <https://cameralabs.org/12591-odinochestvo-i-ravnodushie-vuajerizm-poloten-edvarda-khoppera> (Accessed 15.05.2025).
7. A poetic translation of the song "Strange Fruit" by Billie Holiday. URL: <https://yvision.kz/post/poeticheskiy-perevod-stranny-frukt-billi-holidey-676402> (Accessed 15.05.2025).
8. Sephair William. Political Dictionary. – M.: Publisher, 2005.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.85.53.002

Исследование процесса овладения языком детьми в контексте полилингвистической среды

Гулизаде Рухангиз Надыровна

Кандидат филологических наук,
Преподаватель русского языка и литературы,
Государственный университет им. Шахида Бехешти,
1983969411, Исламская Республика Иран, Тегеран,
улица Шахид-Чамран, Эвеню-Данэшгу, 6;
e-mail: r_gholizadeh@sbu.ac.ir

Аннотация

Исследование посвящено комплексному анализу процесса овладения языком в условиях полилингвистической среды. Работа выполнена с применением описательно-аналитического метода, основанного на изучении языкового поведения детей-билингвов, с опорой на лингвистические теории бихевиоризма, натурализма и культурно-историческую теорию Л.С. Выготского. В статье рассматриваются ключевые аспекты двуязычия, включая факторы, влияющие на успешность усвоения нескольких языков: оптимальный возраст начала билингвального образования, возрастной фактор и академическая успеваемость детей-билингвов, а также роль родителей в процессе языкового развития. Особое внимание уделено результатам полевых исследований, проведенных на примере русско-азербайджанского ребенка, анализирующих влияние семейного и социального окружения на развитие двуязычия. Доказано, что дети обладают способностью одновременного усвоения двух и более языков в том же временном диапазоне, в котором монолингвы осваивают один родной язык. Билингвизм представлен как позитивное явление, способствующее развитию когнитивных способностей и реализации человеческого потенциала.

Для цитирования в научных исследованиях

Гулизаде Р.Н. Исследование процесса овладения языком детьми в контексте полилингвистической среды // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 13-22. DOI: 10.34670/AR.2025.85.53.002

Ключевые слова

Речевое производство, восприятие речи, ребенок-билингв, билингвизм, родной язык, сопоставление, оригинальность, культурные факторы.

Введение

Язык — это мощный инструмент общения и передачи информации между людьми. Многие проблемы, связанные с коммуникацией и взаимодействием с окружающим миром, могут быть обусловлены языковыми барьерами.

Учёные уже давно исследуют взаимосвязь между языком и мышлением. Язык играет важную роль в формировании и выражении мыслей. Исследователи, такие как Лев Выготский (1962), Жан Пиаже (1952), Уоллес (1969), изучали эту связь. Язык и его связь с обучением также были среди рассматриваемых проблем, интересующих таких ученых, как Хомский (1968) и Скиннер (1957).

Различные методы обучения зависят от развития языковых навыков и умения использовать языковые символы. Считается, что способность человека к абстрактному мышлению во многом зависит от его языковых способностей.

Основное содержание

Язык — это мощный инструмент общения и передачи информации между людьми. Многие проблемы, связанные с коммуникацией и взаимодействием с окружающим миром, могут быть обусловлены языковыми барьерами.

Учёные уже давно исследуют взаимосвязь между языком и мышлением. Язык играет важную роль в формировании и выражении мыслей.

Некоторые лингвисты-когнитивисты, такие как Ноам Хомский и Стивен Пинкер, считают, что у людей при рождении есть врожденные и потенциальные способности, которые являются основой для приобретения языковых и мыслительных навыков.

Многие структуры тела активно производят звуки и речь, помимо своей основной роли — сохранения жизни. Чтобы понять это, необходимо знать их строение, функции и стадии эволюции [Охгарпур, 2008, 52].

Изучение языка — это процесс получения информации о языковой системе и конкретных структурных правилах, который происходит после сознательной деятельности или опыта. Конечно, невозможно выучить язык, просто запоминая все предложения, которые используются или будут использоваться в будущем. Скорее, изучающий должен понять языковую систему и научиться правильно её использовать. Знание правил языка не гарантирует возможность использовать информацию.

Запоминание — это не изучение, и эти знания можно применить только в заранее определённых условиях. По сути, запоминание — это пассивный процесс, и эти знания можно использовать только в заранее определённых условиях [Эйлани, 2001, 2].

Речь — это сложный процесс, который осуществляется значительной частью мозга. Согласно исследованиям, центры речи расположены в области мозга, называемой речевой зоной. Они находятся вокруг боковой борозды.

В 95% случаев центр речи находится в левом полушарии, которое считается доминантным. Поэтому левое полушарие часто называют доминантным. В остальных 5% случаев оба полушария работают одинаково или в небольшом проценте случаев (около 1%) центр речи находится в правом полушарии [Охгарпур, 2008, 53].

Носители разных языков выбирают определённые звуки из набора звуков, которые могут быть воспроизведены речевыми структурами человека, и объединяют их в слоги, создавая слова

и предложения. Количество звуков в разных языках варьируется от 34 до 74.

Фонологическая система каждого языка уникальна, но некоторые звуки присутствуют во всех языках. Например, звук /a/ является одним из таких звуков, который есть во всех языках мира. Существует множество подходов к изучению языка. Дети обладают удивительной способностью изучать язык. С первых признаков общения, таких как плач и мычание, они могут передавать разнообразные сообщения. Через год они начинают подражать словам, которые слышат вокруг себя, и постепенно произносить первые слова.

К восемнадцати месяцам они могут удивительным образом сочетать некоторые из этих слов друг с другом, создавая комбинации из двух-трёх слов.

В возрасте трёх лет, когда ребёнок начинает лучше понимать язык, он может участвовать в повседневных беседах с окружающими. (Павел Генри Массен, 2013: 246).

Учитывая важность навыков аудирования, очень важно найти и использовать подходящие и полезные стратегии, которые помогут улучшить понимание речи на слух. (Абди, Кашмиршакан и Намазиандуст, 2018: 43-56).

Восприятие речи на слух — это активный процесс, в ходе которого человек извлекает смысл из услышанного и соотносит полученную информацию с имеющимися знаниями.

Улучшение понимания устной речи — важный этап в изучении иностранного языка. В процессе двусторонней коммуникации слушатель играет активную роль, так как ему необходимо задействовать различные виды знаний, чтобы понять намерения говорящего. [Bourgyan, Mohammadpour, 1399, 1084-1095].

Изучение языка — один из первых этапов детского развития, но это также и одно из чудес этого периода. По мнению лингвистов, в возрасте от трех до пяти лет практически все дети овладевают языком.

Овладение языком — явление совершенно естественное, и его появление в жизни ребенка кажется настолько простым, что, несмотря на многочисленные сложности, мы принимаем его и не удивляемся этому.

Но еще более странной является способность некоторых детей изучать в детстве два и более языков одновременно. В тот же период времени, когда одноязычный ребенок изучает язык, двуязычный или многоязычный ребенок может одновременно изучать несколько языков и использовать их в разных и подходящих социальных ситуациях.

Рост и овладение языком — это естественный процесс развития, в ходе которого ребёнок изучает свой родной язык как первый. Что касается языка, все дети проходят одинаковые этапы с одинаковой скоростью.

Изучение языка больше похоже на освоение таких навыков, как ходьба, в которых ребёнок начинает с простых действий, а не на такие навыки, как езда на велосипеде или письмо, которые приобретаются в более позднем возрасте.

Лёгкое, быстрое и естественное изучение языка у детей, вероятно, является результатом того факта, что язык — это врождённая способность человеческого мозга, и по мере развития мозга язык, которому ребёнок подвергается во всех отношениях, становится всё более сложным. [Эбрахими, 2017, 9].

Рассмотрим теории развития речи ребенка. Бихевиористы изучают наблюдаемое языковое поведение и ищут связь между реакциями и стимулами окружающей среды. По их мнению, эффективное языковое поведение — это правильная реакция на раздражитель. Если реакция подкрепляется, она становится привычной или обусловленной, и дети начинают производить усиленные речевые реакции.

Один из известных теоретиков бихевиаризма является Скиннер. Важным постулатом в его теории является обусловливание объекта согласно которому, мозг может реагировать на неизвестные или невидимые причины, а усиление стимула за счет повторения, вызывает (обусловленность). Суть теории Скиннера заключается в том, что язык – это вербальное поведение и люди могут реагировать на свои нужды припомощи звуков и языка.

Теории Скиннера подверглись критике со стороны Хомского. Другая теория, привлекающая внимание исследователей в последние два десятилетия, — это натуралистическая теория, основоположником которой можно назвать Хомского.

Хомский с теорией «принципов и параметров» утверждает, что все языки похожи по принципам, а их различия заключаются в параметрах. В рамках универсальной грамматики эту теорию можно объяснить следующим образом: Основные принципы и правила грамматики всех языков человеческого общества имеют общие характеристики, они носят абстрактный характер, поскольку не могут быть перенесены через детскую среду и лингвистические данные, полученные от взрослых и других лиц; То есть ребенок не может выучить все правила языка, только подражая и взаимодействуя со взрослыми и социальной средой.

Хомский считает, что эти универсальные особенности языка являются частью врожденного таланта ребёнка, и ребёнок рождается с врожденным знанием грамматики универсального языка, то есть с набором принципов и параметров, определяющих общую форму грамматики.

Хомский полагает, что эта теория упрощает язык и облегчает процесс обучения для детей, поскольку они не усваивают те принципы, которые являются общими и неизменными для всех языков, а являются частью их врожденного таланта. Ребёнок должен усвоить те параметры, которые различаются в разных языках (Клиори, 2009: 5).

Пиаже (Пиаже Жан Вильям Фриц. Швейцарский психолог и философ, известен работами по изучению психологии детей, создатель теории когнитивного развития и философско-психологической школы генетической психологии) описывает развитие речи как результат взаимодействия ребёнка с окружающей средой, а также формирующегося взаимодействия между развитием перцептивно-познавательных способностей и языковым опытом. То, что дети узнают о языке, определяется тем, что они узнают из окружающей среды.

В отличие от Хомского, Пиаже считает, что сложные структуры языка не являются врожденными и, конечно, как и он, полагает, что они не приобретаются, а возникают в результате непрерывной эволюции между текущими когнитивными функциями и языковыми и неязыковыми средами (Клиори, 2009: 6).

Этот подход называется конструктивизмом и противоположен натурализму. По мнению Пиаже, язык — это проявление познавательной деятельности человека.

Теория Выготского основана на взаимодействии мышления и языка и является результатом его наблюдений за ранней речью ребёнка. Он считает, что развитие мышления и языка не происходит параллельно. Кривые развития языка и мышления пересекаются друг с другом. Иногда они отдаляются друг от друга, возвращаются друг к другу и даже могут стать единым целым. Мышление и язык имеют разное генетическое происхождение и независимы друг от друга, но пересекаются в период детства [Клиори, 2009, 8].

Выготский отводит языку две роли; Одна из них — внешняя роль для создания связи с окружающей средой, а другая — внутренняя роль для контроля мыслей. В возрасте от двух до семи лет дети рассказывают о своих идеях и мыслях; Этот тип речи он называет самонаправленной речью и считает причиной ее появления отсутствие интериоризации речи.

С появлением некоторых семантических структур человеческий язык позволяет человеку

думать о своем опыте и, другими словами, выражать свой смысл конструктивным образом. Ребенок постепенно открывает смысл, скрытый за языковыми кодами.

Хелиди выделяет три ключевые функции языка и полагает, что процесс освоения языка и коммуникации завершается усвоением этих функций. Также он считает, что ребёнок самостоятельно определяет некоторые языковые аспекты, то есть выбирает те элементы языка, которые соответствуют его пониманию на каждом этапе обучения.

Иными словами, необходимо чётко разделять слова, которые обозначают действие, и слова, которые выражают понимание [Pahlavannejad and Najafi, 2007, 46].

В соответствии с законами развития науки, каждый новый этап обсуждения сталкивается с определёнными сложностями и трудностями. Это относится и к науке преподавания языка.

Одним из вопросов, которые возникли в процессе развития этой науки, является вопрос о том, как родной язык или первый язык влияет на человека. В процессе освоения нового языка родной язык оказывает влияние на звучание, интонацию и грамматические особенности нового языка. В ходе развития этой области знаний были выявлены и исследованы различные аспекты и проблемы. Одной из ключевых проблем является конфликт между правилами родного языка и структурой изучаемого языка. Также были рассмотрены трудности, с которыми сталкиваются учащиеся, когда их родной язык оказывает сильное влияние на процесс обучения.

Большинство обществ в мире являются многоязычными. Владение несколькими языками очень полезно как для человека, так и для общества. Язык тесно связан с идентичностью, процессом социализации и культурным выражением, и поэтому он составляет важную часть жизни детей и взрослых.

Тип многоязычия в семьях различен:

- У одного из родителей или у обоих родной язык отличается от персидского.
- У каждого родителя свой родной язык, и ребенок с самого начала слышит дома два или более разных языка.
- Один или оба родителя выросли в стране, где язык дома и в школе был разным.

Были предложены различные трактовки понятия «родной язык». На первый взгляд, само существование слова «мать» создаёт впечатление, что этот язык — тот, которым люди пользуются с самого рождения, и обычно это первый язык, с которым дети сталкиваются после появления на свет. Эти языки тесно связаны между собой. Это язык матери; он определяется как язык, который матери используют для общения со своими детьми.

Как происходит в этом возрасте сложный процесс изучения языка у ребёнка, который ещё не может даже немного понять себя и окружающий мир? Этот вопрос стал неожиданностью для учёных, в том числе для Ноама Хомского, который предположил, что человек рождается со способностью к языку, а окружающая среда лишь помогает ему использовать этот врождённый талант.

Родной язык – первое научное образование. В процессе сенсбилизации ребенка к фонетическим характеристикам важнейший этап обучения родному языку приходится на первый год жизни. На этом этапе ребенок узнает особые звуки родного языка и пытается использовать часть своей способности произносить иностранные звуки. Этот этап заканчивается после 9-летнего возраста и завершения формирования нервной системы ребенка. Конечно, и после этого возраста человек может выучить новые звуки, но эта деятельность приобретает осознанный и произвольный аспект (Эилани, 2013: 2).

Двужычные люди используют более эффективные когнитивные стратегии для решения проблем, поскольку они говорят на разных языках. Взаимную интерференцию языков можно

рассматривать как фактор, который ставит двуязычного человека в ситуации, когда он учится использовать более подходящие когнитивные стратегии, и эти стратегии приводят к улучшению его когнитивных способностей. Также умение заменять символы в разные формы приводит к превосходству билингвов в когнитивной деятельности, и этот эффект возникает за счет взаимодействия и взаимного общения двух языков. Поэтому, поскольку у билингвов оба языка взаимно активны и имеют общие репрезентативные зоны в мозгу, билингвы обладают большей способностью к торможению и избирательному вниманию в когнитивных процессах [Адибния и Акбари Чам Хейни, 1399, 1-32].

На то, как человек будет учиться, влияет множество аспектов. Среди них можно выделить личные особенности, такие как пол, возраст, стремление к изучению языка, способ восприятия информации, уровень развития, предыдущий опыт изучения языка, взгляды и убеждения учащегося и другие.

С точки зрения психологии, обучение на родном языке позволяет лучше усваивать информацию и способствует интеллектуальному развитию учеников. С точки зрения общества, это помогает ребёнку легче адаптироваться в социуме и знакомит его с культурным наследием своего народа.

С точки зрения эмоций, применение родного языка в образовательном процессе способствует сохранению языковых навыков и предотвращает возникновение эмоционального отчуждения, связанного с отказом от родного языка. Кроме того, это стимулирует более активное и продуктивное общение внутри школы и класса, предоставляя учащимся мощный инструмент для развития мышления — коммуникацию.

Двуязычие — это использование двух языков с различной структурой и лексикой в обществе. Оно включает в себя грамматику, письменность и устную речь, которые адаптируются под конкретные условия. В языковом сообществе существует множество разновидностей языков. Речь людей в этом сообществе может отличаться в зависимости от таких факторов, как географическое положение, возраст, профессия, социальное и экономическое положение, расовая принадлежность и пол. Одним из наиболее ярких примеров разнообразия в языковом сообществе является использование различных диалектов [Охгарпур, 2008: 54].

Проблема взаимодействия и воздействия родного языка на закономерности второго языка привлекла внимание к вопросу о том, может ли родной язык стать помехой в процессе освоения второго языка. Некоторые специалисты полагают, что этот феномен может служить сдерживающим фактором и приводить к многочисленным ошибкам у изучающего язык. В частности, чем меньше человек знает правила родного языка, тем сильнее будет проявляться этот эффект.

Однако есть и противоположное мнение: некоторые считают, что родной язык может облегчить изучение второго языка. Напротив, некоторые эксперты оценивают этот эффект положительно и считают знакомство и опыт изучения природы родного языка полезными для осознания учащимися природы второго языка. Эта группа считает, что опыт взрослых и знание родного языка помогают им быстрее пройти начальные этапы, такие как фонетизация и элементарные конструкции, или устранить их, а также взрослые гораздо лучше, чем дети, понимают разницу между надстройкой и глубиной предложений [Эйлани, 1380, 6].

Если у родителей разные родные языки, то рекомендуется, чтобы они общались с ребёнком на своём родном языке. Когда все члены семьи собираются вместе, лучше использовать тот язык, которым все владеют лучше всего. Это может быть турецкий язык, один из родных языков

матери или отца, или даже другой общий язык. Важно, чтобы родители говорили с ребёнком на том языке, которым они владеют в совершенстве.

Халлиди полагает, что существует формальная языковая система, которая зависит от коммуникативной роли и использования языка. Он считает, что основная цель его теории — анализ различных языковых текстов и помощь в изучении языка.

В своей теории Халлиди уделяет внимание развитию смыслового и семантического выбора ребёнка в специальной среде. Он считает, что ребёнок усваивает язык со смысловыми расширениями, постепенно познавая языковые роли на разных стадиях развития [Pahlavannejad and Najafi, 2007, 51].

В настоящее время специалисты в области психологии и лингвистики полагают, что в раннем возрасте дети могут без труда освоить один или несколько языков. Это объясняется тем, что в мозге ребёнка механизм изучения языков функционирует одинаково.

Способность ребёнка к изучению языков не зависит от того, сколько языков он освоит и как именно это произойдёт. Ментальные механизмы, которые отвечают за языковое развитие человека, формируются в условиях многоязычной среды. Многие учёные полагают, что у детей в основе восприятия речи лежит не язык, а смысловое пространство. Поэтому способность говорить на нескольких языках не означает, что у ребёнка есть несколько способов мышления или что он может понимать грамматику разных языков. Касательно памяти детей, в их сознании существует единый код для выражения понятий на двух языках. Поэтому любое предложение, услышанное на другом языке, декодируется на основе этого кода, а не структуры языка. Внешне это слово понятно, так как ребёнок уловил его смысл.

Если двуязычный ребенок слышит статью сначала на одном языке, а затем на другом, это как если бы он услышал эту статью дважды, а не понял ее на другом языке. Ребенок-билингв развивает свои способности среди родителей и окружающих. Родители детей-билингвов раньше других осваивают второй язык [Бабина, 2007, 114].

В речи каждого билингва можно выделить два ключевых аспекта: продуцирование речи (процесс говорения, речеобразования и психического кодирования) и восприятие речи (понимание высказываний собеседника и декодирование кодов). Эти процессы становятся более сложными, когда человек говорит на языке, который не является для него родным.

Заключение

На основе общего анализа детского билингвизма с точки зрения лингвистики, фонетики и лингвистической психологии, мы теперь углубимся в изучение языкового поведения детей, которые, по сути, сформировались и развились в той же среде, объектом изучения которой и было наше исследование.

Этот ребенок родился в Иране в семье, где мать и отец имеют разные родные языки, и каждый из родителей, помимо того, что говорил на своем родном языке, вырос в обществе с официальным и письменным языком, отличным от их родного языка. Ребенок с рождения растет в многоязычной среде, и в результате он знакомится с разными языками, на которых каждый родитель говорит с ребенком на его родном языке.

В общении с матерью он использует персидский язык, с отцом — азербайджанский, а с бабушкой — русский. Таким образом, среда, в которой растёт ребёнок, способствует развитию двуязычия.

В общении с другими людьми он не использует никакого специального кода и отвечает на

том языке, на котором к нему обращаются. Согласно определениям, приведённым в упомянутой статье, этот ребёнок неосознанно и без каких-либо усилий заменяет слова одного языка на слова другого, когда общается с окружающими, и даёт адекватные и логичные ответы на все их вопросы и просьбы.

С этой позиции конструктивистская теория Пиаже представляется верной. Она описывает процесс развития речи как результат взаимодействия ребёнка с окружающим миром, а также как результат взаимодействия развития познавательных способностей и языкового опыта.

Ребёнок усваивает то, что он узнаёт из языка, через взаимодействие с окружающей средой. Ему нравится этот процесс, и он может общаться на любом языке, который ему нравится.

Однако, анализируя фонетические и грамматические особенности речи этого ребёнка, мы замечаем, что, хотя он и демонстрирует хорошее владение различными языками, его словарный запас не вызывает серьёзных проблем. Это связано с тем, что его родной язык — фарси, и в школе и в повседневной жизни он преимущественно использует именно его. В результате голосовой и речевой аппарат ребёнка формируется и развивается в соответствии с наиболее подходящим для него языком.

Ребёнок даже в русских словах использует персидские звуки. Или, иными словами, его персидский и азербайджанский акцент проявляется и в других языках.

При построении предложений ребёнок использует фарси как вспомогательный язык. Этот язык он изучает в школе, и он становится для него вторым родным. Естественно, что ребёнок хочет больше говорить на этом языке, но бессознательно он обращает внимание на то, как говорят окружающие. Как и любой человек, осваивающий иностранный язык, он использует страдательный залог, поскольку это наиболее очевидный выбор. При этом он не стремится строго следовать грамматическим правилам. Поскольку этот ребёнок параллельно изучал русский, азербайджанский и персидский языки, в его речи можно заметить, что он не пытается перенести правила одного языка на другой или сравнивать их. В некоторых случаях он избегает использования персидских слов и наблюдает за реакцией окружающих, чтобы понять, нужно ли его поправлять.

Иными словами, ребёнок, о котором идёт речь, — это ребёнок, который говорит на двух языках. Его можно считать нормальным, учитывая существующие структуры и категории, связанные с типом обучения и доминирующим языком.

Кроме того, то, как ребёнок общается с окружающими и отвечает на их вопросы на разных языках, подтверждает теорию Халиди о развитии смыслового выбора ребёнка в специальной среде.

Библиография

1. Абеди, П., Кешмиршекан, М. Х. и Намазиян Дуст, А. (2019). Сравнительное влияние обучения, основанного на задачах, и традиционного обучения на навыки письма иранских изучающих английский язык как иностранный (EFL) на среднем уровне. Журнал прикладной лингвистики и языковых исследований, 6(4), 43-56. (На персидском языке)
2. Адип Ниа, Ф., и Акбари Чармхيني, С. (2020). Сравнение когнитивного торможения у двуязычных и одноязычных студентов. Scientific-Research Bimonthly, 11(4), 1-32. (На персидском языке)
3. Охарпур, П. (2009). Нарушения речи и языка у двуязычных людей. Журнал исключительного образования, (93-94), 52-61. SID. <https://sid.ir/paper/480548/fa>. (На персидском языке)
4. Бабина, С. (2007). Детское двуязычие как образовательная проблема, Журнал Т.Г.Р.О. (4) 67 (Гуманитарные науки, серия «Лингвистика»). (на персидском языке)
5. Бозоргиян, Х. и Мохаммадпур, М. (2020). Метакогнитивное вмешательство: высокая эффективность слушания и метакогнитивная осведомлённость учащихся. Журнал исследований иностранных языков, 9(4), 1055–1084. (На персидском языке)

- персидском языке)
6. Эбрахими, А. А. (2018). Развитие и освоение языка у детей. *Exceptional Education*, 18(3), 9. (на персидском языке)
 7. Эйлани, Р. (2001). Влияние интерференции родного языка на второй язык, творческое образование, ориентированное на ребёнка. *Институт исследований детской литературы*, (3). (на персидском языке)
 8. Доруди, А. (2005). Взгляд на двуязычие. Веб-сайт *Intelligent Duration*, Образовательная и учебная организация Хорасан-Разави. (на персидском языке)
 9. Фарази, М. (1997). Патология в психологическом дискурсе, Университет реабилитации и социальных наук, Тегеран. (на персидском языке)
 10. Гольфам, А. (1992–1993). Взгляд на то, как дети усваивают язык. Первый семестр, Факультет гуманитарных наук, Университет Тарбиат Модарес, (5, 6 и 7).
 11. Генри Массен, П. и др. (2001). Развитие ребёнка и личность, перевод Махшида Ясаи, Тегеран: Nashr-e Markaz-Ketab Mad. (на персидском языке)
 12. Каливари, Ф. (2010). Детская философия с акцентом на теорию Выготского. *Журнал «Мысль и дети»*, Институт гуманитарных наук и культурологии, 1(1), 3–20. (на персидском языке)
 13. Пахлаван-нежад, М., Наджафи, А. (2008). Важность языковой коммуникации в развитии процесса обучения языку у учащихся начальной школы. *Journal of Educational Innovations*, 7(28). (на персидском языке)
 14. Пур Эбрахим, Ф., Шадман, Н. (2022). Влияние билингвизма и пола на использование стратегий аудирования и понимания речи на слух у учащихся иранского происхождения. *Linguistic Research in Foreign Languages*, 12(2), 74-91. (на персидском языке)
 15. Сабри, С. (2020). Важность родного языка. *Oyan News*. <http://oyannews.com>. (на персидском языке)
 16. Самаре, Й. (2008). Фонетика персидского языка. Тегеран: Университетский издательский центр. (на персидском языке)
 17. Шарифи, Ш. (2005). Различия в изучении первого и второго языков с точки зрения нейробиологии. Первая конференция Иранской лингвистики, 0–4 года. (на персидском языке)
 18. Уоллес, Дж. и Маклафлин, Дж. (1990). Нарушения обучения. Перевод Таги Моншизаде Туси. Мешхед: Издательство «Астан-и Кудс». (на персидском языке)

A Study of the Language Acquisition Process in Children within a Multilingual Environment

Ruhangiz N. Gholizadeh

PhD in Philology,
Lecturer in Russian Language and Literature,
Shahid Beheshti University,
1983969411, 6 Daneshgahu ave.,
Shahid Chamran str., Tehran, Islamic Republic of Iran;
e-mail: r_gholizadeh@sbu.ac.ir

Abstract

The study is devoted to a comprehensive analysis of the language acquisition process in a multilingual environment. The research employs a descriptive-analytical method based on observing the linguistic behavior of bilingual children, drawing on linguistic theories of behaviorism, naturalism, and L.S. Vygotsky's cultural-historical theory. The article examines key aspects of bilingualism, including factors influencing the successful acquisition of multiple languages: the optimal age for starting bilingual education, the age factor and academic performance of bilingual children, and the role of parents in the language development process. Particular attention is paid to the results of field studies conducted on a Russian-Azerbaijani child, analyzing the influence of family and social environment on the development of bilingualism. It is proven that children have the ability to acquire two or more languages simultaneously within the same timeframe as

monolingual children acquire their native language. Bilingualism is presented as a positive phenomenon that promotes the development of cognitive abilities and the realization of human potential.

For citation

Gholizadeh R.N. (2025) Issledovanie protsessa ovladeniya yazykom det'mi v kontekste polilingvisticheskoy sredy [A Study of the Language Acquisition Process in Children within a Multilingual Environment]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 13-22. DOI: 10.34670/AR.2025.85.53.002

Keywords

Speech production, speech perception, bilingual child, bilingualism, native language, comparison, originality, cultural factors.

References

1. Abedi, P., Keshmirshekan, M. H., & Namaziyan Doust, A. (2019). The comparative effect of task-based teaching versus traditional teaching on the writing proficiency of Iranian intermediate EFL learners. *Journal of Applied Linguistics and Language Research*, 6(4), 43-56. (In Persian)
2. Adib Nia, F., & Akbari Charmhini, S. (2020). A comparison of cognitive inhibition in bilingual and monolingual students. *Scientific-Research Bimonthly*, 11(4), 1-32. (In Persian)
3. Okhgarpoor, P. (2009). Speech and language impairment in bilingual individuals. *Journal of Exceptional Education*, (93-94), 52-61. SID. <https://sid.ir/paper/480548/fa>. (In Persian)
4. Babina, S. (2007). Children's bilingualism as an educational issue, *Journal of T.G.P.O.* (4) 67 (Human Sciences, Linguistics series). (In Persian)
5. Bozorgian, H., & Mohammadpour, M. (2020). Metacognitive intervention: high listening performance and metacognitive awareness of learners. *Journal of Foreign Languages Research*, 9(4), 1055-1084. (In Persian)
6. Ebrahimi, A. A. (2018). Language growth and acquisition in children. *Exceptional Education*, 18(3), 9. (In Persian)
7. Eilani, R. (2001). The influence of mother tongue interference in second language, child-centered creative education. *Institute for Research on Children's Literature*, (3). (In Persian)
8. Doroudi, A. (2005). A look at bilingualism. Intelligent Duration Website, Khorasan Razavi Education and Training Organization. (In Persian)
9. Farazi, M. (1997). Pathology to the psychological discourse, *University of Rehabilitation and Welfare Sciences, Tehran*. (In Persian)
10. Golfam, A. (1992-1993). A look at perspectives on how children learn language. First period, *Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University*, (5, 6, and 7).
11. Henry Mussen, P., & others. (2001). Child growth and personality, translated by Mahshid Yasayi, *Tehran: Nashr-e Markaz-Ketab Mad*. (In Persian)
12. Kalivari, F. (2010). Children's philosophy with a focus on Vygotsky's theory. *Journal of Thought and Children*, Institute for Humanities and Cultural Studies, 1(1), 3-20. (In Persian)
13. Pahlavan Nezhad, M., & Najafi, A. (2008). The importance of language communication in the evolution of the language learning process in elementary school children. *Journal of Educational Innovations*, 7(28). (In Persian)
14. Pour Ebrahim, F., & Shadman, N. (2022). The effect of bilingualism and gender on the use of listening and listening comprehension strategies in Iranian learners. *Linguistic Research in Foreign Languages*, 12(2), 74-91. (In Persian)
15. Sabri, S. (2020). The importance of mother tongue. *Oyan News*. <http://oyannews.com>. (In Persian)
16. Samareh, Y. (2008). Phonetics of Persian language, *Tehran: University Publication Center*. (In Persian)
17. Sharifi, Sh. (2005). The difference in learning first and second languages from a neuroscientific perspective. *First Iranian Linguistics Association Conference*, 0-4. (In Persian)
18. Wallace, J., & McLaughlin, J. (1990). Learning disabilities. Translated by Taqi Manshizadeh Tousi, *Mashhad: Astan-e Quds Publications*. (In Persian)

УДК 316.728

DOI: 10.34670/AR.2025.70.14.003

Шняка – традиционная лодка Русского Севера

Распопова Алла Юрьевна

Директор,
ЧУК «Арктический музей лодки»,
кандидат экономических наук,
доцент кафедры экономики и управления,
Институт креативных индустрий и предпринимательства,
Мурманский арктический университет,
183010, Российская Федерация, Мурманск, ул. Спортивная, 13;
e-mail: raspopova.a@mauniver.ru

Аннотация

В данной статье восстанавливается историческая память о самых популярных традиционных лодках Мурманского берега – шняках, которые столетиями активно строились и использовались до начала XX века для ловли трески ярусом. До наших дней на Мурманском берегу не сохранилось ни одной шняки, большинство северян даже ни разу такого слова не слышали. Оно пропало не только из нашего языка, но и из памяти, создавая ошибочную иллюзию, что до XX века на Мурманском берегу ничего не было. В рамках данного исследования был описан внешний вид шняки, особенности парусного вооружения, технология ловли трески ярусом. В результате были собраны и изучены фотографии, картины, проанализированы статистические справочники, монографии, в которых, в том числе, были выявлены неточности и обозначены вопросы, требующие экспериментального подтверждения. «Арктический музей лодки» поставил перед собой амбициозную задачу не просто построить шняку, но и спустить ее на воду, провести эксперимент по управлению прямым парусом и определить ее ходовые возможности, а самое главное, вернуть значение этого слова в жизнь северян.

Для цитирования в научных исследованиях

Распопова А.Ю. Шняка – традиционная лодка Русского Севера // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 23-31. DOI: 10.34670/AR.2025.70.14.003

Ключевые слова

Шняка, традиционное судостроение, поморы, ловля трески, Мурманский берег.

Введение

Издавна Русский Север манил свободой. Край был суровый, но богатый рыбой и зверем. При этом людей было мало. Не было тут ни начальства, ни прижимистых хозяев: селись, лови рыбу, живи вольно. В скалистых заливах строили избы, сооружали пристани. Тундра кормила дичью, грибами и ягодами. Осенью солнце пряталось за сопки, наступала полярная ночь, с ней приходили страшные шторма со злым завывающим и сбивающим с ног ветром. Люди прятались в своих посёлках, заметённых снегом, неделями сидели дома. С приходом лета приезжали на лов трески поморы, берег оживал. Солнце светило, не закатываясь. По водной глади шныряли шустрые карбаса, двигались тяжёлые шняки, стучали весла, гремели цепи, слышались песни, крик и смех. На море былолюдно и шумно, как на большой дороге. Лодка – это и транспорт, и кормилица, и место встречи. Можно было продать дом, погрузить семью и вещи на лодку и отправиться в путь на новое место, но остаться без лодки нельзя. В настоящее время на Мурманском берегу не сохранилось ни одной традиционной парусной лодки. Целью данного исследования является восстановление исторической памяти о самой популярной лодке – шняке.

Традиционное судостроение

Традиционное или народное судостроение – это область культуры, связанная с изготовлением средств передвижения по воде на основе технологий, знаний и опыта, передаваемых по традиции из поколения в поколение [Окорочков, 2021, 13]. Народная лодка – это лодка, которую человек строит себе сам имеющимися у него подручными средствами, чаще всего это топор, из доступных материалов – ель в ближайшем лесу. На построенной лодке идет в море, добывает рыбу, кормит семью.



Рисунок 1 - Ёлы. Фотография Василия Улитина. 1926 г.

На рисунке 1 наблюдается «лес мачт» в становище Гаврилово. Это все народные лодки. Не только ёлы, но и шняки. Отличить их можно по форштевням. У ёл форштевни прямые, у шняк

изогнутые. На ёлы на верхний набой краской наносили яркую полосу, а у шняк окрашивали носы.

Освоение Мурманского берега происходило с моря. Сюда на сезонный лов рыбы на традиционных лодках приходили поморы, постепенно появлялись поселения, самым крупным из которых можно считать Гаврилово (рис. 2).



Рисунок 2 - Становище Гаврилово, фотография Я.И. Лейцингера XIX в. [Энгельгардт, 1897, 104]

Располагалось становище на берегу губы Гавриловская, в пяти километрах к востоку от устья р. Воронья, известно с начала XVII в., когда в нем было две избы двинян. Постоянное поселение в виде колонии образовалось с 1870 года; основатель — помор Иван Редькин. По учету 1896 года в становище было 114 станов, 154 шняки, 45 ёл, 57 карбасов, 812 покрученников и 152 зуя при 150 судовладельцах; имелись также летняя больница, школа грамоты, арестный дом [Статистическое..., 1902-1904].

Шняка Мурманского берега

Самой популярной лодкой на Мурманском берегу была шняка (рис. 3). Название пришло к нам из Скандинавии, где похожим словом обозначали малые морские лодки на протяжении тысячи лет. В середине XIX столетия слово попало в «Толковый словарь живого великорусского языка» Владимира Ивановича Даля: «Шня́ка — ж. арх. рыбопромышленная, морская лодка, поменьше лоды; длиною 4-5 саж., шириною в сажень с лишком; одна мачта, с прямым парусом, и три пары вёсел; в корме и в носу черд(т?)аки (ящики, лари), для клажи; грузу 500 и бол. пуд., шняка ходит даже в океан; на ней 4 человека корщик (кормщик), вёсельщик, тяглец и наживотчику».

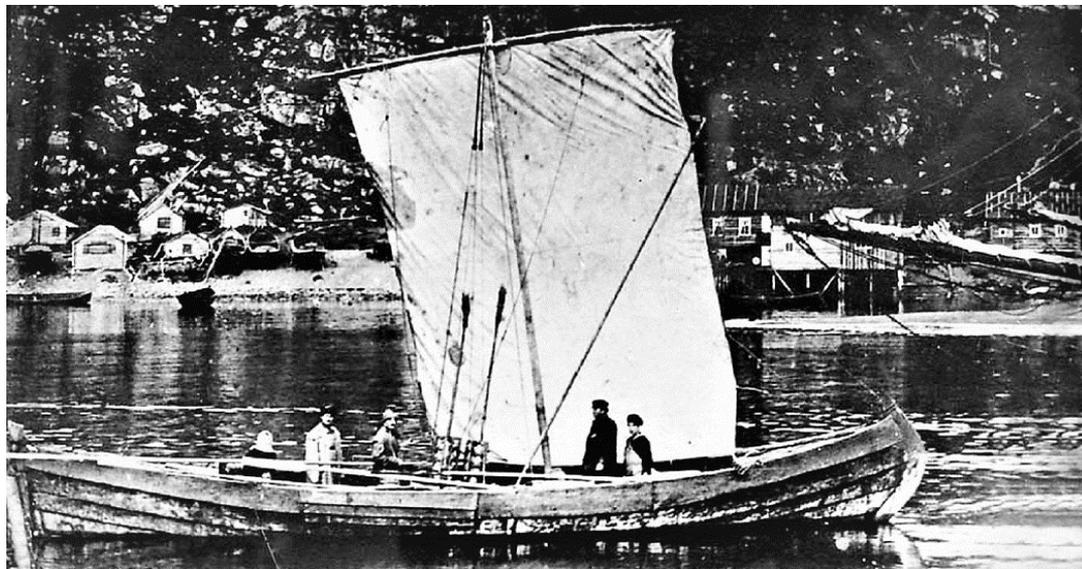


Рисунок 3 - Шняка в становище Гаврилово, фотография к. XIX – н. XX вв., из музея Мурманского государственного технического университета

Особенно популярна шняка стала на Мурманском берегу для ловли трески. Рыбу ловили одним из самых древних способов – ярусом, когда на длинную веревку вешали крючки с наживкой. Средняя длина шняки доходила до 14 м, а ширина составляла чуть более 2 м. С попутным ветром эта лодка легко движется под парусом прямоугольной формы, прикрепленным к единственной мачте. Если северным морякам не везло с ветром, шняка рассекала волны усилиями гребцов. На одну шняку, как правило, полагался всего лишь один вёсельщик. Остальные – кормщик, тяглец и наживотчик – вряд ли смогут прийти ему на помощь, ведь каждый из них занят своим делом. Кормщик сидит на корме и правит судно нужным курсом по суровому морю. Тяглец готовит рыболовные снасти – яруса, общая длина которых могла достигать сотни метров. А наживотчик, тем временем, насаживает наживку на тысячи крючков (рис. 4,5). Чаще всего наживотчиком брали зуйка, паренька с 10-летнего возраста, только познающего азы рыболовства.

Из удобств в носовой и кормовой частях лодки устраивали запалубленные убежища, в которых члены команды могли укрыться от пронизывающего ветра и брызг ледяного моря. В центре шняки разводили походный костер - олажда: прямо на днище выкладывали камни, насыпали песок или устанавливали ящик с глиной. В ожидании смены воды (прилив-отлив), команда могла согреться, сварить суп или заварить чай. После чего приступали к подъему яруса. С уловом возвращались на берег. Грузоподъемность этой могучей и сдержанной по характеру лодки позволяла доставить на берег несколько тонн трески.

Шняки были медлительными, тяжеловесными, но просты в строительстве. Лодки Русского Севера традиционно строились без металлического крепежа. Технологии изготовления гвоздей, безусловно, были известны, однако ковать их было долго и дорого. Основная конструкция судна не менялась веками. Продольная нижняя балка лодки от кормы до носа – киль, переходящий в форштевень, вырубался из цельного елового ствола, который продолжался корнем (кокора), образуя угол. Шпангоуты, являющиеся своеобразными «ребрами» корпуса лодки, крепились нагелями – деревянными аналогами гвоздей. Дощатая обшивка корпуса (набои) как бы «надстраивалась» друг на друга и сшивалась вицами – гибкими еловыми веточками или корнями. Поэтому лодки не строили, а шили. Затем вся конструкция конопатилась и смолилась.

Самая простая конструкция мачты – на рисунке 3 видно, что это срубленное и обтесанное дерево, без дополнительной обработки и склейки. Точно такая же рея. Простейший парус, представляющий собой прямоугольное полотнище с двумя подвязками на шкотовых углах и аутригером, который позволял удерживать парус на острых курсах. Парус заваливали вместе с мачтой, что экономило при усилении ветра время, не нужно было его тратить на подвязывание полотнища.

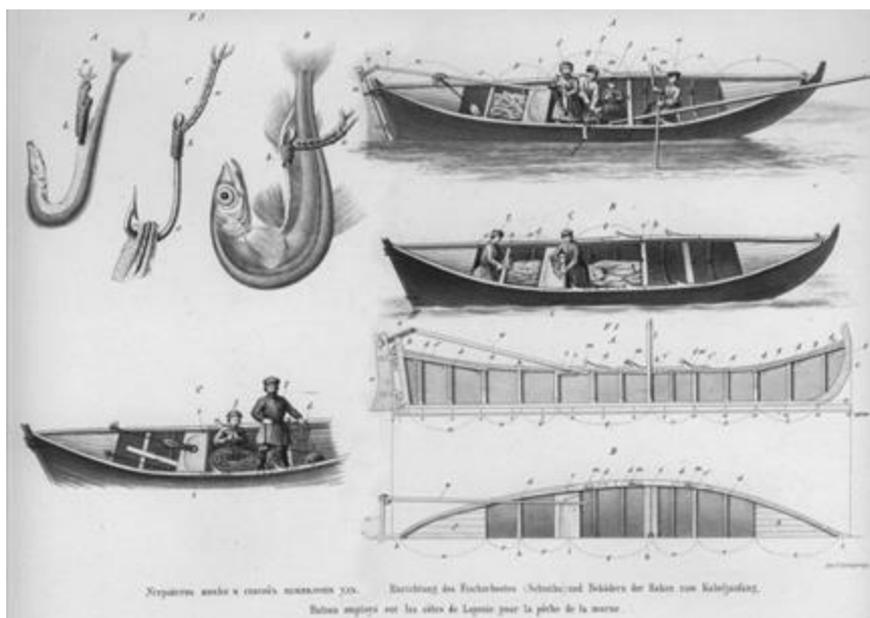


Рисунок 4 - Схема рыбной ловли со шняки [Рисунки..., 1863]

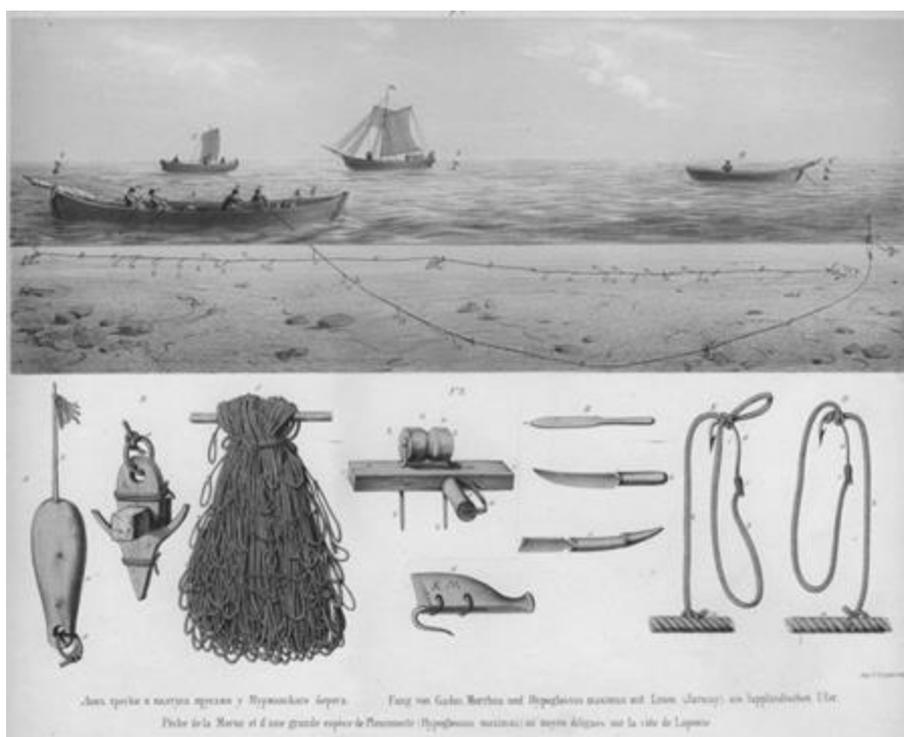


Рисунок 5 - Выброс яруса со шняки [Рисунки..., 1863]

Преимуществом в изучении шняки является то, что сохранились многочисленные фотографии. Это средневековая лодка, которая столетиями использовалась для рыболовства, без особых изменений в технологии строительства, сфотографирована. К сожалению, во многих музеях, в которых представлены модели лодок, под шнякой часто выставлены лодки, более традиционные для Волжского бассейна, чем для Мурманского берега. Аналогичную неточность можно наблюдать и в альбоме П.А. Богославского, который является основным источником информации по купеческим судам XIX века (рис. 6).

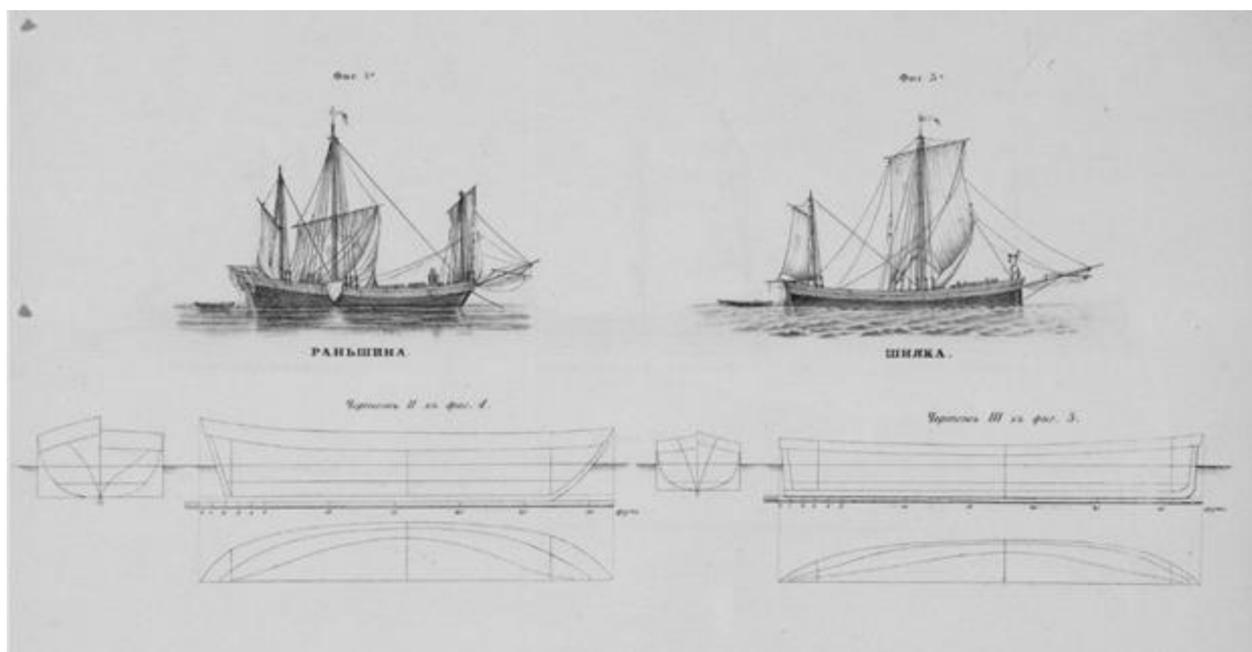


Рисунок 6 – Шняка из альбома П.А. Богославского (Богославский, 1859, 8)

До чего же сложная лодка изображена на рисунке 6. Невозможно представить, чтобы простой крестьянин установил на рыболовную лодку бушприт. Количество веревочек впечатляет, да им просто неоткуда было взяться в тех условиях, в которых на Крайнем Севере ловили рыбу. Слева от шняки изображена раньшина. Это крупная шняка, которую переоборудовали для того, чтобы первый улов быстро перегнать в Архангельск. Для этого немного наращивали борта, делали убежище, устанавливали бизань-мачту, что позволяло управлять в одиночку. И пока многотонная шхуна еще не заполнена рыбой, раньшину отправляли вперед, чтобы продать первый улов подороже. Данное изображение хорошо растиражировано и часто встречается, когда речь заходит о шняках, но является ошибочным.

Единственная сохранившаяся шняка с Мурманского берега, построенная в начале XX века близ города Колы, хранится в морском музее города Осло, Норвегия. Была приобретена специально для музея как образец средневековых технологий, применяемых русскими. Есть ее детальное описание и чертежи. И эти чертежи являются единственными документами, описывающими технологию строительства шняки на Мурманском берегу.

В России, чтобы восстановить историческую память, Михаил Наймарк в 2001–2003 гг. реконструировал шитую кольскую шняку с применением технологии традиционного деревянного судостроения. Сейчас построенная шняка – самая аутентичная в России – хранится в Соловецком морском музее.

Шняка в творчестве Коровина

В конце XIX века Константин Коровин получил задание по оформлению павильона Русского Севера на выставке в Париже. За вдохновением художник прибыл на Мурманский берег.



**Рисунок 7 – У становища корабля. Фотография и картина К.А. Коровина
[Виртуальный..., www]**

Константин Коровин пытался рисовать с натуры, но гнус замучил настолько, что пришлось срочно переключиться на фотографии, с которых уже потом в мастерской были написаны панно для выставки. В результате сохранился уникальный материал: фотографии шняк и цветные картины, один из примеров показан на рисунке 6. И если на фотографиях можно увидеть, что носы шняк выделяются, то на картинах К. Коровина представлено цветовое разнообразие, скорее всего именно таким образом шняки идентифицировали.

Заключение

Таким образом, в данном исследовании была собрана информация об исчезнувших и забытых лодках Мурманского берега – шняках. Были рассмотрены фотографии, картины, статистические сборники и справочники. С последней сохранившейся фотографии прошло менее 100 лет, а многие северяне совершенно не знакомы даже со словом «шняка». С появлением новых технологий, материалов и способов их обработки менялись принципы и особенности рыболовства. Шняки исчезали как устаревшие и больше ненужные, их место заняли мотоботы, в нашей памяти сформировался разрыв. ЧУК «Арктический музей лодки» в 2023-2024 году реализовал проект по строительству шняки с применением современных технологий. Данная шняка была спущена на воду. Летом 2025 года команда музея совершает первый морской поход, результаты которого помогут ответить на многие вопросы относительно особенностей управления прямым парусом и ходовых возможностей шняки, то, что не показали нам фотографии.

Библиография

1. Богославский П. А. Чертежи и рисунки судов, составленные П. Богославским к книге о купеческом судостроении в России. Санкт-Петербург : в Типографии Морского Министерства, 1859.
2. Виртуальный Русский музей URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zh-2192/index.php (дата обращения 21.07.2025)
3. Рисунки к исследованию рыбных и звериных промыслов на Белом и Ледовитом морях // Исследования о состоянии рыболовства в России. В 9 т. Т. 7. СПб.: Изд. Министерством гос. имуществ; В Тип. В. Безобразова, 1863. [1], 3 с., 53 л. ил. 37×50 см.
4. Статистическое исследование Мурманна / Комитет для помощи поморам Русского Севера. - Санкт-Петербург : Типография Исидора Гольдберга, 1902-1904.
5. Традиционное судостроение как часть культурного наследия народов России. Том 1 / под общей редакцией А.В. Окорокова. – М.: Институт Наследия, 2021 – 558 с. – DOI 10.34685/НИ.2021.49.65.001. – ISBN 978-5-86443-345-4.
6. Энгельгардт А.П. Русский север. Путевые записки. С.-Петербург. Издание А.С. Суворина, 1897.

Shnyaka – Traditional Boat of the Russian North

Alla Yu. Raspopova

Director,
Arctic Boat Museum (CHUK),
PhD in Economics,
Associate Professor of the Department of Economics and Management,
Institute of Creative Industries and Entrepreneurship,
Murmansk Arctic University,
183010, 13 Sportivnaya str., Murmansk, Russian Federation;
e-mail: raspopova.a@mauniver.ru

Abstract

This article revives the historical memory of the most popular traditional boats of the Murman Coast – shnyakas, which were actively built and used for centuries until the early 20th century for

cod fishing using longlines. Not a single shnyaka has survived on the Murman Coast to this day, and most northerners have never even heard this word. It has disappeared not only from our language but also from memory, creating a false illusion that nothing existed on the Murman Coast before the 20th century. This study describes the shnyaka's appearance, sail rigging features, and longline cod fishing techniques. As a result, photographs and paintings were collected and analyzed, along with statistical reference books and monographs, which revealed inaccuracies and identified questions requiring experimental verification. The Arctic Boat Museum has set an ambitious goal not only to build a shnyaka but also to launch it, conduct experiments on handling a square sail, determine its sailing capabilities, and, most importantly, reintroduce this word into the lives of northerners.

For citation

Raspopova A.Yu. (2025) Shnyaka – traditsionnaya lodka Russkogo Severa [Shnyaka – Traditional Boat of the Russian North]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 23-31. DOI: 10.34670/AR.2025.70.14.003

Keywords

Shnyaka, traditional shipbuilding, Pomors, cod fishing, Murman Coast.

References

1. Bogoslavsky, P. A. Drawings and drawings of ships, compiled by P. Bogoslavsky for the book about merchant shipbuilding in Russia. Saint Petersburg: in the Printing House of the Maritime Ministry, 1859.
2. Drawings for the study of fish and animal fisheries in the White and Arctic Seas // Studies on the state of fishing in Russia. In 9 volumes. Vol. 7. St. Petersburg: Publishing House. Ministry of State Property; V. Bezobrazov Printing House, 1863. [1], 3 p., 53 l. ill. 37×50 cm.
3. Engelhardt, A.P. The Russian North. Travel Notes. St. Petersburg. Published by A.S. Suvorin, 1897.
4. Statistical Research Murman / Committee for Assistance Pomors Russian North. - Saint Petersburg : Isidor Goldberg Printing House, 1902-1904.
5. Traditional shipbuilding as part of the cultural heritage of the peoples of Russia. Volume 1 / edited by A.V. Okorokov. – Moscow: Heritage Institute, 2021 – 558 p. – DOI 10.34685/HI.2021.49.65.001. – ISBN 978-5-86443-345-4.
6. Virtual Russian Museum URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zh-2192/index.php (date of access 21.07.2025)

УДК 008**DOI: 10.34670/AR.2025.40.28.004****Национальная специфика положительных героинь в китайском фольклоре (на материале китайских народных сказок)****Егорова Ольга Арсеновна**

Кандидат культурологии, доцент,
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: egorovaolga29@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена исследованию положительных женских образов в китайских народных сказках, рассматриваемых как отражение и транслятор морально-этических принципов и социокультурных норм китайского общества. Анализ сказочных героинь позволяет глубже понять представления о женской роли и идеалах в китайской культуре. Новизна работы заключается в комплексном изучении специфики положительных женских образов на материале аутентичных сборников народных сказок. Исследование демонстрирует, что китайские народные сказки, через своих героинь, акцентируют значимость таких качеств как доброта, сочувствие и взаимопомощь, а также поднимают вопросы морального выбора и ответственности личности перед социумом. Образ женщины-оборотня, наделенной сверхъестественными способностями и предстающей в различных зооморфных и антропоморфных обликах, символизирует ее неразрывную связь с природой, гибкость и умение приспосабливаться к переменам. Женщина-спасительница олицетворяет альтруизм и самопожертвование, выступая гарантом сохранения гармонии и общественного благополучия. Женщина-воительница представляет собой архетип сильной и независимой героини, способной к активной защите своего народа и борьбе за справедливость.

Для цитирования в научных исследованиях

Егорова О.А. Национальная специфика положительных героинь в китайском фольклоре (на материале китайских народных сказок) // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 32-38. DOI: 10.34670/AR.2025.40.28.004

Ключевые слова

Национальная специфика, культура, китайские народные сказки, положительные женские образы, женщины-оборотни, женщины-спасительницы, женщины-воительницы.

Введение

Китайские народные сказки, являясь важным фольклорным жанром, представляют собой ценный материал для изучения императивов и морально-этических принципов, лежащих в основе общества. Они не только отражают существующие общественные нормы, но и активно участвуют в их формировании, предлагая образцы поведения, соответствующие культурным идеалам [Егорова, 2024].

Оказывая влияние на индивидуальное восприятие мира, сказки выступают средством трансляции национальной идентичности, позволяя глубже понять особенности китайского менталитета. Как подчеркивает С. Г. Тер-Минасова, народные сказки выступают самым надежным источником изучения национального характера, поскольку они «анонимны, за ними не стоит индивидуальный автор, их автор – народ, это коллективное творчество» [Тер-Минасова, 2004: 179].

Особое внимание в данном контексте заслуживают положительные женские персонажи, чьи образы неразрывно связаны с национальными особенностями и историческим опытом китайского народа. Их анализ позволяет выявить доминирующие в обществе представления о женственности, моральных ценностях и социальных нормах.

Основная часть

Целью данного исследования является определение и раскрытие типологических характеристик и особенностей характера положительных героинь китайских сказок. Актуальность работы определяется тем, что анализ фольклорных произведений, в частности сказок, позволяет лучше понять специфику и своеобразие национального характера и менталитета китайского народа. Научная новизна заключается в том, что впервые проводится комплексное исследование своеобразия положительных женских образов на материале аутентичных сборников народных сказок [Доу, 2013], [Чэнь, 2008].

Перейдем к анализу положительных героинь китайских сказок, которые можно разделить на несколько основных категорий: женщина-оборотень, женщина-спасительница и женщина-воительница. Каждая из групп обладает уникальным набором атрибутов и выполняет функции, которые отражают социокультурные нормы и моральные ценности традиционного общества. Изучение этих сказочных образов позволит нам выявить и интерпретировать культурные представления о женской роли и идеалах в китайской культуре.

Обратимся к рассмотрению первого типа положительных героинь – женщинам-оборотням (妖女, yāonǚ), занимающим центральное место в китайских сказках. Эти персонажи представляют собой сложные и противоречивые женские образы, наделенные способностью к трансформации, умением управлять стихиями и изменять окружающий мир. Эти метаморфозы демонстрируют не только волшебную природу героини, но и ее умение приспосабливаться, быть находчивой и преодолевать самые сложные жизненные обстоятельства.

Вопреки стереотипному представлению как о коварных искусительницах, женщины-оборотни часто выступают в роли преданных помощниц главного героя, они разделяют с ним все трудности и оказывают неоценимую помощь в борьбе со злом и несправедливостью. Именно эти качества придают образу женщины-оборотня особую актуальность и привлекательность в контексте китайской культуры [Лю, 2024].

В качестве примера проанализируем сюжет китайской сказки «德維薩卡普» / «Девушка-камп» [Доу, 2013: 57]. В ней повествуется о том, что бедный юноша Вань-шоу не может найти жену, что сильно огорчает его старого дядю. Тогда чтобы не расстраивать родственника, Вань-шоу притворяется женатым. Когда дядя решает навестить племянника, юноша делает глиняную куклу, чтобы выдать ее за свою «больную» супругу. Неожиданно происходит чудо: вместо куклы в комнате появляется прекрасная девушка, которая ласково приветствует дядю и угощает всех вкусными пельменями.

После ухода дяди девушка рассказывает Вань-шоу, что она камп-оборотень, сбежавшая от жестокой хозяйки-черепахи. Молодой героине выпала незавидная доля и спасаясь от мучений, она приплыла в деревню, в которой живет юноша. Услышав об огорчениях Вань-шоу, она решила помочь ему и утешить его дядю.

В этой сказке девушка-камп представляет собой пример зооморфного персонажа, наделенного человеческими качествами. Она отражает синкретическую картину мира, характерную для традиционной китайской культуры, в которой стираются границы между человеческим, животным и духовным мирами.

Героиня также репрезентирует архетип «чудесной супруги», способной менять свой облик - мотив, широко распространенный в мифологических и фольклорных традициях. Её превращение из куклы в живую девушку подчеркивает, что сострадание обладает невероятной силой, способной преображать реальность и творить чудеса.

Кроме того, сказка затрагивает тему социального неравенства. Через образ жестокой хозяйки-черепахи, от которой сбежала девушка-камп, осуждается неравенство и несправедливость, распространенные в китайском обществе. Побег героини демонстрирует стремление к свободе и лучшей жизни, а ее помощь Вань-шоу актуализирует важность солидарности с теми, кто находится в трудном положении.

Наконец, сказка подчеркивает значимость социальных связей и семейных уз в традиционном китайском обществе. Желание Вань-шоу не огорчать дядю, даже ценой обмана, говорит о глубоком уважении к старшему поколению и чувстве долга перед семьей. Это отражает конфуцианские ценности, где гармония в семье и обществе ставится превыше личных желаний.

Китайская сказка «貝殼女孩» / «Девушка из раковины» [Чэнь, 2008: 256] повествует о бедном юноше, чья жизнь кардинально меняется после находки волшебной раковины. В его жилище начинают происходить чудеса: кто-то незримо выполняет всю работу по дому.

Охваченный любопытством, герой сказки выслеживает таинственную помощницу – прекрасную девушку, появляющуюся из раковины. Героиня замечает, что за ней следят, пугается и исчезает. Юноша ждет, но девушка больше не появляется, и ему приходится вновь заботиться о себе самому.

Осознав, что мог обидеть незнакомку, молодой человек обращается к мудрой соседке, которая объясняет, что девушка испытывает его. Тогда юноша начинает усердно работать в поле дни напролет и однажды ночью видит, как из раковины выползает улитка, которая затем превращается в прекрасную девушку. Юноша прячет раковину и предлагает красавице руку и сердце. Девушка соглашается, и они живут в любви и согласии долго и счастливо.

В этом сюжете о превращении улитки в девушку актуализируется контраст между внешней непривлекательностью и внутренними добродетелями. Как отмечает В. П. Аникин, сказки нередко отражают жизненную ситуацию, когда истинные достоинства человека скрыты за

неблагоприятными обстоятельствами или невзрачной оболочкой. «Волшебная сказочная история заставляет слушателя понять настоящую сущность человека» [Аникин, 1966: 240].

Таким образом, преобразование героини можно рассматривать как проекцию идеализированного образа супруги, в котором внешняя красота уступает таким качествам как доброта, забота и трудолюбие. Сказка выявляет традиционные представления о роли женщины в браке и подчеркивает, что для счастливой семейной жизни важны не только привлекательность, но и высокие моральные качества. В центре повествования - важность взаимопонимания и поддержки, а счастье героев предстает не как результат волшебства, а как плод их совместных усилий и взаимной любви.

Следующая категория положительных женских персонажей китайских сказок представлена женщиной-спасительницей, готовой пожертвовать собой ради помощи другим. В опасной ситуации героиня не ждет помощи, а активно действует, проявляя смелость, ум и изобретательность.

Этот архетип играет важную роль в китайской фольклорной традиции, отражающей ценности альтруизма, храбрости и взаимопомощи. Важно отметить, что образ героини-спасительницы способствует формированию позитивного представления о женщине, как о лидере, способном бороться за справедливость.

Так, в китайской сказке «長髮五月» / «Длинноволосая Мэй» [Чэнь, 2008: 310] рассказывается о засушливой местности у горы Доугао, где люди изнывают от жажды. Мэй, нашедшая волшебную редьку, узнает о спрятанном источнике воды, но дух горы запрещает ей раскрывать эту тайну. Разрываемая желанием помочь людям, Мэй решает нарушить запрет, поседев от переживаний. Дух, разгневанный ее непослушанием, уносит девушку. Перед смертью Мэй просит лишь попрощаться с матерью.

На помощь приходит старик, который обманывает духа. Он высекает каменную копию Мэй, прикрепляет к ней волосы и относит ее на гору. Вода, стекая по каменной голове, образует водопад, названный «седовласым потоком». Вскоре у Мэй вновь вырастают черные волосы. В конце сказки говорится о том, что «女孩望著白髮瀑布, 望著碧綠的穀粒, 望著田野裡快樂勞作的人們, 把長長的黑辮子甩到身後, 歡歡喜喜地跑回家。」 / «Девушка взглянула на седовласый водопад, на зелёные хлеба, на счастливых людей, работающих на полях, закинула за спину свои длинные чёрные косы, и радостная побежала домой» [Чэнь, 2008: 312].

В этой сказке прослеживается вера в связь между человеком и природой, что является характерной чертой традиционного китайского мировоззрения. [Тань, 2022]. Персонафикация горного духа, охраняющего источник воды, репрезентирует концепцию одушевленности природы, наделенной сознанием и требующей почтительного отношения, а также соблюдения установленных норм.

Примечательно, что сказочный сюжет также содержит элементы, связанные с гидрологией и формированием ландшафта. Образование водопада из воды, стекающей по каменной голове Мэй, можно интерпретировать как метафорическое объяснение происхождения водных источников в горной местности. Данный элемент повествования отражает древние представления людей о связи между природными явлениями и мифологическими персонажами.

Сказка актуализирует дилемму, заключенную в противостоянии личного благополучия и общественного долга. Мэй поставленная перед выбором между соблюдением установленного духом запрета и спасением своего народа от жажды, жертвует собой ради общего блага.

Чудесное возвращение ее черных волос в конце повествования – это символ обновления, возрождения жизни и признания ее героического поступка. В целом сказка подчеркивает, что истинное счастье заключается в служении людям, и что человеческий дух способен преодолеть любые испытания.

Кроме того, сказка подчеркивает важность находчивости и хитрости как инструментов выживания. По мнению В. Я. Проппа, «проблема хитрости – одна из сложнейших проблем сказочной поэтики. Хитрость есть орудие слабого против сильного. Поэтому хитрость в сказке не только не осуждается, но и героизируется» [Пропп, 2000: 213]. Ситуация, в которой старик обманывает духа горы, показывает, что в условиях, когда прямое противостояние невозможно, смекалка и изобретательность могут стать решающими факторами для достижения успеха. Этот мотив, широко распространенный в фольклоре разных народов, отражает реалии жизни, где слабые вынуждены прибегать к уловкам, чтобы противостоять более могущественным противникам.

В китайском фольклоре образ женщины-воительницы играет важную роль, бросая вызов традиционным гендерным стереотипам. Примером служит героиня Хуа Мулан, образ которой был описан в сказке «Песнь о Мулан» в VI веке. Хуа Мулан выдаёт себя за мужчину и вместо отца отправляется на войну. На поле боя она проявляет исключительную храбрость и совершает подвиги. В награду за доблесть император предлагает ей высокую должность, от которой Мулан отказывается, чтобы вернуться к семье. После этого Мулан возвращается домой, и коллеги, решившие навестить её, застают её в женской одежде.

Возвращение Мулан к женской одежде не означает отказа от воинских достижений. Скорее, это подчеркивает сложность и неоднозначность положения женщины в патриархальном обществе, где она, будучи воином и героем, вынуждена учитывать социальные нормы и ожидания.

Популярность сказок о сильных и независимых героинях в китайском фольклоре свидетельствует о скрытом сопротивлении патриархальным нормам и стремлении к более справедливому обществу. Эти сказки, передаваемые из поколения в поколение, являются важным культурным ресурсом, способствующим формированию гендерного равенства и вдохновляющим китайских женщин на борьбу за свои права, демонстрируя, что женщины способны наравне с мужчинами нести ответственность и совершать героические поступки.

Выводы

Таким образом, китайские сказки служат мощным инструментом для передачи представлений об идеалах женственности, морально-этических нормах и социально-ролевых моделях. Положительные женские персонажи, такие как женщины-оборотни, женщины-спасительницы и женщины-воительницы воплощают качества, которые общество ценит и стремится передать будущим поколениям.

Сказки транслируют важные аспекты китайской культуры, такие как уважение к природе, приоритет коллективных интересов над индивидуальными и веру в силу самопожертвования. Альтруизм и готовность к самоотречению выступают отличительными особенностями героинь китайских сказок. Помимо этого, посредством положительных женских образов в сказках поднимаются универсальные вопросы о взаимосвязи человека и окружающей среды, о моральном выборе и о цене, которую индивид платит за благополучие социума. Китайские сказки утверждают, что доброта и сочувствие – это фундаментальные ценности, способные

преодолеть любые трудности, и подчеркивают возможность оказания поддержки даже в самых неблагоприятных условиях.

В целом образ женщины-оборотня, наделенной сверхъестественными способностями и представленной в различных зооморфных и антропоморфных обликах, символизирует ее тесную связь с природой, адаптивность и способность к трансформации в условиях меняющейся реальности. Примеры зооморфных персонажей, таких как девица-камп, отражают синкретический характер традиционного китайского мировоззрения, акцентирующего важность гармоничного сосуществования человека и окружающей среды.

Женщина-спасительница воплощает идеалы альтруизма и самопожертвования, играя важную роль в сохранении гармонии и поддержании общего благополучия. Женщина-воительница представляет собой архетип сильной и независимой героини, способной к активной защите своего народа и борьбе за справедливость.

Библиография

1. Аникин В. П. Волшебная сказка «Царевна-лягушка». // Фольклор как искусство слова. – Москва, 1966. – С. 19–47.
2. Доу Цзин. Самые красивые китайские сказки. — Пекин: Издательство Тяньди, 2013. — 107 с.
3. Егорова О. А. К вопросу об актуализации мифологических представлений в фольклоре (на материале русских и британских сказок) // LITERA. — 2018. — №. 3. — С. 296–303.
4. Егорова О. А. Национально-культурная специфика китайских сказок как источника изучения традиционных ценностей. // В сборнике: Наука, технологии и инновации: стратегии развития в современном мире. сборник статей II Международной научно-практической конференции. — Москва, 2024. — С. 684–694.
5. Лю Шоухуа. В общем о китайских народных детских сказках. — Чэнду: Изд-во Сычуаньского народного университета, 2024. — 567 с.
6. Малявин В. В. Китайская цивилизация. — М.: Астрель, 2023. — 632 с.
7. Пропп В. Я. Русская сказка. — М.: Лабиринт, 2000. — 416 с.
8. Спешнев Н. А. Китайцы: особенности национальной психологии. — СПб.: КАРО, 2022. — 336 с.
9. Тань Аошуан. Китайская картина мира: Язык, культура, ментальность. — Пекин: Хэбэйское образовательное издательство, 2022. — 240 с.
10. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. — 352 с.
11. Чэнь Туо. Китайские сказки. — Шанхай: Шанхайское литературно-художественное издательство, 2008. — 403 с.

National Specificity of Positive Heroines in Chinese Folklore (Based on Chinese Folk Tales)

Ol'ga A. Egorova

PhD in Cultural Studies, Associate Professor,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1 Leninskiye Gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: egorovaolga29@mail.ru

Abstract

The article examines positive female characters in Chinese folk tales as reflections and transmitters of moral-ethical principles and socio-cultural norms of Chinese society. The analysis of fairy-tale heroines provides a deeper understanding of the perceptions of women's roles and ideals

in Chinese culture. The novelty of the work lies in a comprehensive study of the specifics of positive female images based on authentic collections of folk tales. The study demonstrates that Chinese folk tales, through their heroines, emphasize the importance of qualities such as kindness, compassion, and mutual assistance, while also raising questions of moral choice and individual responsibility to society. The image of a shapeshifting woman, endowed with supernatural abilities and appearing in various zoomorphic and anthropomorphic forms, symbolizes her inseparable connection with nature, flexibility, and ability to adapt to change. The savior woman embodies altruism and self-sacrifice, acting as a guarantor of harmony and social well-being. The warrior woman represents an archetype of a strong and independent heroine capable of actively defending her people and fighting for justice.

For citation

Egorova O.A. (2025) Natsional'naya spetsifika polozhite'nykh geroin' v kitayskom fol'klore (na materiale kitayskikh narodnykh skazok) [National Specificity of Positive Heroines in Chinese Folklore (Based on Chinese Folk Tales)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 32-38. DOI: 10.34670/AR.2025.40.28.004

Keywords

National specificity, culture, Chinese folk tales, positive female images, shapeshifting women, savior women, warrior women.

References

1. Anikin V. P. Volshebnyaya skazka "Tsarevna-lyagushka" ["The Magic Tale "The Frog Princess"]. *Fol'klor kak iskusstvo slova*. Moskva, 1966. – pp. 19–47.
2. Dou TSzin. Samyye krasivyye kitayskiye skazki [The most beautiful Chinese fairy tales]. Pekin: Izdatel'stvo Tyan'di, 2013. 107 p.
3. Yegorova O. A. K voprosu ob aktualizatsii mifologicheskikh predstavleniy v fol'klore (na materiale russkikh i britanskikh skazok) [On the issue of updating mythological ideas in folklore (based on Russian and British fairy tales)] // *LITERA*. 2018. №. 3. pp. 296–303.
4. Yegorova O. A. Natsional'no-kul'turnaya spetsifika kitayskikh skazok kak istochnika izucheniya traditsionnykh tsennostey [National and cultural specificity of Chinese fairy tales as a source for studying traditional values] // *V sbornike: Nauka, tekhnologii i innovatsii: strategii razvitiya v sovremennom mire. sbornik statey II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*. Moskva, 2024. pp. 684–694.
5. Lyu Shoukhua. V obshchemo kitayskikh narodnykh detskikh skazkakh [In general, about Chinese folk tales for children]. Chendu: Izd-vo Sychuan'skogo narodnogo universiteta, 2024. 567 p.
6. Malyavin V.V. Kitayskaya tsivilizatsiya [Chinese civilization]. M.: Astrel', 2023. 632 p.
7. Propp V. Ya. Propp V. YA. Russkaya skazka [Russian fairy tale]— M.: Labirint, 2000. – 416p.
8. Tan' Aoshuan. Kitayskaya kartina mira: YAzyk, kul'tura, mental'nost' [Chinese picture of the world: Language, culture, mentality]. Pekin: Khebeyskoye obrazovatel'noye izdatel'stvo, 2004. 240 p.
9. Tsun Yapin. Lingvisticheskiye osobennosti russkikh i kitayskikh narodnykh skazok v natsional'no-kul'turnom aspekte [Linguistic features of Russian and Chinese folk tales in the national-cultural aspect] // *Vestnik Permskogo universiteta*. 2022. №. 1(17). pp. 67-70.
10. Ter-Minasova S. G. Âzyk i mezhkul'turnaâ kommunikaciâ [Language and intercultural communication] — M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 2004. — 352 s.
11. Chen' Tuo. Kitayskiye skazki [Chinese fairy tales]. Shankhay: Shankhayskoye literaturno-khudozhestvennoye izdatel'stvo, 2008. 403 p.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.19.80.005

Сравнение культуры кошек в Эрмитаже и Гугун

Шэнь Янь

Аспирант,
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;
e-mail: 136843047@qq.com

Аннотация

В статье проводится сравнительное исследование кошачьих популяций в Государственном Эрмитаже и музее Гугун, которые рассматриваются как уникальные культурные феномены. Автор анализирует исторические истоки, семиотическое значение и современные социальные функции этих животных, подчеркивая их роль в качестве живых свидетелей исторических трансформаций и медиаторов культурной памяти. Исследование выявляет контраст между российским подходом, акцентирующим историческую преемственность и функциональность, и китайской стратегией, ориентированной на медиатизацию и брендинг. Используя методы кросс-культурного анализа, работа раскрывает, как кошки Эрмитажа и Гугуна воплощают национальные культурные парадигмы, служа мостом между прошлым и настоящим. Результаты имеют практическое значение для музейного менеджмента и исследований в области взаимодействия культурного наследия с современными социальными практиками.

Для цитирования в научных исследованиях

Шэнь Янь. Сравнение культуры кошек в Эрмитаже и Гугун // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 39-46. DOI: 10.34670/AR.2025.19.80.005

Ключевые слова

Кошки, Эрмитаж, Гугун, Культурное Наследие, Сравнительный Анализ, Музейный Менеджмент.

Введение

Феномен кошачьих популяций на территории музеев-дворцов представляет собой уникальный объект кросс-культурного исследования, интегрирующий аспекты охраны культурного наследия, антропологии животных и исторической семиотики. Эрмитаж и Гугун, будучи объектами всемирного наследия, демонстрируют многовековую практику симбиоза с кошачьими популяциями, трансформировавшимися из утилитарных «биоконтролёров» в культурные символы. Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью системного анализа данных феноменов как репрезентантов национальных моделей взаимодействия с наследием: российский акцент на исторической преемственности и функциональности контрастирует с китайской стратегией медиатизации и брендинга.

Несмотря на существование локальных исследований, компаративный аспект остаётся неразработанным. Целью статьи является выявление культурно-обусловленных различий в восприятии, репрезентации и институционализации кошачьих популяций через призму исторического генезиса, символических функций и современных социокультурных практик. Задачи включают:

- Реконструкцию исторических моделей интеграции кошек в музейные пространства;
- Анализ трансформации их статуса от утилитарного к символическому;
- Сравнение механизмов публичного взаимодействия и маркетинговых стратегий.

Научная новизна заключается в первой попытке:

- Сопоставить российскую (прагматично-мемориальную) и китайскую (медиатизированно-брендовую) парадигмы;
 - Раскрыть роль кошек как «живых артефактов», обеспечивающих непрерывность культурной памяти;
 - Проанализировать их функцию медиаторов между наследием и современной аудиторией.
- Теоретико-методологическая база объединяет:
- Культурно-исторический подход (анализ архивных данных и музейных хроник);
 - Семиотический анализ (интерпретация образов в сувенирной продукции и медиа);
 - Сравнительный метод (выявление контрастов в управлении популяциями).

Практическая значимость работы связана с разработкой моделей устойчивой интеграции животных в музейные экосистемы с учётом культурной специфики. Результаты применимы в сфере музейного менеджмента, культурного туризма и исследований на людях и животных.

Исторический контекст возникновения и существования кошек в Эрмитаже и Гугун

Эрмитаж, являющийся знаковым архитектурным сооружением Санкт-Петербурга и всемирно известным музеем, был построен в период с 1754 по 1762 год и признаётся выдающимся образцом русского барокко. Эрмитажные кошки были официально заведены на территории музея с момента его основания с целью предотвращения распространения грызунов. Историческое присутствие кошек в Эрмитаже прослеживается с XVIII века. Согласно документальным свидетельствам, во времена Петра Великого отмечались единичные случаи их появления в здании. Существует предположение, что сам император содержал в Эрмитаже кота, привезённого из Голландии [Чирскова, 2021]. Однако целенаправленное внедрение кошачьей популяции было осуществлено по распоряжению его дочери императрицы Елизаветы Петровны. В 1745 году из Казани был доставлен специальный отряд котом для борьбы с крысами

в императорской резиденции [Мяу особого назначения, www]. Позднее Екатериной II кошки были официально институционализированы в Эрмитаже в качестве системы контроля за грызунами. Первоначально данные животные содержались исключительно в статусе «дворцовых крысоловов», однако со временем они приобрели неотъемлемый культурный статус в музейном комплексе. На протяжении всей истории их присутствие в Эрмитаже сохранялось благодаря эффективному выполнению функциональных обязанностей. Даже в советский период популяция была сохранена ввиду утилитарной значимости. В настоящее время эрмитажные кошки рассматриваются в качестве уникального культурного феномена музея. Первоначально данные кошки содержались в статусе официальных "дворцовых крысоловов", однако в процессе исторического развития они были трансформированы в неотъемлемый институциональный элемент Эрмитажа. Особые привилегированные условия содержания были обеспечены данной популяции, вплоть до присвоения почётного звания "охранников галерей". На протяжении столетий их присутствие в музейном комплексе поддерживалось благодаря безупречному выполнению возложенных функций. Даже в советский период существование эрмитажных кошек было сохранено ввиду их утилитарной значимости. В настоящее время они признаны уникальным культурно-историческим феноменом, составляющим особую достопримечательность музея.

Музей Гугун в Пекине был основан в 1925 году на базе императорских дворцовых комплексов и коллекций династий Мин и Цин. Данное учреждение признаётся крупнейшим в Китае музеем древнего искусства и культуры, чьи коллекции преимущественно сформированы из императорских собраний цинского периода. Кошки Гугун рассматриваются как уникальный культурный феномен музея. Известные как "Гугунские кошки" или "Императорские кошки", они приобрели значительную популярность среди посетителей и интернет-пользователей благодаря своей исторической значимости и тесной связи с дворцовой культурой. Традиция содержания кошек в Гугун прослеживается с периода Мин-Цин. В эпоху Мин кошки содержались в качестве императорских питомцев. Особую известность приобрели случаи пристрастия к кошкам императоров Сюаньдэ и Шицзуна. Император Сюаньдэ не только увлекался разведением кошек, но и специализировался на их художественном изображении. С целью достижения максимальной выразительности в живописи им был издан указ о доставке во дворец более ста кошек из разных регионов страны. Их поведение и повадки тщательно изучались перед созданием художественных произведений, что позволяло достоверно передавать их характер и грацию. В цинский период было учреждено специальное ведомство по уходу за императорскими кошками, находившееся в ведении дворцовых евнухов [Императорские кошки Запретного города, www]. Помимо декоративной функции, данным животным была отведена важная практическая роль защита деревянных архитектурных конструкций от повреждения грызунами, что обусловило их неофициальный статус "хранителей Гугун". Особое отношение к кошкам демонстрировалось императором Цяньлуном. Его пристрастие нашло отражение в живописных произведениях, фарфоровых изделиях и поэтическом творчестве. В коллекции музея сохранился изысканный фарфоровый сосуд, на дне которого выгравировано стихотворение Цяньлуна, посвящённое кошачьей миске [Император Цяньлун и кошки, www].

Сравнение культурной символики

Эрмитажные кошки, являющиеся постоянными обитателями Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге, признаются не только уникальным символом музея, но и значимым элементом российской культурной традиции, обладающим легендарным статусом. Данные

животные рассматриваются в качестве живых свидетелей исторических процессов. Их существование было зафиксировано в царский период, продолжилось во время революционных событий и сохраняется в современной России, что позволяет классифицировать их как "живые артефакты", наблюдавшие трансформации политических режимов и культурных парадигм на протяжении трёх столетий. Эрмитажным кошкам приписывается символика стойкости и адаптивности. Несмотря на радикальные социальные изменения, их статус "дворцовых стражей" оставался неизменным. Эрмитажным кошкам присваивается символическое значение "хранителей", олицетворяющих характерную для русской культуры духовную стойкость и негибаемость.

Эрмитажные кошки были признаны неиссякаемым источником вдохновения для представителей творческих профессий. Их образ регулярно воспроизводится в литературных произведениях, живописных полотнах и сувенирной продукции, что свидетельствует об их значимости как художественного мотива. В частности, специализированное издание, посвящённое музейным кошкам, было выпущено самим Эрмитажем. В 2007 году увидела свет работа "Кошкин дом в Эрмитаже", созданная Николаем Голем и Марией Халтунен, которая впоследствии неоднократно переиздавалась [Голь, Халтунен, 2007]. Кроме того, детская книга Мэри Энн Аллин "Анна и кошки, или Приключение в Эрмитаже", впервые опубликованная в 2007 году, была переиздана в 2014 году в Вашингтоне в двуязычном русско-английском варианте [Кошки в Эрмитаже, www]. Данное произведение, созданное американской писательницей в сотрудничестве с Марией Халтунен, повествует о приключениях девочки, которая путешествует по музею в поисках кота по кличке Янтар с художественными целями.

Эрмитажными кошками одновременно выполняются функции хранителей музея и его символических талисманов. Они удостоены почётного титула "духовных стражей", олицетворяя мудрость и покровительство. Среди российского населения широко распространено убеждение, что эти животные способны отводить несчастья, предотвращать бедствия и привлекать удачу.

Кошки Гугун, являющиеся уникальными "обитателями" Запретного города, были наделены комплексным культурным значением, объединяющим историческое наследие, народные традиции и элементы современной культуры, что привело к их трансформации в самобытный антропологический символ данного архитектурного комплекса.

Популяция кошек Гугун рассматривается как носитель исторического наследия Запретного города, при этом данные особи признаются потомками императорских кошек династий Мин и Цин. В историческом контексте этим животным была отведена двойственная роль: с одной стороны, они содержались в качестве компаньонов императорской семьи, с другой - выполняли функцию естественных защитников, предохранявших ценные архивы и деревянные конструкции от повреждения грызунами.

В современный период кошки Гугун были концептуализированы как "живые свидетели истории", осуществляющие связь между прошлым и настоящим дворцового комплекса, что обусловило их трансформацию в перманентный культурный символ данного объекта наследия.

Особое значение придаётся символическому восприятию кошек как репрезентации власти и таинственности. В минский период для управления императорскими кошками было учреждено специальное ведомство ("Комната кошек"), а император Цзяцзин удостоил свою любимицу сооружения мемориальной стелы. Данные практики интерпретируются как отражение дуализма придворной культуры, сочетающей властные проявления и утончённость, где кошачьи повадки (колеблющиеся между безмятежностью и бдительностью) рассматриваются в качестве аллегории императорской стратегии управления.

В китайском фольклоре кошкам приписывается сверхъестественная способность отгонять злых духов и предотвращать несчастья. Будучи особыми "обитателями" Запретного города, кошки Гугун в силу своего пребывания на территории бывшей императорской резиденции были наделены символическим значением "хранителей благополучия", что обусловило их восприятие посетителями в качестве пушистых вестников удачи.

С точки зрения традиционной китайской космологии, кошки относятся к категории инь, тогда как архитектурный комплекс Гугун как центр императорской власти олицетворяет ян. Таким образом, присутствие кошек было интерпретировано как фактор, обеспечивающий гармонизацию инь-ян баланса пространства, что соответствует принципам традиционного фэн-шуй в китайской архитектуре. Следовательно, кошки Гугун могут рассматриваться как материальное воплощение принципа инь-ян гармонии.

Современные роли и публичное взаимодействие

Эрмитажные кошки продолжают рассматриваться в качестве особых сотрудников, пользующихся неизменной популярностью у посетителей. Несмотря на наличие современных технологий защиты музейных ценностей, данным животным сохраняется статус "экологических контролёров", что позволяет не только поддерживать историческую традицию защиты от грызунов, но и формировать имидж музея как экологически ответственного учреждения. Для обеспечения надлежащего ухода за этой особой популяцией был учреждён специализированный фонд, в чьи функции входит не только организация повседневного содержания кошек, но и разработка образовательных программ. Посетителям предоставляется возможность посещения кошачьих жилых зон по предварительной записи с целью детального ознакомления с их совместной с музеем историей. Дополнительно реализуется программа выпуска тематических культурно-сувенирных изделий с кошачьей символикой, что способствует популяризации данного уникального симбиоза между человеком и животными в доступной для широкой публики форме.

Ежегодно в период с апреля по май проводится "День Эрмитажного Кота", который был институционализирован как значимое музейное мероприятие [Чернышёв, 2012]. Данная инициатива, реализуемая с 2011 года, позволяет юным посетителям не только приобщаться к искусству, но и знакомиться с кошачьей культурой, при этом обеспечивается доступ в обычно закрытые для публики зоны обитания животных. Начиная с 2012 года, на официальном сайте музея регулярно публикуются занимательные дневники котов "Савелий" и "Катя", чьи образы активно используются в сувенирной продукции, что способствует их трансформации в популярных культурных послов Эрмитажа [Савелий, www].

Особого внимания заслуживает программа по социализации бездомных кошек в музее Гугун, сочетающая современные принципы защиты животных с сохранением культурного наследия. Эти пушистые "дворцовые стражи", чьё происхождение дифференцировано, выполняют двойную функцию: продолжают историческую миссию по защите архитектурного комплекса от грызунов и выступают как уникальный феномен музейной культуры, связывающий традицию с современностью. Им обеспечивается научно обоснованный уход, включающий регулярные ветеринарные осмотры, программы стерилизации и полноценное содержание, а через систему усыновления избыточная популяция распределяется по семьям с выдачей сертификатов и правом пожизненного бесплатного посещения музея [Лецкая, 2024].

Признанные одновременно живыми свидетелями истории и популярными "звёздами",

кошки Гугун стали важной частью его культурного брендинга. Музей разработал инновационные методы интеграции их образов в сувенирную продукцию от коллекционных фигурок в придворных одеждах до канцелярских принадлежностей, что создаёт мост между традицией и современным образом жизни. Особую популярность приобрели цифровые проекты: на официальных платформах систематически публикуются видеоматериалы с такими "звёздными" котами как "Ао Бай", которые в доступной форме транслируют знания об архитектуре и музейных коллекциях. Этот синтез исторической преемственности, научного подхода к содержанию животных и креативных маркетинговых стратегий демонстрирует новую модель взаимодействия культурного наследия с современными социальными практиками.

Сравнительный анализ и культурная интерпретация феномена кошачьих популяций

Сравнительное исследование кошачьих популяций Эрмитажа и Гугуна выявляет существенные различия в их историческом генезисе, культурных функциях и публичном восприятии, несмотря на общий статус официальных «музейных сотрудников». Эрмитажные кошки, интродуцированные в XVIII веке с утилитарной целью защиты от грызунов и символически укрепленные их выживанием в блокаду Ленинграда, сегодня воспринимаются как живые хранители исторической памяти; их содержание регламентировано специальной службой с акцентом на практической функциональности. В противоположность этому, кошки Гугуна концептуализированы как наследники дворцовой традиции, где утилитарная роль синтезирована с функциями культурного бренда: они трансформированы в медиатизированных «императорских котов», свободно взаимодействующих с посетителями, а их образы интегрированы в сувенирные линейки и цифровые проекты, формируя обширное фан-сообщество.

Оба случая репрезентируют модель симбиоза культурного наследия и животных, однако культурные парадигмы их интерпретации контрастны: российская практика акцентирует историческую преемственность и охранительный прагматизм, тогда как китайская стратегия наделяет животных ролью активных медиаторов между прошлым и настоящим [Сини, 2016]. Эта дихотомия проявляется в подходах к популяризации от сдержанного подчеркивания практической значимости в Эрмитаже до комплексной маркетинговой эксплуатации образа в Гугуне, где традиционные представления о животных-талисманах переосмыслены через призму культурного туризма и цифровых коммуникаций, отражая специфику национальных моделей взаимодействия с наследием.

Заключение

Проведённое исследование демонстрирует, что кошачьи популяции в Эрмитаже и Гугуне представляют собой уникальные культурные феномены, интегрированные в историческое и современное пространство музеев. Несмотря на общую функциональную роль защиты от грызунов, эти животные приобрели глубокое символическое значение, отражающее национальные культурные парадигмы. Эрмитажные кошки, сохранившиеся как «живые артефакты» с XVIII века, подчёркивают преемственность и стойкость русской культуры, в то время как кошки Гугуна, наследники императорских традиций, стали медиаторами между прошлым и настоящим, активно используемыми в маркетинговых и цифровых стратегиях

музея.

Сравнительный анализ выявил контраст в подходах к институционализации кошачьих популяций: российская модель акцентирует историческую и практическую значимость, тогда как китайская медиатизацию и брендинг. Это отражает различия в восприятии культурного наследия: от охранительного прагматизма до креативного переосмысления традиций. Результаты исследования имеют практическую ценность для музейного менеджмента, демонстрируя, как животные могут усиливать связь между наследием и современной аудиторией. В условиях глобализации подобные межкультурные исследования приобретают особую актуальность, расширяя понимание роли животных в сохранении и трансляции культурной памяти.

Таким образом, кошки Эрмитажа и Гугуна не только выполняют утилитарные функции, но и служат мостом между эпохами, воплощая культурные ценности и традиции своих стран. Их изучение открывает новые перспективы для исследований на стыке культурологии, антропологии и музейного дела.

Библиография

1. Чирскова И. М. Коты на государственной службе в России XVIII века // Верхневолжский филологический вестник. — 2021. — № 4 (27). — С. 231-237.
2. Мясной особаго назначения // Русский репортёр. — URL: https://web.archive.org/web/20230621133749/https://expert.ru/russian_reporter/2008/36/koty_ermityazha/
3. Императорские кошки Запретного города в контексте правления династий Мин и Цин // Baidu Baike. — URL: https://baike.baidu.com/reference/59727283/533aYdO6cr3_z3kATKLDmq2iZi7NP9767LfUALBzqqIPmGapB5nyTcY0-IRpr7lkGwaEoJlZZIHxrr6FUta7PEPd-o1RLYqnmi8C3eflQ
4. Император Цяньлун и кошки: анализ через призму сохранившихся кошачьих мисок из дворцового собрания эпохи Цин // Официальный сайт музея Гугун. — URL: <https://www.dpm.org.cn/explode/others/256562.html>
5. Голь Н. М., Халтунен М. Б. Кошкин дом в Эрмитаже / вступ. слово М. Б. Пиотровского. — СПб. : Арка, 2007. — 106 с.
6. Кошки в Эрмитаже — новая книга Мэри Энн Аллин // Голос Америки. — URL: <https://web.archive.org/web/20160203170106/http://www.golos-ameriki.ru/content/a-33-2007-07-10-voa8/620409.html>
7. Чернышёв С. Хранители национальных сокровищ: Коты Эрмитажа охраняют культурное наследие России // Российские вести. — 2012. — № 21 (2096). — 25-31 июля. — С. 5.
8. Савелий: Жёлтым осенним днём // Блог Государственного Эрмитажа. — URL: <https://web.archive.org/web/20200213074309/http://www.hermitage.ru>
9. Лецкая А. С. Кросс-культурные барьеры во взаимодействии России и Китая // Современная Азия. — 2024. — Т. 1, № 2. — С. 25-40.
10. Силин Л. Зооиммунный код культуры в преподавании русского языка китайской аудитории // Педагогическое образование в России. — 2016. — № 10. — С. 25-30.

Comparison of Cat Culture in the Hermitage and the Gugong

Shen Yan

Graduate Student,
Lomonosov Moscow State University,
119991, 1 Leninskiye Gory, Moscow, Russian Federation;
e-mail: 136843047@qq.com

Abstract

The article presents a comparative study of cat populations in the State Hermitage Museum and the Gugong Palace Museum, which are regarded as unique cultural phenomena. The author analyzes the historical origins, semiotic significance, and contemporary social functions of these animals, emphasizing their role as living witnesses to historical transformations and mediators of cultural memory. The study reveals a contrast between the Russian approach, which emphasizes historical continuity and functionality, and the Chinese strategy, focused on mediatization and branding. Using cross-cultural analysis methods, the work demonstrates how the cats of the Hermitage and Gugong embody national cultural paradigms, serving as a bridge between the past and the present. The results have practical implications for museum management and research in the field of cultural heritage interaction with contemporary social practices.

For citation

Shen Yan (2025) Sravneniye kultury koshek v Ermitazhe i Gugong [Comparison of Cat Culture in the Hermitage and the Gugong]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 39-46. DOI: 10.34670/AR.2025.19.80.005

Keywords

Cats, Hermitage, Gugong, Cultural Heritage, Comparative Analysis, Museum Management.

References

1. Chirskova I. M. Cats in the sovereign service in Russia in the 18th century // Upper Volga Philological Bulletin. - 2021. - No. 4 (27). - Pp. 231-237.
2. Special-purpose meow // Russian reporter. - URL: https://web.archive.org/web/20230621133749/https://expert.ru/russian_reporter/2008/36/koty_ermitazha/
3. Imperial cats of the Forbidden City in the context of the Ming and Qing dynasties // Baidu Baike. — URL: https://baike.baidu.com/reference/59727283/533aYdO6cr3_z3kATKldmq2iZi7NP9767LfUALBzzqIPmGapB5nyTcY0-IRpr7lkGwaEoJIIZZIHxrr6FUta7PEPd-o1RLYqnmi8C3eflQ
4. Emperor Qianlong and Cats: Analysis through the Prism of Surviving Cat Bowls from the Qing Palace Collection // Official Website of the Palace Museum. — URL: <https://www.dpm.org.cn/explode/others/256562.html>
5. Gol N. M., Khaltunen M. B. Cat House in the Hermitage / introduction by M. B. Piotrovsky. — St. Petersburg. : Arka, 2007. — 106 p.
6. Cats in the Hermitage — a new book by Mary Ann Allin // Voice of America. — URL: <https://web.archive.org/web/20160203170106/http://www.golos-ameriki.ru/content/a-33-2007-07-10-voa8/620409.html>
7. Chernyshev S. Keepers of national treasures: Hermitage cats protect Russia's cultural heritage // Rossiyskie vesti. — 2012. — No. 21 (2096). — July 25-31. — Pp. 5.
8. Saveliy: On a yellow autumn day // Blog of the State Hermitage Museum. — URL: <https://web.archive.org/web/20200213074309/http://www.hermitageli>
9. Letskaya A. S. Cross-cultural barriers in the interaction of Russia and China // Modern Asia. - 2024. - Vol. 1, No. 2. - Pp. 25-40.
10. Sini L. Zoonymic code of culture in teaching Russian to the Chinese audience // Pedagogical education in Russia. - 2016. - No. 10. - Pp. 25-30.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.54.40.006

Психоанализ и бессознательное как факторы нормативности в дизайне мужского костюма: интермедиаальные аспекты культурной репрезентации

Сухов Андрей Григорьевич

Студент,

Национальный исследовательский

Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва,
430005, Российская Федерация, Саранск, ул. Большевикская, 68;
e-mail: andreyka.suhov@gmail.com

Аннотация

Мужской костюм рассматривается как сложный темпоральный феномен, в котором пересекаются архетипическое прошлое и неартикулированное будущее. Исследование раскрывает парадоксальную природу костюма как дисциплинарной структуры, одновременно сохраняющей каноны классической нормативности и провоцирующей их деконструкцию через бессознательные жесты разрыва. Анализируется механизм внутреннего напряжения между стремлением к сохранению идентичности и желанием трансформации, где костюм становится инструментом замедленного самораскрытия. Такие элементы, как асимметрия, «рваные» формы и телесная недосказанность, интерпретируются не как разрушение эстетики, а как поиск нового ритма идентичности. Статья закладывает основы для дальнейшего изучения темпоральности костюма как связующего звена между телом, взглядом, временем и формой, открывая перспективы анализа костюма через призму памяти, тревоги, ожидания и утраты.

Для цитирования в научных исследованиях

Сухов А.Г. Психоанализ и бессознательное как факторы нормативности в дизайне мужского костюма: интермедиаальные аспекты культурной репрезентации // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 47-53. DOI: 10.34670/AR.2025.54.40.006

Ключевые слова

Дизайн костюма, мужской костюм, психоанализ, бессознательное, нормативность, интермедиаальность, культурная репрезентация, телесность, идентичность, деконструкция.

Введение

Мужской костюм, как исторически устойчивый элемент визуального кода Западной цивилизации, долгое время рассматривался преимущественно через призму социологического и семиотического анализа [Barthes, 1967, Bourdieu, 2018].

Однако в рамках современного философско-культурологического дискурса возникает настоятельная необходимость переосмысления его структур и смыслов, привлекая более глубокие основания – например, психоаналитическую теорию бессознательного.

Применение психоанализа к предметам материальной культуры, включая одежду, находит свои истоки в работах Фрейда, а также в дальнейших разработках Жака Лакана, Жана Бодрийера и Джулии Кристевой, где тело рассматривается не только как биологический факт, но как символическая поверхность, на которой бессознательное находит свои выражения. В этом контексте костюм предстает не столько как «вещь», сколько как модус культурной репрезентации субъекта в поле нормативности.

Особое значение приобретает здесь мужской костюм как феномен, закрепляющий не только гендерные, но и психосоциальные границы субъекта. Через систему форм, материалов и силуэтов костюм актуализирует неосознаваемые архетипы маскулинности, вытеснения, страха, желания и контроля – структур бессознательного, которые материализуются в эстетической и нормативной парадигме. Таким образом, анализ дизайна мужского костюма через призму психоанализа позволяет раскрыть культурный код нормативности как подвижную, исторически артикулируемую систему.

Современные исследования в области интермедиальности позволяют расширить методологическую платформу данного анализа: костюм встраивается в систему визуальных, телесных, пространственных и повествовательных медиа, формируя сложные поля смыслов [Bourdieu, 2018, Burato, 2023]. Наше исследование предлагает рассмотреть костюм как интермедиальное устройство, в котором пересекаются визуальные символы, социальные ожидания и психоаналитические импульсы, производящие культурную нормативность.

Таким образом, целью настоящего исследования является выявление психоаналитических механизмов формирования нормативности через дизайн мужского костюма, с акцентом на интермедиальную структуру его культурной артикуляции. В основе анализа – постфрейдистская критика, философия тела и теория репрезентации.

Психоанализ и одежда: теоретические основания

История психоаналитического осмысления одежды открывает перед нами не просто метафору «второй кожи», а сложный механизм материализации символического порядка. Начиная с Фрейда, одежда обнаруживает себя как инструмент вытеснения – она прикрывает тревогу, обрамляет стыд, заменяет телесное присутствие образом [Elleström, 2010]. У Лакана костюм становится «завесой желания» – интерфейсом между субъектом и «Другим», обрамляющим тело, но одновременно превращающим его в объект социального контроля. Эта завеса – не только защита, но и приглашение к идентификации, а потому всегда двусмысленна: в ней одновременно и сокрытие, и обнажение [Freud, 2021].

С переходом к постструктуралистским и постфрейдистским интерпретациям одежда теряет статус репрезентатора и становится производителем желания. У Бодрийера костюм – это не знак маскулинности, а тиражируемый код, вшитый в структуру симулякров [Lacan, 2001]. У Джулии Кристевой он замещает утраченное, структурируя субъекта через отсутствие [Бодрийер, 2006].

Эфрат Цеэлон и Кэролайн Эванс доводят эту линию до радикального вывода: одежда – это дисциплинарная технология, формирующая тело не столько визуально, сколько нормативно; через текстуру, покрой и осанку она производит «социально допустимое» тело, одновременно стирая следы его внутреннего возбуждения, сопротивления, желания. «Костюм – это не просто оболочка бессознательного, а его архитектор» [Kristeva, 2024, Tseëlon, 2018]. Он не только «отражает» тревогу или желание – он создает их как допустимые, вводя их в оборот через форму. Он формирует не просто субъекта, но и границы допустимого желания – нормализует страсть, институционализирует фобию, форматирует аномалию под стиль. Именно в этом – подлинно фрейдистский парадокс: костюм не скрывает желание, он производит то желание, которое возможно носить.

Феномен мужского костюма как нормативного поля

Мужской костюм исторически складывается как кодифицированный знак власти, рациональности и моральной устойчивости. Его жесткая структура (находящая отображение в условной схеме: «пиджак–брюки–рубашка–галстук») воспроизводит символику порядка и иерархии: пиджак – внешняя оболочка-«панцирь», брюки – продолжение «вертикального» стержня власти, рубашка и галстук – не просто декоративные элементы, и не только атрибуты бессознательных импульсов и идентификационных стратегий, через который субъект транслирует свою «вторую кожу» и выстраивает тонкую игру между нормой и трансгрессией, среда самовыражения, в которой материализуются скрытые архетипы желания и власти, обеспечивая пространство для персональной деконструкции нормативных форм, но и элементы, задающие ритм и «ритуал» повседневного поведения. В классической работе Ролана Барта костюм рассматривается как «система» (с фр. «Le Système de la Mode»), где каждая деталь – от лацкана до пуговиц – участвует в конструировании смысла и репродукции культурных норм [Barthes, 1967].

Некоторые авторы подчеркивают, что «вкусовые практики» одежды служат маркером социального различия и способствуют укреплению «культурного капитала» [Evans, Edwards, 2003]. Мужской костюм в этой парадигме оказывается «инструментом» социального воздействия, поскольку нормирует поведение и самооценку через непреложные эстетические правила [Bourdieu, 2018]. В более поздних исследованиях демонстрируется сдвиг нормативности: от строгой классики – к гибридным формам, где традиционные структуры костюма нарушаются за счет асимметрии, неевклидовых выточек и текстильных «вкраплений» из нетрадиционных материалов [Бурдьё и др., 2007, Бурдьё и др., 2007]. Эти трансформации отражают не только эволюцию вкуса, но и изменение бессознательных запросов: потребность в деконструкции устаревших маскулинных архетипов и в выражении индивидуальности через «фрагментарную» телесность [Бурдьё и др., 2007].

Тем не менее, «грязные» элементы – рваные края, небрежные строчки, потертости – часто включаются в рамки «безопасного» дизайна, чтобы не нарушить окончательно представление о норме. Подобная стратегия «рецепции протеста» иллюстрирует сопротивление подавлению: через контролируемое «безобразия» бессознательное стремится к выходу на поверхность, оставаясь при этом в поле культурно допустимого [Barry, 2018].

Тем самым костюм является не только усилителем нормативности, но и пространством для скрытого конфликта: он удерживает границы, но через них может просачиваться бессознательное сопротивление, тревога, протест. Именно поэтому деконструкции в мужском костюме – это не только модный акт, но бессознательный жест, обозначающий невозможность полного слияния с нормой.

Бессознательное и дизайн: к проблеме формообразования и подавления

Процесс проектирования мужского костюма всегда сопряжен с формированием образа, который одновременно и удовлетворяет рациональные требования повседневности, и инкорпорирует скрытые бессознательные смыслы. В терминологии Фрейда, дизайнерский замысел выступает как «пересказ» вытесненных содержаний, реализующихся в выборе силуэта, кроя и фактуры ткани: жесткая линия плеча или подчеркнутая талия могут маскировать внутренние фобии контроля и утраты границ «Я» [Elleström, 2010]. Лакановское понятие «завесы» («voile») подчеркивает, что именно через внешнюю форму костюма бессознательное стремится войти в символическую систему языка моды, при этом подвергаясь одновременно цензуре социального «Другого» [Freud, 2021].

Отечественные исследования выявляют специфические механизмы «подавления» телесности через формообразование. Жесткий крой мужского пиджака выступает технологией «телесного панциря», подавляющего динамику движений и тем самым репрессирующего телесные импульсы, невидимые языку обыденного восприятия [Smelik, 2018]. Именно скрытые напряжения – асимметрия вытачек, неявные складки, «внутренние» подкладки – служат сигнальными маркерами бессознательных конфликтов, оставаясь незаметными для неподготовленного глаза, но формируя «чувство комфорта» и «психологическую защищенность» носителя [Цветус-Сальхова, 2011]. Мы делаем промежуточный вывод, что без анализа бессознательного архитектурного костюма невозможно в полной мере понять логику нормативного подавления телесности и одновременно предусмотреть точки «прорыва», где бессознательное может аффективно модифицировать форму.

Интермедиальность костюма: визуальные, телесные и повествовательные практики

Костюм предстает как комплексный медиум, в котором пересекаются визуальные образы, телесные практики и нарративы. Некоторые авторы описывают костюм как «порог между живым телом и визуальным полем»: он конструирует не только внешний облик, но и определенную динамику восприятия, задает ритм движения и взаимодействия с окружающим пространством [Fuss, 1992]. Ларс Эллестрем подчеркивает, что тело в костюме становится «пространством потенциальных смыслов», где носитель действует как «повествователь» и «интерпретатор» собственного образа [Entwistle, 2000]. Визуальная практика здесь включает не только статические фотографии и подиумные шоу, но и повседневные «выступления» в городской среде, где костюм транслирует сигналы о статусе и намерениях. Телесная практика – это управляемый жест, ходьба в костюме, контакт рукавов с кожей, которые формируют тактильный «интерфейс» между внутренним состоянием и внешним миром. Повествовательная практика раскрывается через рассказы о происхождении вещи, традициях портновских приемов и личных историях носителя – все это придает костюму «тембры» коллективного бессознательного [Elleström, 2010].

Междисциплинарный подход позволяет рассмотреть костюм как элемент широкого сетевого дискурса: от рекламы и социальных сетей до перформативных акций, где «модная инсталляция» включает костюм в качестве ключевого выразительного средства. В этих условиях костюм не просто следует модным канонам, а становится «речевой практикой» в процессе постоянного выстраивания и пересмотра культурных норм.

Сдвиги нормативности в современном мужском костюме: постгендерность и деконструкция

Современные практики мужского костюма выходят за рамки классической триады «пиджак–рубашка–галстук», приближаясь к феномену постгендерности, где традиционные гендерные коды сознательно размываются. В отечественных работах показано, что дизайнеры все чаще используют «сегментарные» приемы (асимметричные вытачки, многослойность, неожиданные материалы), чтобы разрушить стереотип «монотонного» мужского силуэта и предложить носителю новые многозначные идентичности [Ruggerone, 2017]. Эти приемы обусловлены запросом бессознательного субъекта на свободу «дискретных» проявлений желания, которые традиционный костюм системно подавляет через жесткую структуризацию [Герасимова и др., 2019].

Деконструкция костюма выступает не столько стилистическим, сколько философским актом: через прием «разборки» классической формы – раскрытие подкладки, обрыв швов, использование временных конструкций – визуализируется конфликт между нормативным «Большим Другим» и индивидуальным бессознательным. Такой «раскол» формы встраивает в костюм «ранимость» – образ «раны на теле культуры», позволяющий субъекту артикулировать свою «ранимую» маскулинность и выстраивать новый нарратив самости [Lee, Kim, Ha, 2020]. При этом важно, что деконструкция остается «обрамленной» нормой: элементы нарушения интегрированы в продаваемый образ, превращая революцию бессознательного в моду, а моду – в механизм повторяемости.

Заключение

В ходе настоящего исследования мы убедились, что мужской костюм предстает не только как репрезентативная оболочка или дисциплинарная структура, но как особый режим времени, в котором субъект одновременно застегивается в архетипическом прошлом и стремится прорваться в еще не артикулированное будущее. Скроенный по канону, он сохраняет ритмы классической нормативности, но именно эта застывшая форма порождает тревогу повторения, которая провоцирует бессознательное на жест разрыва.

Мы наблюдаем, как костюм становится местом временного застревания и символического опережения: он фиксирует «золотой стандарт» мужественности и в то же время провоцирует его деконструкцию, позволяя субъекту не столько разрушить, сколько пережить распад нормы внутри себя. В этом парадоксальном механизме – неразрешимое напряжение между желанием сохраниться и желанием быть иным.

Костюм обретает новое измерение: он превращается в механизм замедленного самораскрытия, в котором ткань, линия и цвет становятся не просто визуальными кодами, а способами трансляции субъективного времени. Именно поэтому «рваные» формы, асимметрия и телесная недосказанность воспринимаются не как разрушение эстетики, а как стремление к новому ритму идентичности.

Наши будущие исследования будут связаны с изучением темпоральности костюма: как через него субъект переживает память, тревогу, ожидание и утрату. Это открывает возможность анализа костюма как связующего звена не только между телом и взглядом, но и между временем и формой. Ведь каждая складка может оказаться не просто следом швеи – а складкой на поверхности памяти.

Библиография

1. Barthes R. *Système de la mode*, Paris //Editions du Seuil. – 1967.
2. Bourdieu P. *Distinction a social critique of the judgement of taste*//Inequality. – Routledge, 2018. – С. 287-318.
3. Bourdieu P. *Distinction a social critique of the judgement of taste*//Inequality. – Routledge, 2018. – С. 287-318.
4. Burato D. Emilio Federico Schuberth: Intermediality Practices between Fashion, Cinema and Television //ZoneModa Journal. – 2023. – Т. 13. – №. 1S. – С. 49-63.
5. Elleström L. The modalities of media: A model for understanding intermedial relations //Media borders, multimodality and intermediality. – London : Palgrave Macmillan UK, 2010. – С. 11-48.
6. Freud S. *Das Unheimliche*. – Andhof, 2021.
7. Lacan J. *Ecrits: A selection*. – Routledge, 2001.
8. Бодрийяр Ж. *Общество потребления: его мифы и структуры*/пер. с фр. ЕА Самарская //М.: Республика. – 2006.
9. Kristeva J. *Strangers to ourselves*. – Columbia University Press, 2024.
10. Tseëlon E. There is more to fashion than meets the eye: The invisible aspects of visual culture //Critical Studies in Fashion & Beauty. – 2018. – Т. 9. – №. 2.
11. Evans C., Edwards C. *Fashion at the edge: spectacle, modernity and deathliness*. – Yale university press, 2003.
12. Бурдые П. и др. *Социология социального пространства* //М.: Институт экспериментальной социологии. – 2007.
13. Barry B. (Re) fashioning masculinity: Social identity and context in men’s hybrid masculinities through dress //Gender & Society. – 2018. – Т. 32. – №. 5. – С. 638-662.
14. Smelik A. *New materialism: A theoretical framework for fashion in the age of technological innovation*//International Journal of Fashion Studies. – 2018. – Т. 5. – №. 1. – С. 33-54.
15. Цветус-Сальхова Т. Э. «Тело» и «телесность» в культурологических исследованиях //Вестник Томского государственного университета. – 2011. – №. 351. – С. 70-73.
16. Fuss D. *Fashion and the homospectatorial look* //Critical inquiry. – 1992. – Т. 18. – №. 4. – С. 713-737.
17. Entwistle J. *Fashion and the fleshy body: Dress as embodied practice* //Fashion theory. – 2000. – Т. 4. – №. 3. – С. 323-347.
18. Elleström L. *The modalities of media: A model for understanding intermedial relations* //Media borders, multimodality and intermediality. – London : Palgrave Macmillan UK, 2010. – С. 11-48.
19. Ruggerone L. *The feeling of being dressed: Affect studies and the clothed body* //Fashion Theory. – 2017. – Т. 21. – №. 5. – С. 573-593.
20. Герасимова Ю. Л. и др. *Возникновение и развитие деконструктивизма в дизайне костюма* //ОМСКИЙ НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК. Серия «Общество. История. Современность». – 2019. – №. 1. – С. 55-60.
21. Lee H. R., Kim J., Ha J. ‘Neo-Crosssexual’ fashion in contemporary men’s suits //Fashion and Textiles. – 2020. – Т. 7. – №. 1. – С. 4.
22. Younger D. H., Sellars N., James A. *Mind and muscle: Deconstructing the uniform of masculinity in the time of AIDS* //Critical Studies in Men’s Fashion. – 2023. – Т. 10. – №. 1. – С. 75-91.

Psychoanalysis and the Unconscious as Factors of Normativity in Men's Suit Design: Intermedial Aspects of Cultural Representation

Andrei G. Sukhov

Student,
National Research Ogarev Mordovia State University,
430005, 68 Bolshevistskaya str., Saransk, Russian Federation;
e-mail: andreyka.suhov@gmail.com

Abstract

The men's suit is examined as a complex temporal phenomenon where the archetypal past and the unarticulated future intersect. The study reveals the paradoxical nature of the suit as a disciplinary structure that simultaneously preserves the canons of classical normativity and provokes their deconstruction through unconscious gestures of rupture. The mechanism of internal tension between the desire to preserve identity and the urge for transformation is analyzed, positioning the

Sukhov A.G.

suit as an instrument of gradual self-revelation. Elements such as asymmetry, "deconstructed" forms, and bodily incompleteness are interpreted not as a destruction of aesthetics but as a search for a new rhythm of identity. The article lays the groundwork for further research into the temporality of the suit as a nexus connecting the body, the gaze, time, and form, opening perspectives for analyzing the suit through the prism of memory, anxiety, expectation, and loss.

For citation

Sukhov A.G. (2025) Psikhooanaliz i bessoznatel'noye kak faktory normativnosti v dizayne muzhskogo kostyuma: intermedial'nyye aspekty kul'turnoy reprezentatsii [Psychoanalysis and the Unconscious as Factors of Normativity in Men's Suit Design: Intermedial Aspects of Cultural Representation]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 47-53. DOI: 10.34670/AR.2025.54.40.006

Keywords

Suit design, men's suit, psychoanalysis, unconscious, normativity, intermediality, cultural representation, corporeality, identity, deconstruction.

References

1. Barth R. The Fashion System, Paris //Editions du Seuil. – 1967.
2. Bourdieu P. Difference as a social critique of taste judgment //Inequality. – Routledge, 2018. pp. 287-318.
3. Bourdieu P. Difference - a social critique of taste judgment //Inequality. – Rutledge, 2018. pp. 287-318.
4. Burato D. Emilio Federico Schubert: practices of intermediality between fashion, cinema and television //ZoneModa Magazine. – 2023. – Vol. 13. – No. 1. – pp. 49-63.
5. Ellestrem L. Media modalities: a model for understanding intermediate relationships //The boundaries of media, multimodality and intermediality. London : Palgrave Macmillan, Great Britain, 2010. pp. 11-48.
6. Freud S. Life without borders. Andhof, 2021.
7. Lacan J. Ekrits: favorites. – Routledge, 2001.
8. Baudrillard J. Consumer Society: its Myths and Structures/translated from French. EA Samarskaya //M.: Republic. – 2006.
9. Kristeva J. Strangers with themselves. – Columbia University Press, 2024.
10. Ceelon E. There is more to fashion than meets the eye: the invisible aspects of visual culture //Critical studies in fashion and beauty. - 2018. – Vol. 9. – No. 2.
11. Evans S., Edwards S. Fashion on the edge: entertainment, modernity and lethality. – Yale University Press, 2003.
12. Bourdieu P. et al. Sociology of social space //Moscow: Institute of Experimental Sociology. – 2007.
13. Barry B. (Re) the formation of masculinity: social identity and the context of hybrid masculinity of men through clothing // Gender and society. – 2018. – Vol. 32. – No. 5. – pp. 638-662.
14. Smelik A. New materialism: theoretical foundations of fashion in the era of technological innovation //International Journal of Fashion Studies. - 2018. – Vol. 5. – No. 1. – pp. 33-54.
15. Tsvetus-Salkhova T. E. "Body" and "physicality" in cultural studies //Bulletin of Tomsk State University. - 2011. – No. 351. – pp. 70-73.
16. Fuss D. Fashion and the homosexual view //A critical study. – 1992. – Vol. 18. – No. 4. – pp. 713-737.
17. Entwistle J. Fashion and a curvy body: clothes as an embodied practice //The theory of fashion. 2000. Vol. 4. no. 3. pp. 323-347.
18. Ellestrem L. Media modalities: a model for understanding intermediate relations //The boundaries of media, multimodality and intermediality. London : Palgrave Macmillan, Great Britain, 2010. pp. 11-48.
19. Ruggerone L. The feeling of being dressed: studies of affect and the clothed body //The theory of fashion. – 2017. – Vol. 21. – No. 5. – pp. 573-593.
20. Gerasimova Yu. L. and others. The emergence and development of deconstructivism in costume design //OMSK SCIENTIFIC BULLETIN. The series "Society. History. Modernity". – 2019. – No. 1. – pp. 55-60.
21. Lee H. R., Kim J., Ha J. "Neo-crosexual" fashion in modern men's suits //Fashion and textiles. 2020. Vol.7. No.1. p. 4.
22. Younger D. H., Sellars N., James A. Mind and muscles: Deconstruction of the masculinity uniform in the time of AIDS // Critical studies of men's fashion. – 2023. – Vol. 10. – No. 1. – pp. 75-91.

УДК 396

DOI: 10.34670/AR.2025.91.45.007

Балерина, сохранившая танцы народов Якутии (по архивным материалам)**Слепцов Юрий Алексеевич**

Кандидат педагогических наук,
старший научный сотрудник,
Институт гуманитарных исследований
и проблем малочисленных народов Севера
Сибирского отделения Российской академии наук,
677027, Российская Федерация, г. Якутск, ул. Петровского, 1;
e-mail: seva_may@mail.ru

Исследование выполнено с использованием научного оборудования ЦКП ФИЦ Якутский научный центр СО РАН

Аннотация

Мария Яковлевна Жорницкая (Ицикзон) для российской этнографии открыла новое направление – этнохореографию в середине XX в. Этнохореография народов была одним из малоизученных направлений советской этнографии. Мария Яковлевна с 1945 г. как профессиональный артист балета работает солисткой балета Якутского музыкально-драматического театра. Во время гастролей по районам Якутской АССР, она интересуется танцами народов Якутии. При первой возможности, она записывает в тетради. Первый якутский композитор Марк Жирков замечает творческий порыв молодой артистки и приглашает ее в Институт языка, литературы и истории Якутского филиала СО АН СССР. С этого времени Мария Яковлевна отдает свою жизнь делу изучения танцев народов Советского Союза. За годы работы в науке, она участвовала в различных экспедициях по местам компактного проживания коренных народов Севера и Дальнего Востока. Кроме сбора материалов по танцам народов, она записывает национальные игры, которые имеют танцевальные движения. Кроме этого, она записывает, различные обряды, обычаи, различные мифы и легенды. В результате обработки полученных материалов она защищает кандидатскую диссертацию по теме танца народов Якутии.

Для цитирования в научных исследованиях

Слепцов Ю.А. Балерина, сохранившая танцы народов Якутии (по архивным материалам) // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 54-58. DOI: 10.34670/AR.2025.91.45.007

Ключевые слова

Этнография, этнохореография, народы Севера и Дальнего Востока, экспедиции, национальные танцы, обычаи и обряды.

Введение

Мария Яковлевна Жорницкая (Ицикзон) родилась 24 августа 1921 г. в г. Днепропетровске. После окончания Киевского хореографического училища, ее направили в труппу Украинского государственного академического театра оперы и балета им. И.Я. Франко во Львове. В начале войны 1941 г. их эвакуируют в г. Саратов. Она, в составе Ленинградского государственного ансамбля оперетты, ездила с гастрольями по стране, выступала на фронтах и в военных госпиталях. В июне 1942 г. Ленинградский ансамбль приехал в Якутск, здесь она вышла замуж за Ефима Львовича Жорницкого, будущего члена-корреспондента Академии архитектуры и строительства СССР. С 1945 г. она стала прима-балериной Якутского музыкально-драматического театра.

Основная часть

Мария Жорницкая внесла свой личный вклад в становление и формирование якутского балета, не только как прима балета, но и как педагог в области хореографии и постановки танцев. М.Я. Жорницкая совместно с поэтом Кулачиковым Серафимом Романовичем-Элляем в 1964 году написала либретто знакового якутского балета «Чурумчуку», который является одним из первых якутских национальных балетных спектаклей, жемчужиной национального театрального репертуара Якутии.

Во время гастролей Якутского театра в районы Якутской АССР Мария Яковлевна, при первой же возможности, старалась записывать местные танцы и пляски, смотреть художественную самодеятельность, так она начала научную работу, которой посвятила всю свою жизнь.

Энтузиазм М.Я. Жорницкой не остался без внимания, Марк Николаевич Жирков - первый якутский композитор, пригласил ее поступить в Институт языка, литературы и истории СО АН СССР в качестве этнографа по изучению национальных танцев народов, проживающих в Якутии. В начале научной карьеры ей было поручен сбор материалов по якутским народным танцам в городе Якутске и ближайших к нему районах.

Она как профессиональный танцор начала изучать танцы якутов и заметила, что вроде бы одинаковые на первый взгляд танцы, имеют свои особенности и технику исполнения. По итогам собранных материалов Жорницкая в 1965 г. защитила кандидатскую диссертацию «Народные танцы Якутии».

Так Мария Яковлевна открыла новое направление в советской этнографии — этнохореография, в то время это было одним из самых малоизученных направлений отечественной этнографии.

Первые годы своей работы она установила, что якутские танцы сильно варьируются, в связи с чем возникла необходимость экспедиционного обследования более отдаленных районов. В 1950 г. Мария Яковлевна приняла участие в Комплексной экспедиции Института в Усть-Алданском и Амгинском районах. Во время этой поездки были сделаны подробные записи народного танца и игр, имеющих танцевальные элементы.

В 1951-52 гг. были обследованы Вилюйские группы районов, Орджоникидзевский (Хангаласский), Верхоянский и Намский районы. В результате этих исследований в 1953 г. было опубликовано издание «О якутских народных танцах». В 1955 г. во время экспедиции в Олекминский район записан «Олекминский» вариант осуохая.

Институт этнографии имени Н.Н. Миклухо-Маклая АН СССР, совместно с Якутским филиалом Академии наук СССР в 1959 г., организовал Юкагирскую комплексную экспедицию. Она в составе экспедиции обследовала колымские группы районов Якутии. Были собраны материалы о народных танцах тундровых и таежных юкагиров, нижнеколымских чукчей, эвенков и русских старожилов, а также различные этнографические материалы, относящиеся к данным народам.

Мария Яковлевна в 1960 г. руководит экспедициями по изучению танцев и игр эвенков в Момском и Томпонском районах, а также - эвенков южных районов Якутской АССР. Кроме игр и танцев, были собраны различные этнографические материалы, в том числе исполняемые шаманами обряды. Мария Яковлевна зафиксировала танцы «Һээдьэ», «Норгэн», «Дьахурья» и почти забытые эвенские танцы «Эһымкай» и «Кинди», которые исполняли женщин в одиночку или группой. Круговой танец томпонских эвенков «Дьахурья» исполняли одни мужчины. Также были записаны забытые эвенские танцы «Хэхэнэж» и «Норгэн», которые танцевали и пели молодые женщины, обладающие хорошими певческими голосами.

В ходе экспедиции была установлена терминология различных вариантов хоровода и игр, определены различия, существующие в исполнении танца отдельными локальными группами эвенков, проживающих в одном Момском районе. Кроме наблюдения над исполнением основного массового танца – хоровода «Сээдьэ» (Һээдьэ), проводилось наблюдение и дано описание подражательным играм, имитирующим животных и птиц.

Были зафиксированы различные обряды шаманов: над больной женщиной [ф. 5, оп. 1, д. 369 «Отчет этнографической экспедиции Жорницкой М.Я. в Момском и Томпонском районах по сбору материалов о народных танцах и играх эвенков. 1960 г.» л.46]; для удачи в охоте [ф. 5, оп. 1, д. 369 «Отчет этнографической экспедиции Жорницкой М.Я. в Момском и Томпонском районах по сбору материалов о народных танцах и играх эвенков. 1960 г.» л.48], были описаны костюм эвенского шамана и одежда эвенков.

В ходе экспедиции в Южных районах Якутской АССР М.Я. Жорницкая зафиксировала эвенкийское плясовое произведение «Дерода» (Дерёда), а также не менее интересный танец глухаря «Хорогдо» [ф. 5, оп. 1, д. 369 «Отчет этнографической экспедиции Жорницкой М.Я. в Момском и Томпонском районах по сбору материалов о народных танцах и играх эвенков. 1960 г.», л.15].

В ходе экспедиции в Колымских группах районов Якутской АССР она описала полузабытый к тому времени юкагирский танец «Лондол» (Лебедь). Ко времени совершения экспедиции, этот танец, присущий традиционным юкагирам, сохранила лишь одна локальная группа юкагиров, проживающая в Верхнеколымском районе по реке Нелемной, Ясачной и Каркодону [ф.5, оп. 1, д. 386 «О юкагирском народном танце. 1963 г., л.18].

Кроме сбора этнографических материалов, Мария Яковлевна оказывала практическую помощь художественным самодеятельностям колхозов и районных центров.

Собирательная работа – поиски и собирание бытующих произведений танцевального фольклора – была одним из важнейших этапов исследования. Для точной фиксации танцев наблюдение проводили в разное время года, в местах компактного проживания коренных народов Якутии. После переезда в Москву, Жорницкая начинает изучать танцы северных народов в целом: чукчей, коряков, ительменов и т.д., тем самым внося огромный вклад в исследование танцев народов Севера и Дальнего Востока. Она не только изучала сама, но и вырастила плеяду видных ученых и мастеров национальных ансамблей и танцевальных групп.

Заключение

Мария Яковлевна как ученый точно фиксировала специфические особенности исполнения, фиксировала точность движения и пластику исполнения танцев. Она влюбилась в национальные танцы северных народов и пронесла это увлечение сквозь года.

По мнению автора статьи, задача современных руководителей национальных ансамблей коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока заключается в изучении материалов, собранных Марией Яковлевной, а также в дальнейшем развитии танцевальной культуры своего народа.

Вклад М. Я. Жорницкой в сохранение танцевальной культуры народов Севера и Дальнего Востока бесценен не только в масштабах России и отдельных ее регионов (Якутии), но и во всем мире.

Библиография

1. Ф. 5, оп. 1, д. 369 «Отчет этнографической экспедиции Жорницкой М.Я. в Момском и Томпонском районах по сбору материалов о народных танцах и играх эвенов. 1960 г.»;
2. Ф. 5, оп. 1, д. 370 «Отчет этнографической экспедиции Жорницкой М.Я. в Учурском, Алданском и Томпонском районах по сбору материалов о народных танцах и играх эвенков. 1960 г.»;
3. Ф. 5, оп. 1, д. 386 «О юкагирском народном танце. 1963 г.».

The Ballerina Who Preserved the Dances of the Peoples of Yakutia (Based on Archival Materials)

Yurii A. Sleptsov

PhD in Pedagogical Sciences,
Senior Researcher,
Institute for Humanities Research and Indigenous Studies of the North,
Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences,
677027, 1 Petrovskogo str., Yakutsk, Russian Federation;
e-mail: seva_may@mail.ru

Abstract

Maria Yakovlevna Zhornitskaya (Itsikzon) pioneered a new direction in Russian ethnography – ethnochoreography – in the mid-20th century. The ethnochoreography of the peoples of the USSR was one of the understudied areas of Soviet ethnography. In 1945, Maria Yakovlevna, a professional ballet artist, began working as a soloist in the ballet troupe of the Yakutsk Music and Drama Theater. During tours to the districts of the Yakut ASSR, she became interested in the dances of the peoples of Yakutia. At the first opportunity, she recorded her observations in notebooks. The first Yakut composer, Mark Zhirkov, noticed the creative impulse of the young artist and invited her to the Institute of Language, Literature, and History of the Yakut Branch of the USSR Academy of Sciences. From that time on, Maria Yakovlevna devoted her life to the study of the dances of the peoples of the Soviet Union. Over the years of her scientific work, she participated in numerous expeditions to areas of compact settlement of the Indigenous peoples of the North and the Far East.

In addition to collecting materials on the dances of these peoples, she recorded traditional games that incorporated dance movements. Furthermore, she documented various rituals, customs, myths, and legends. As a result of processing the collected materials, she defended her candidate's dissertation (PhD) on the topic of the dances of the peoples of Yakutia.

For citation

Sleptsov Yu.A. (2025) Balerina, sokhranivshaya tantsy narodov Yakutii (po arkhivnym materialam) [The Ballerina Who Preserved the Dances of the Peoples of Yakutia (Based on Archival Materials)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 54-58. DOI: 10.34670/AR.2025.91.45.007

Keywords

Ethnography, ethnochoreography, peoples of the North and the Far East, expeditions, national dances, customs and rituals.

References

1. F. 5, op. 1, d. 369 "Report of the ethnographic expedition of Zhornitskaya M.Ya. in Momsky and Tomponsky districts to collect materials on folk dances and games of Evens. 1960";
2. F. 5, op. 1, d. 370 "Report of the ethnographic expedition of Zhornitskaya M.Ya. in Uchursky, Aldansky and Tomponsky districts for the collection of materials on folk dances and games of the Evenks. 1960
3. F. 5, op. 1, d. 386 "About the Yukaghir folk dance. 1963

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.72.97.008

Тенденции в архитектурных решениях советских музеев во второй половине XX века: взаимосвязь формы и содержания

Трокоз Виктория Олеговна

Аспирант кафедры культурологии,
Московский педагогический государственный университет,
119991, Россия, г. Москва, ул. Малая Пироговская, 1/1;
Старший преподаватель,
Московская академия предпринимательства,
125319, Российская Федерация, Москва, ул. Коккинаки, 3;
e-mail: vtrokoz@mail.ru

Выражаю благодарность моему научному руководителю доктору исторических наук Шевцовой Анне Александровна, профессору кафедры ЮНЕСКО "Международное (поликультурное) образование и интеграция мигрантов"

Аннотация

В послевоенный период перед архитекторами поставлены новые задачи, сформированы новые принципы градостроительной политики, связанные прежде всего с восстановлением городов после Великой Отечественной Войны. Формирование культурных центров выступало частью градостроительной политики в СССР. Вместе со сменой советского правительства происходила смена градостроительной политики, а вместе с этим изменение архитектурной эстетики. На смену сталинского ампира приходит «хрущевский модернизм» для всех типов архитектурных решений. Архитектурные тенденции советского периода, в области музейного строительства в 1950–1980-е годы, представляют собой интересный пример взаимодействия формы и содержания, отражающего господствующую государственную идеологию тех времен. Советская архитектура второй половины XX века была тесно связана с политическими установками государства. Она служила инструментом пропаганды коммунистической идеологии, выражала стремление показать мощь и величие страны, её успехи во всех сферах жизнедеятельности советского общества. Музеи становились важной частью государственной культурной политики, демонстрируя достижения советской культуры и искусства широкой аудитории.

Для цитирования в научных исследованиях

Трокоз В.О. Тенденции в архитектурных решениях советских музеев во второй половине XX века: взаимосвязь формы и содержания // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 59-68. DOI: 10.34670/AR.2025.72.97.008

Ключевые слова

Музей, функционализм, архитектура, архитектурные решения, сталинский ампи́р, модернизм, хрущевская оттепель, СССР, идеология.

Введение

Советские музеи играли важную роль в пропаганде достижений социалистического общества и воспитании патриотизма среди населения. Архитектура музеев была направлена на формирование определенного мировоззрения, соответствующего официальной государственной политике. Символика сооружений — от высоких колонн до крупных общественных пространств — выражала мощь и стабильность Советского Союза, демонстрируя прогресс страны и её культурные достижения. Советские музеи играли важную роль в пропаганде достижений социалистического общества и воспитании патриотизма среди населения. Архитектура музеев была направлена на формирование определенного мировоззрения, соответствующего официальной государственной политике. Символика сооружений — от высоких колонн до крупных общественных пространств — выражала мощь и стабильность Советского Союза, демонстрируя прогресс страны и её культурные достижения.

Основная часть

К 1914 году в Российской Империи к действовало 180 музеев, расположенных в 104 городах (в границах современной России - 143 музея). В 1928 году их число в сравнении с 1914 годом выросло в 4,5 раза. До начало Великой Отечественной войны в Советском Союзе общее количество музеев насчитывало почти 1000 музеев. «К 1941 действовал 991 государственный музей». К 1941 количество музеев в сравнении с 1914 годом выросло в 5,5 раз.

	1940 г.	1950 г.	1960 г.	1970 г.	1980 г.	1985 г.	1988 г.
Всего, в том числе	991	937	929	1144	1526	1932	2207
Историко- революционные и исторические	152	112	124	176	288	382	452
Мемориальные	90	156	179	235	315	410	471
Краеведческие	429	463	431	493	628	759	857
Естественно- научные	48	48	39	36	33	33	38
Искусствовед- ческие	115	111	127	172	225	295	339
Отраслевые	157	47	29	32	37	53	50
Число посещений музеев СССР, тыс.	34 266	26 739	49 793	102 762	156 398	186 140	201 227
Число музеев в РСФСР	592	542	492	582	740	964	1130
Число посещений музеев РСФСР, тыс.	25 345	18 978	33 329	64 795	88 182	103 825	114 380

Составлено по: [Народное образование и культура в СССР, 1989. - С. 352-354, www; Мазур, 2021]

Рисунок 1 - Музеи СССР второй половины XX века

В 1950 г. действовало 937 музеев, что на 8 музеев больше, чем в 1960 г. В 1970-х и 1980 годах был значительный количественный прирост музеев в СССР по сравнению с первыми десятилетиями после Великой Отечественной Войны. «В послевоенные годы сеть музеев была не только восстановлена, но и значительно расширена. В 1975 в СССР действовало 1295 музеев» [Живой журнал, www]. В 1985 году действовало 2207 музеев и это на 275 музеев больше, чем в 1985 году. В 1980 году действовало 1526 музеев, это на 406 музеев меньше, чем в 1985 году. Таким образом, исходя из прироста количества музеев на территории СССР в послевоенные годы, 1980-е годы являются самым активным десятилетием по увеличению количества музеев в Советском Союзе. В конце 1980-х годов количество музеев выросло в 2,4 раза по сравнению с 1950 г.

Начиная с конца 1950-х годов ситуация кардинально поменялась. Н.С.Хрущёв выступил против «излишеств», провозгласив лозунг функциональности и простоты в архитектуре. «Победив своих политических соперников, Н.С. Хрущев выбрал новый вектор своего правления и стремился максимально продемонстрировать отход от сталинской идеологии и ее неизменных атрибутов, к каковым, прежде всего, относились монументальные здания с пышным ренессансным декором» [Чепкунова, Стрельцова, Кокорина, 2020]. Это привело к переходу к новому стилю — советскому модернизму, к повороту в архитектурной эстетике.

В начале 1950-х доминировал сталинский ампир, в конце 1950-1960-х гг. - и хрущёвский модернизм («архитектурная оттепель»). Эти стили кардинально различались между собой по всем параметрам:

- сталинский ампир — стиль, который характеризовался монументальностью форм, использованием колонн, арок, лепнины и скульптурных композиций. Примером являются здания Политехнического музея и Государственного исторического музея в Москве. Они демонстрировали уверенность власти, стабильность системы и преемственность традиций русской культуры.
- советский модернизм («архитектурная оттепель») - хрущевская эпоха породила тенденцию к упрощению архитектурных решений, отказу от декоративных элементов и использованию современных строительных материалов. Основным акцентом делалась функциональность зданий и рациональность конструкций. «Особое место в жизни СССР 1960-х годов занимала тема космоса. Архитектура не стала исключением и также испытала на себе влияние футуристических и высокотехнологичных веяний, связанных с эпохой освоения космического пространства» [Чепкунова, Стрельцова, Кокорина, 2020]. Ярким примером является Музей космонавтики в Москве, построенный в конце 1960-х годов. Его футуристический облик символизирует технологические достижения СССР и устремленность в будущее.

В этот период функционализм становится доминирующим стилем не только из-за практических соображений, но и потому что он ассоциировался с прогрессом и рациональностью — ценностями, продвигаемыми советской идеологией. «Л. Салливен сформулировал первый лозунг функционализма: «Каждая вещь в природе имеет свою форму... Всюду и всегда форма следует за функцией — таков закон. Там где неизменна функция, неизменна и форма»» [Матюнина, 2008]. Однако, абсолютный функционализм редко встречался. Даже в самых функциональных зданиях можно найти элементы, отражающие стремление к демонстрации достижений советской власти. Функционализм являлся доминирующим стилем. Простые геометрические формы, рациональная планировка, большие окна для естественного освещения, использование современных материалов (бетон, стекло) —

все это характерно для архитектуры музеев этого периода. Функциональная форма музеев отражает изменение идеологических приоритетов. Рациональность и эффективность становится важнее, чем монументальность и демонстрация силы. «Функционализм понимался не только как комплекс новых функциональных, конструктивных и эстетических принципов архитектурного творчества, но и как специфический способ мышления» [Станькова, Пехар, 1984]. Однако, идеология все еще оставляет свой отпечаток в выборе материалов, масштаба и символических элементов зданий.

Постройка новых региональных центров культуры. С середины 1950-х годов начался активный процесс строительства новых культурных учреждений в регионах Советского Союза. Именно тогда появились крупные областные краеведческие музеи во многих городах РСФСР и союзных республик. Одним из ярких примеров такого типа сооружений стала экспозиция Херсонеса Таврического в Севастополе, построенная в 1960-е годы, где органично сочетаются классические элементы с современным функционализмом. Такие здания подчёркивали важность регионального исторического наследия и местных особенностей каждого региона, укрепляя культурную идентичность жителей разных частей огромной страны.

Тема космоса — одна из главных тем в 1960-е годы. Юрий Гагарин — космонавт первым покорил космос, Советский Союз оказался первым в космосе!!! Это должно было быть выражено не только для советского общества, но и для всего мира. Искусство — один из трансляторов изменений в обществе, архитектура при этом — понятный, доступный и супер объёмный транслятор. «Особое место в жизни СССР 1960-х годов занимала тема космоса. Архитектура не стала исключением и также испытала на себе влияние футуристических и высокотехнологичных веяний, связанных с эпохой освоения космического пространства» [Чепкунова, Стрельцова, Кокорина, 2020]. Одной из главных тенденций в музейной архитектуре было открытие в разных республиках и городах музеев на тему космоса.

Одним из ярких примеров музейной архитектуры на тему космоса и космического дела является государственный музей космонавтики имени К.Э. Циолковского в Калуге. Также это один из крупнейших музеев космонавтики в мире. Здание музея представляет собой оригинальную конструкцию, выполненную в виде ракеты, поднимающейся вверх от земли. Эта форма символизирует стремление человека к познанию космического пространства. Интерьер музея также соответствует общей концепции. Внутри посетители погружаются в атмосферу космоса благодаря освещению, оформлению стен и использованию материалов, создающих ощущение легкости и простора. «В 1961 году прошел открытый конкурс на проектирование музея космонавтики имени К.Э. Циолковского на его родине, в Калуге. На конкурс было представлено более 200 проектов, из которых удостоились премий 11. Первая премия была присуждена авторскому коллективу под руководством Б.Г.Бархина (Н.Г. Орлова, В.А. Строгий, К.Д. Фомин, инженер Л.А. Бабайцева). Для здания был выбран участок неправильной формы на высоком берегу реки, проект здания разрабатывали с учетом разделов экспозиции. Протяженное прямоугольное здание музея объединено в комплекс с залом планетария эллиптической формы. Облегчение конструкции сочетаются в проекте музея с применением новых отделочных материалов» [Чепкунова, Стрельцова, Кокорина, 2020]. Экспозиция включает уникальные экспонаты, среди которых личные вещи Циолковского, макеты первых космических аппаратов, фотографии и документы, иллюстрирующие историю освоения космоса.

Ярким примером советского брутализма может служить Палеонтологический музей им. Ю.А.Орлова в Москве 1965 года. «Решение о строительстве нового здания для Палеонтологического музея в Москве приняли в 1965 году, но его осуществление растянулось

более чем на два десятилетия, превратившись в долгострой «модернистского времени. Проект музея был готов уже в 1965-м. Это редкий пример архитектурного брутализма с вызывающе массивными объемами здания, пластичными и скульптурно броскими «модернистскими» формами — крупномасштабной композицией из центрального параллелепипеда и четырех боковых цилиндров» [Чепкунова, Стрельцова, Кокорина, 2020].

Разрабатываются более специализированные планировочные решения для разных типов музеев. Не всегда учитываются требования к освещению, микроклимату и безопасности хранения экспонатов. Планировка выставочных залов становится более гибкой, что позволяет адаптировать пространство под разные экспозиции. Модернизм влияет на формирование пространства и на использование инновационных конструктивных решений. В проектах часто встречаются элементы модернистской эстетики. В отличие от более ранних периодов, декоративные элементы используются более сдержанно, акцент делается на функциональности и простоте.

Постройка новых региональных центров культуры. С середины 1950-х годов начался активный процесс строительства новых культурных учреждений в регионах Советского Союза. Именно тогда появились крупные областные краеведческие музеи во многих городах РСФСР и союзных республик. Одним из ярких примеров такого типа сооружений стала экспозиция Херсонеса Таврического в Севастополе, построенная в 1960-е годы, где органично сочетаются классические элементы с современным функционализмом. Такие здания подчёркивали важность регионального исторического наследия и местных особенностей каждого региона, укрепляя культурную идентичность жителей разных частей огромной страны.

Если в 1920-е годы творческие эксперименты в архитектуре реализовывались/не реализовывались для искусства, то в 1960-е годы эксперименты соответствовали градостроительной политике и идеологическим запросам советского правительства. Все идеи носили четко рационалистический характер. «Только архитектура «модернистского авангарда» 1920-х была рассчитана на активное восприятие людей: движение, проходы «через» и «сквозь», затраты психической энергии и т. д., а модернизм 1960-х, значительно увеличившись в масштабе, стал жестче и холоднее, он уже не нуждался в зрительских сопереживаниях» [Чепкунова, Стрельцова, Кокорина, 2020]. 1920-е годы — время творческих поисков новых архитектурных объемов, 1960-е годы — время реализации выполнимых проектов для всех нужд и потребностей советского общества.

Архитектурные проекты музеев СССР той эпохи часто были связаны с конструктивизмом и модернизмом, акцентируя внимание на функциональности и выразительности форм. В послевоенное время конструктивизм не был главенствующим стилем или стилем в «чистом виде», скорее стиль-наследие 1920-х годов. Такие здания проектировались таким образом, чтобы подчеркнуть значение советского искусства и науки, культуры и истории страны. Например, здания музеев представляли собой воплощение символики власти и прогресса, подчеркивая величие советской идеи через масштабность архитектуры и использование монументальных элементов. Форма музея зачастую становилась частью повествования выставки, способствуя созданию атмосферы погруженности зрителя в исторический контекст. Интерьерные пространства также активно использовались для формирования эмоционального восприятия посетителями выставленных экспонатов.

Архитектура советских музеев в 1960-1970-е годы продолжает меняться, демонстрируя переход от монументальности сталинской эпохи к более функциональным и модернистским решениям, но все также под влиянием идеологических установок. «Перестройка строительного

дела в эпоху оттепели, уход от историзма к модернизму в архитектуре совершались ради интенсификации строительства в стране — задача была успешно решена» [Чепкунова, Стрельцова, Кокорина, 2020]. Монументальность сохранялась, но часто приобретала более сдержанный характер, чем в сталинскую эпоху. Она могла проявляться в масштабе здания или в использовании определенных материалов.

В целом, архитектура советских музеев 1960-1970-х годов представляет собой интересный синтез функционализма, модернизма и остатков идеологической нагруженности. После окончания Великой Отечественной войны советское общество переживало стремительное восстановление разрушенных городов и возвращение к мирному укладу жизни. Архитектура музеев — одного из ключевых символов культурного развития страны — также претерпела значительные изменения. Этот период стал важным этапом эволюции советского архитектурного стиля, отражая стремление властей объединить традиции прошлого с инновациями настоящего. «Положение изменилось на рубеже 1970-х годов, в том числе отношение к наследию. Если в 1960-е годы интерес к наследию определялся преимущественным вниманием к его утилитарно-техническим аспектам, то в 1970-е интерес переносится на эстетические особенности. Если в предыдущий период поисков национального своеобразия и освоения наследия процесс формообразования подчинялся абстрактным требованиям «стилевого единства», характерным для «современной» архитектуры, то затем происходит резкий поворот в сторону все большего разветвления стилевых особенностей различных произведений, связанных с переосмыслением наследия» [Ким, 1982]. Первые десятилетия после войны были отмечены возвращением форм и канонов по манере классицизма и позднего классицизма XIX века, уходящих корнями еще в дореволюционную эпоху русской архитектуры. Здания крупных музеев стали возводиться в стиле сталинского ампира. Построенные в этот период музеи часто подчеркивали монументальность и величие советской власти через строгие симметричные композиции фасадов, использование колонн, карнизов и массивных лепных украшений.

Живопись, скульптура и архитектура были идеальной «платформой» для представления образа В.И. Ленина, как революционера и коммунистического вождя. У каждого из этих видов искусств есть способность участвовать в формировании мировоззрения советского гражданина различными художественными средствами. Поэтому в различных общественных зданиях постоянно встречались скульптуры В.И. Ленина в полный рост, бюсты В.И. Ленина, портреты В.И. Ленина в рабочих кабинетах различных советских учреждений. «В столице есть несколько памятников В.И. Ленину: сидящая фигура на Советской площади, аналогичная в Кремле, есть в Лужниках, у Заставы Ильича, но все они небольшие, камерные. А крупного монумента градоформирующего значения в честь основателя государства, объединяющего ансамбли городского центра в Москве, до сих пор нет. Теперь можно сомневаться в необходимости столь гигантской фигуры, которая завершала по замыслу авторов здание Дворца Советов, но масштаб мышления был, безусловно, правильным» [Бочаров, Гаряев, 1982]. Многим известна задумка со 100-метровой статуей Ленина в завершении самой высокой нереализованной сталинской высотки, главная идея состояла в том, чтобы статую видели со всех точек Москвы, ведь статуя должна была стать самой высокой точкой мира на момент постройки. Данная идея была актуальна, как в довоенное время, так и в послевоенное время.

Советская архитектура музеев 1970–1980-х годов демонстрирует тесную связь между формой зданий музеев и содержанием экспозиций, отражая доминирующую государственную идеологию тех времен и конкретных задач, поставленных перед искусством. Модернистические

тенденции преобладали в дизайне советских музеев 1970–1980-х годов. Простота линий, ясная структура и функциональность соответствовали советскому функционализму, стремящемуся создавать эстетически привлекательные и одновременно удобные помещения для хранения и демонстрации экспонатов. Широко применялись материалы, такие как бетон, стекло и металл, подчёркивающие технологический прогресс в СССР. Внутри музеев активно использовалась подсветка, пространство организовывалось таким образом, чтобы оптимизировать восприятие экспонатов. Дизайн интерьеров должен был создавать атмосферу торжественности и значимости представленных предметов, формируя чувство причастности посетителей к историческим событиям и достижениям советского народа.

Отдельные типы музеев адаптируются под специфику конкретных коллекций и тематик. Например, музеи, посвящённые науке и технике, располагались в зданиях с большими открытыми площадями и светлыми помещениями, подчёркивая научный характер экспозиции. Историко-культурные музеи строились в стиле, соответствующем исторической эпохе или регионам, к которым относятся экспонируемые предметы, усиливая ощущение аутентичности.

Советские музеи, посвящённые Владимиру Ильичу Ленину, были широко распространены в СССР и играли важную роль в идеологической пропаганде коммунистической партии. «Центральный музей должен быть монументальным архитектурным памятником В.И.Ленину» [Розанов, 1974]. Примеры некоторых известных центральных советских музеев Ленина:

- центральный музей В.И. Ленина (ныне Государственный исторический музей прим. автора), расположенный в Москве, этот музей считался главным хранилищем документов, фотографий и личных вещей Владимира Ильича. Музей располагался рядом с Кремлем и представлял собой огромную экспозицию, включавшую различные аспекты жизни и деятельности Ленина. Этот музей является примером музейной архитектуры в довоенный период.
- ленинский мемориал Ульяновск - в городе Симбирске (ныне Ульяновск), где родился Ленин, был открыт крупнейший комплекс музеев, посвященный советскому вождю. В этом музее находится дом-музей семьи Ульяновых, выставка, рассказывающая о детских годах Ленина, а также другие экспозиции.
- дом-музей В.И. Ленина в Горках - это здание в Подмосковье, где Ленин провел последние годы своей жизни и скончался. Дом сохранён как исторический памятник, где представлены личные вещи вождя революции и интерьер тех времен.

Эти музеи формировали историческое и идеологическое восприятие личности вождя В.И.Ленина среди советских граждан, служили центрами и напоминанием об идеях коммунизма и социалистического строительства. Во многих городах Советского Союза существовали небольшие местные музеи и комнаты-музеи Ленина. Примеры небольших региональных советских музеев Ленина:

- Квартира-музей Ленина в Петрограде (Санкт-Петербурге) — воссоздает обстановку ленинской квартиры периода первой русской революции.
- Шалаш Ленина — расположен вблизи деревни Разлив (Под Петербургом). Здесь Ленин скрывался от царской охраны летом 1917 года.
- Мемориальные дома и музеи Ленина в городах Поволжья, Сибири и Дальнего Востока — подобные учреждения открывались повсеместно, часто приурочены к местам, связанным с жизнью и деятельностью Ленина.
- филиал Центрального музея В.И. Ленина в Ташкенте является прекрасным примером

советского модернизма. «В 70-годы (XX в. прим.автора) в республике появилось немало произведений, которые можно считать самобытными. В их числе в Ташкенте филиал Центрального музея В.И. Ленина, гостиница «Узбекистан», выставочный павильон Союза художников УзССР и др.» [Ким, 1982].

Заключение

Таким образом, музеи в послевоенном СССР демонстрируют тесную связь архитектуры с политическими установками в государстве. Их форма и содержание находились в прямой зависимости от советской идеологии, меняясь вместе с изменениями в политике руководства и подходу к градостроительной политике. Важнейшими аспектами являлись выражение национальной гордости, демонстрация достижений социализма и популяризация научных открытий среди населения. Эти принципы оказали значительное влияние на формирование современного облика российских музеев и продолжают оставаться актуальными даже спустя десятилетия. Советский подход в проектировании к созданию новой музейной архитектуры отразил специфику художественных направлений своего времени, подстраиваясь под новые законы градостроительной политики, новые запросы советского правительства и общества. Многие тенденции продолжают оказывать влияние на современную российскую архитектуру и архитектуру постсоветского пространства, формирование её уникального облика. Советские музеи стали не только хранилищем культурных и исторических артефактов, но и инструментами государственного влияния на сознание граждан, транслируя официальную идеологию через художественно-выразительные средства архитектуры и дизайна интерьера.

Библиография

1. Бочаров Ю., Гаряев Р. Проблемы пространственного развития столичного центра // Архитектура СССР. 1982. №1. С.14-24.
2. Всеобщая история архитектуры в 12 томах. — Ленинград ; Москва, 1966—1977. Том 12 (первая книга) : Архитектура СССР / Под редакцией Н. В. Баранова (ответственный редактор), Н. П. Былинкина, А. В. Иконникова, Л. И. Кирилловой, Г. М. Орлова, Б. Р. Рубаненко, Ю. Ю. Савицкого, И. Е. Рожина, Ю. С. Яралова (зам. отв. редактора). — 1975. — 755 с., ил.
3. Гринько И.А., Шевцова А.А. Глава 15. Этнографическое музееведение в аспекте теории и практики советского нацистроительства // Советская этнография в истории государственного строительства и национальной политики: кол. монография / М. Ю. Мартынова, В. А. Тишков [и др.]; отв. ред. М. Ю. Мартынова. М.: ИЭА РАН, 2022. — 556 с. — С. 491–521.
4. Ким В. В поисках национального своеобразия. На примере архитектурной практики Узбекистана. // Архитектура СССР. 1982. №1. С.29-34.
5. Мазур Л. Н. Эволюция музейной сети России в XX – начале XXI в.: историко-статистический анализ / Л. Н. Мазур // Культура и взаимодействие народов в музейных, научных и образовательных процессах — важнейшие факторы стабильного развития стран Евразии: сб. науч. тр.: в 2 ч. / отв. ред.: М. Л. Бережнова, А. А. Ильина, С. Н. Корусенко. — Омск: Издат. дом «Наука», 2021. — Ч. 2. — С. 80-87.
6. Матюнина Д.С. История интерьера : учебное пособие. - М.: Академический проект; Культура, 2008. - 566 с.
7. Розанов Е. Конкурс на лучший проект Центрального музея В.И. Ленина // Архитектура СССР. 1974. №8. С.10-33.
8. Станькова Я., Пехар И., Тысячелетнее развитие архитектуры. Под ред. Глазычева В.Л.. - М.: Стройиздат, 1984. - 293 с.
9. Чепкунова И.В., Стрельцова П.Ю., Кокорина К.А. Пионеры советского модернизма. Архитектура и градостроительство. - М.: Кучково поле Музеон, 2020. - 239 с.
10. Живой журнал. Посещаемость музеев до революции, во времена СССР и в настоящее время. Эрмитаж, Русский музей и др. // URL:<https://n-dank.livejournal.com/190417.html> (дата обращения 07.06.25)

Trends in Architectural Solutions of Soviet Museums in the Second Half of the 20th Century: The Interrelation of Form and Content

Viktoriya O. Trokoz

Postgraduate Student, Department of Cultural Studies,
Moscow Pedagogical State University,
119991, 1/1 Malaya Pirogovskaya str., Moscow, Russian Federation;
Senior Lecturer,
Moscow Academy of Entrepreneurship,
125319, 3 Kokkinaki str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: vtrokoz@mail.ru

Abstract

In the post-war period, architects faced new tasks and principles of urban planning policy, primarily related to the reconstruction of cities after the Great Patriotic War. The formation of cultural centers was an integral part of urban planning policy in the USSR. Changes in the Soviet government led to shifts in urban planning policy and, consequently, transformations in architectural aesthetics. Stalinist Empire style was replaced by "Khrushchev's modernism" for all types of architectural solutions. The architectural trends of the Soviet period in museum construction during the 1950s–1980s represent an interesting example of the interaction between form and content, reflecting the dominant state ideology of the time. Soviet architecture of the second half of the 20th century was closely linked to the political directives of the state. It served as a tool for promoting communist ideology, expressing the desire to showcase the power and grandeur of the country, as well as its achievements in all spheres of Soviet society. Museums became an important part of state cultural policy, demonstrating the achievements of Soviet culture and art to a broad audience.

For citation

Trokoz V.O. (2025) Tendentsii v arkhitekturnykh resheniyakh sovetskikh muzeev vo vtoroy polovine XX veka: vzaimosvyaz' formy i soderzhaniya [Trends in Architectural Solutions of Soviet Museums in the Second Half of the 20th Century: The Interrelation of Form and Content]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 59-68. DOI: 10.34670/AR.2025.72.97.008

Keywords

Museum, functionalism, architecture, architectural solutions, Stalinist Empire style, modernism, Khrushchev's Thaw, USSR, ideology.

References

1. Bocharov Y., Garyaev R. (1982) No.1. Problems of spatial development of the capital center//Architecture of the USSR. [Problemy prostranstvennogo razvitiya stolichnogo centra//Arhitektura SSSR], p.14-24.
2. General history of architecture in 12 tomes. [Vseobshchaya istoriya arhitektury v 12 tomah] — Lenigrad; Moscow, 1966—1977. Tome 12 (first book) [Tom 12 (pervaya kniga)]: Architecture of the USSR [Arhitektura SSSR]. // edited by N. V. Baranova (executive editor), N.P. Bylinkina, A. V. Ikonnikova, L. I. Kirilovoy, G.M. Orlova, B.R. Rubanenko, Y.Y. Savickogo, I.E. Rogina, Y.S. Yaralova (deputy editor-in-chief). — 1975. — 755 p., il.
3. Grinko I.A., Shewcova A.A. Chapter 15. Ethnographic museology in the aspect of the theory and practice of Soviet nation-building// Soviet ethnography in the history of state building and national policy: collective monograph

- [Etnograficheskoe muzeevvedenie v aspekte teorii i praktiki sovetskogo naciestroitelstva // Sovetskaya etnografiya v istorii gosudarstvennogo stroitelstva i nacionalnoi politiki: kollektivnaya monografiya] (2022) / M.Y. Martynova, V.A. Tiskov [and others] executive editor M.Y. Martynova, Moscow: N.N. Miklouho-Maclay Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, – 556 p. – p. 491–521.
4. Kim V. (1982). No.1. in search of national identity. On the example of architectural practice of Uzbekistan. // Architecture of the USSR. [V poiskah nacionalnogo svoeobrazia. Na primere arhitekturnoi praktiki Uzbekistana // Arhitektura SSSR] В поисках национального своеобразия, p.29-34.
 5. Mazur L.N. Evolution of the museum network in Russia in the 20th – early 21st centuries: historical and statistical analysis [Evoluciya muzeinoi seti Rossii v XX – nachale XXI v.: istoriko-statisticheskiy analiz] / L.N. Mazur // Culture and interaction of peoples in museum, scientific and educational processes are the most important factors in the stable development of the countries of Eurasia: collection of scientific papers: in 2 parts (2021.) / ed.: M.L. Bereznova, A.A. Il'ina, S.N. Korusenko. - Omsk: Publishing house "Science", P. 2. [Kultura i vzaimodeistvie narodov v muzeinyh, nauchnyh i obrazovatelnyh processah – vagneishie faktory stabilnogo razvitiya stran Evrazii: sb. nauch. tr.: v 2 ch.]— p. 80-87.
 6. Matyunina D.S. (2008) History of the interior: a textbook. [Istoriya inter'yera : uchebnoye posobiye] - M.: Academic project; Culture. - 566 p.
 7. Rozanov E. (1974) Competition for the best project of the Central Museum of V.I. Lenin // Architecture of the USSR. [Konkurs na luchshiy proyekt Tsentral'nogo muzeya V.I. Lenina // Arhitektura SSSR.] No. 8. p.10-33.
 8. Stankova Ya., Pehar I. (1984) Millennial development of architecture. [Tysyacheletneye razvitiye arkhitektury.] Ed. Glazychev V.L. - M.: Stroyizdat. - 293 p.
 9. Chepkunova I.V., Streltsova P.Yu., Kokorina K.A. (2020). Pioneers of Soviet modernism. Architecture and urban planning. (Pionery sovetskogo modernizma. Arhitektura i gradostroitel'stvo) - M.: Kuchkovo pole Muzeon, - 239 p.
 10. Live Journal. Museum attendance before the revolution, during the USSR and now. The Hermitage, the Russian Museum, etc. // available at <https://n-dank.livejournal.com/190417.html> (date of access 06/07/25)

УДК 791.43:004

DOI: 10.34670/AR.2025.63.26.009

Интерактивность в экранном искусстве как система активных элементов

Быстров Евгений Сергеевич

Аспирант,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
192238, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15;
e-mail: bystrovsmult2@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается феномен интерактивности в экранном искусстве как система активных элементов композиции. На материале современных интерактивных фильмов и проектов в формате Full Motion Video (FMV) анализируется, каким образом узлы выбора, разветвления, точки схождения («воронки»), петли, интерфейсные механизмы и темпоральные операции формируют новую драматургическую структуру произведения. Методологическую основу составляет концепция «активных элементов композиции» А. О. Гусева, соотносимая с теориями хронотопа (М. М. Бахтин, В. Ф. Познин), гипертекста (Т. Нельсон, Дж. Ландоу, Э. Аарсет, М. Джойс, Ш. Джексон) и полифонии нарратива. Показано, что интерактивное кино можно рассматривать как гипертекстовую систему, где выбор зрителя становится узловым элементом композиции и задаёт множественные варианты развития фабулы. Приводится анализ пяти кейсов: «Bandersnatch», «Late Shift», «The Complex», «The Bunker», «Erica». Делается вывод, что целостность интерактивного произведения обеспечивается особой организацией экранного хронотопа и системой активных элементов, соединяющих альтернативные траектории в полифоническое единство.

Для цитирования в научных исследованиях

Быстров Е.С. Интерактивность в экранном искусстве как система активных элементов // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 69-77. DOI: 10.34670/AR.2025.63.26.009

Ключевые слова

Интерактивное кино, экранное искусство, активные элементы композиции, хронотоп, гипертекст, узел выбора, петля, воронка, интерфейс.

Введение

Трансформация экранного искусства во второй половине XX – начале XXI века тесно связана с изменением культурного контекста и развитием цифровых технологий. Кинематограф всё чаще выходит за пределы классических повествовательных структур, обращаясь к нелинейным моделям и интерактивным формам. Как отмечает Т. В. Петросян, современный кинематограф испытывает существенное влияние цифровых компьютерных технологий, однако теоретическое осмысление художественно-эстетических результатов этого процесса лишь начинается [Петросян, 2010]. Это свидетельствует о том, что интерактивные форматы не являются исключительно технической новацией, но представляют собой глубинное изменение художественной парадигмы.

Идеи вариативности нарратива присутствовали в культуре задолго до цифровой эпохи. Ю. М. Лотман указывал, что художественный текст может функционировать как «модель мира, допускающая множественность интерпретаций» [Лотман, 1998]. З. Кракауэр и Р. Арнхейм акцентировали внимание на способности кино отражать реальность в её многомерности и открытости к эксперименту [Кракауэр, 1974]. М. М. Бахтин в работе о хронотопе подчёркивал, что в художественном произведении время и пространство образуют неразрывное единство [Бахтин, 1975], а В. Ф. Познин развил эту идею применительно к экранному искусству, показав, что экранный хронотоп становится организационным центром нарратива [Познин, 2019].

Таким образом, обращение к интерактивным формам в кино требует учёта изменений в пространственно-временной организации произведения. Хронотоп интерактивного кино динамичен: время способно ветвиться, возвращаться и повторяться, а пространство — дробиться на альтернативные траектории. Задачей настоящего исследования является анализ интерактивности в экранном искусстве через призму концепции активных элементов композиции А. О. Гусева [Гусев, 2016], что позволяет операционализировать ключевые узлы и переходы, обеспечивающие вариативность повествования. Особое внимание уделяется пяти кейсам, представляющим разные модели интерактивного кино: «Bandersnatch», «Late Shift», «The Complex», «The Bunker», «Erica».

Методы исследования

Методологическую основу исследования составляет концепция «активных элементов композиции», разработанная А. О. Гусевым в ряде работ, посвящённых морфологии повествования в вариативных структурах. В контексте анализа интерактивного экранного искусства активный элемент рассматривается как узловый момент, в котором сюжетная структура допускает ответвление, возврат или соединение траекторий. Эти точки организуют повествование и обеспечивают драматургическую целостность нелинейных произведений. Также применяется гипертекстовый анализ, основанный на работах Т. Нельсона, Дж. Ландоу и Э. Аарсета, позволяющий рассматривать интерактивное произведение как систему взаимосвязанных информационных блоков с множественными маршрутами перехода. Наряду с этим используется структурно-семиотический метод, позволяющий выявить функции и знаковую природу интерфейсных элементов (выборов, таймеров, подсказок). Вспомогательно применяется нарратологический подход (М.-Л. Раян, Ю. Лотман), а также элементы феноменологического анализа зрительского восприятия. В качестве дополнительного контекста упоминаются подходы из культурологии и медиалогии, особенно в связи с трансформацией хронотопа экранного произведения в цифровую эпоху.

Материалом исследования выступает корпус из пяти интерактивных проектов в формате Full Motion Video: *Black Mirror: Bandersnatch* (2018), *Late Shift* (2017), *The Complex* (2020), *The Bunker* (2016), *Erica* (2019), отобранных по признаку высокой степени вариативности и жанровой репрезентативности. Каждый кейс анализируется по набору критериев: тип ветвления, количество и значимость выборов, наличие циклов, точек схождения, особенности интерфейса и темпоральных операций.

Литературный обзор

Исследование интерактивности в экранном искусстве опирается на широкий круг теоретических источников. Прежде всего, это труды по общей теории повествования и нарратологии. Ю. М. Лотман в работах о природе художественного текста рассматривал повествование как «модель мира, допускающую множественность интерпретаций и перспектив». М. М. Бахтин сформулировал категорию хронотопа как единства пространственных и временных отношений в произведении, а В. Ф. Познин развил её применительно к экранному искусству, показав, что экранный хронотоп задаёт организацию нарратива. З. Кракауэр и Р. Арнхейм подчеркивали способность кино отражать реальность в её многомерности и одновременно быть пространством эксперимента с формой. Эти идеи важны для понимания того, как цифровые технологии трансформируют структуру экранного произведения. Т. В. Петросян отмечала, что цифровизация существенно изменила художественно-эстетические принципы современного кино, однако теоретическое осмысление этого процесса лишь начинается.

В западной традиции особое значение имеют концепции гипертекста. Т. Нельсон ввёл термин «hypertext», обозначив им нелинейный текст, состоящий из взаимосвязанных фрагментов. Дж. Ландоу в книге *Hypertext 3.0* рассматривал гипертекст как модель множества маршрутов чтения и интерпретации. Э. Аарсет предложил понятие «эргодической литературы», где продвижение по тексту возможно только при активных действиях читателя. Эти идеи получили развитие в гиперроманах Майкла Джойса *afternoon, a story* (1990) и Шелли Джексон *Patchwork Girl* (1995), а также в цифровом проекте Джудит Малой *its name was Penelope* (1989).

В отечественной теории интерактивность активно осмысляется через категорию активных элементов композиции. А.О. Гусев определяет активный элемент как узловую точку, где сюжетные линии расходятся или сходятся, формируя динамику повествования. Этот подход позволяет описывать как традиционные линейные формы, так и вариативные структуры интерактивного кино. Наконец, современные исследования кинотеории акцентируют внимание на телесности и эмоциональном восприятии зрителя (Т. Эльзессер, М. Хагенер), а также на культурологическом измерении кино как формы визуальной антропологии (Г. Грей). Эти подходы расширяют аналитическую рамку и позволяют рассматривать интерактивное кино как феномен, находящийся на пересечении искусства, цифровых технологий и социокультурных практик.

Результаты

Центральным понятием анализа становится «активный элемент композиции», введённый А. О. Гусевым в исследованиях по морфологии вариативного повествования. Активный элемент определяется как узловая точка, в которой линии развития действия пересекаются или расходятся, влияя на динамику фабулы. В традиционном кино такими элементами выступают

кульминации и поворотные события, в интерактивном же произведении их функцию выполняют выборы зрителя, формирующие новую ветвь сюжета.

Интерактивность определяется как характеристика экранного произведения, предполагающая участие зрителя в формировании нарратива посредством интерфейса выбора. Узел выбора — момент, когда зрителю предоставляется несколько вариантов развития действия; он является разновидностью активного элемента композиции. Таймер — технический приём, ограничивающий время на принятие решения и усиливающий драматургическую значимость выбора. Воронка — композиционный приём, когда после разветвления сюжетные линии вновь сходятся, что позволяет сохранить целостность повествования. Петля — структура, предполагающая повтор или возврат к ранее пройденному эпизоду, формирующая эффект цикличности времени. Интерфейс — совокупность средств взаимодействия зрителя с произведением (меню, подсказки, кнопки, сенсорные команды), обеспечивающих реализацию выбора [Гусев, 2016].

Каждый из этих элементов в интерактивном произведении выполняет не только техническую, но и художественную функцию: узлы выбора создают напряжение, петли акцентируют мотив повторяемости и судьбоносности, воронки гарантируют композиционную цельность, а интерфейс становится медиатором между авторской структурой и зрителем.

Активные элементы композиции в интерактивном нарративе

В традиционном кинематографе активные элементы проявляются в ключевых точках повествования — завязке, кульминации, развязке. Они концентрируют внимание зрителя и задают вектор развития действия [Гусев, 2017]. В интерактивных формах роль активных элементов расширяется: каждое решение зрителя становится точкой бифуркации, определяющей дальнейшее движение сюжета. Таким образом, узлы выбора можно рассматривать как динамические активные элементы, встроенные в структуру произведения.

Особое значение приобретают микрособытия, которые в традиционном кино усиливают драматическое напряжение, а в интерактивном формате становятся элементами скрытого ветвления. Небольшие детали — выбор реплики, предмета или маршрута движения — могут приводить к вариативности последующих эпизодов. Подобные микрособытия формируют «второстепенные активные элементы», обеспечивающие глубину интерактивности [Гусев, 2016].

Ключевые активные элементы, напротив, задают принципиально разные траектории развития фабулы. Они сопоставимы с «точками невозврата» и способны радикально изменить исход истории. Сочетание второстепенных и ключевых активных элементов создаёт многослойную систему повествования, в которой вариативность и цельность сосуществуют.

Активные элементы в интерактивном кино также выполняют функцию поддержания композиционной целостности. Несмотря на множественность сюжетных линий, в произведении сохраняются «воронки» — точки схождения, к которым возвращаются разветвившиеся траектории. Это согласуется с концепцией Гусева о способности активных элементов связывать различные линии развития действия и формировать цельный нарратив [Гусев, 2017].

Структурные особенности интерактивных форм

Одной из ключевых характеристик интерактивного кино является его гипертекстовая природа. Термин «гипертекст» был введён Тедом Нельсоном и определён как нелинейный

текст, состоящий из взаимосвязанных блоков информации, соединённых ссылками [Nelson, 1981]. Дж. Ландоу подчёркивал, что гипертекст разрушает традиционное представление о начале и конце произведения, создавая множественные маршруты чтения и интерпретации [Landow, 2006]. Э. Аарсет ввёл понятие «эргодическая литература», в которой движение по тексту возможно только при условии активных действий со стороны читателя [Aarseth, 1997]. Эти теоретические основания применимы и к интерактивному кино, где зритель своими действиями определяет ход повествования.

Структура интерактивного фильма во многом близка к сетевой модели. Фабула перестаёт быть линейной последовательностью событий и превращается в множественность альтернативных траекторий, объединённых системой переходов. Сюжет в этом случае становится не «нитью», а сетью, где узлы выбора выступают аналогами гиперссылок. Композиция перестаёт быть статичной схемой и приобретает черты динамической конфигурации, которая изменяется в зависимости от выбора зрителя [Aarseth, 1997].

Важным элементом является интерфейс, выступающий посредником между произведением и зрителем. В интерактивном кино интерфейс может быть минималистичным (текстовые опции на экране) или сложным (сенсорные команды, голосовое управление). Его роль выходит за рамки технической функции: интерфейс задаёт форму восприятия и влияет на драматургию. Через интерфейс реализуется интенциональность выбора, которая и превращает зрителя в участника повествования.

Таким образом, структурные особенности интерактивного кино проявляются в совмещении гипертекстовой организации, нелинейного хронотопа и интерфейсных механизмов. Эти элементы формируют новый тип драматургии, где активные элементы композиции выступают базовыми модулями повествования.

Кейсы интерактивных экранных произведений

Рассмотрим несколько знаковых проектов, которые иллюстрируют различные модели организации интерактивного нарратива.

«*Black Mirror: Bandersnatch*» (2018) стал одним из наиболее известных примеров интерактивного кино. Зрителю предлагается серия выборов с ограниченным временем реакции, что усиливает драматическое напряжение. Структура фильма сочетает многочисленные развилки и петли, позволяя возвращаться к уже пройденным эпизодам. В результате формируется сеть альтернативных траекторий с пятью основными концовками и множеством вариаций [Joyce, 1990]. Узлы выбора здесь являются как бытовыми (выбор еды или музыки), так и сюжетно значимыми (убийство персонажа, выбор творческого пути).

«*Late Shift*» (2017) представляет собой криминальный триллер с семью вариантами финала. Основу нарратива составляют ключевые активные элементы, связанные с действиями главного героя в экстремальных ситуациях. Зритель принимает решения в реальном времени, определяя дальнейшее развитие конфликта. Несмотря на вариативность, композиция сохраняет целостность благодаря использованию «воронок», возвращающих сюжет к основным точкам [Гусев, 2016].

«*The Complex*» (2020) развивает модель интерактивного триллера, основанного на научно-фантастическом конфликте. Здесь активные элементы связаны с моральным выбором героини: кого спасти, каким образом использовать экспериментальную технологию. Сюжет содержит восемь концовок, каждая из которых вытекает из комбинации ключевых решений. Структура

произведения близка к сетевой модели, где отдельные линии могут пересекаться и вновь расходиться [Landow, 2006].

«*The Bunker*» (2016) представляет собой психологический триллер с ограниченным числом развилок. Большинство решений зрителя носят характер микрособытий, влияющих на атмосферу и восприятие истории, но не радикально меняющих сюжет. Здесь проявляется баланс между линейностью и вариативностью: активные элементы поддерживают напряжение, но сохраняют общий вектор фабулы.

«*Erica*» (2019) демонстрирует интеграцию интерактивности и актёрской игры. Управление действиями героини осуществляется через сенсорный интерфейс мобильного устройства. Зритель влияет на развитие диалогов, исследование пространства и эмоциональное состояние персонажа. Важным активным элементом становятся воспоминания и найденные предметы, которые открывают новые траектории повествования. Таким образом, проект иллюстрирует использование интерфейса как ключевого драматургического средства [Ryan, 2015].

Сравнительный анализ

Рассмотренные кейсы демонстрируют как общие черты интерактивного кино, так и уникальные особенности каждого произведения. Все они подтверждают гипертекстовую природу интерактивного нарратива, где узлы выбора играют роль гиперссылок, направляющих зрителя по различным траекториям. При этом можно выделить несколько закономерностей.

Во-первых, во всех проектах сохраняется баланс между вариативностью и целостностью. «Воронки» и ключевые активные элементы позволяют удерживать общую драматургическую структуру, несмотря на множественность сюжетных линий. Во-вторых, использование таймеров усиливает напряжение и делает выбор зрителя не только нарративным, но и эмоциональным событием, как в случае с «*Bandersnatch*». В-третьих, степень вариативности зависит от распределения между ключевыми и второстепенными активными элементами: проекты вроде «*Late Shift*» или «*The Complex*» делают акцент на глобальных развилках, тогда как «*The Bunker*» и «*Erica*» активно используют микрособытия.

Кроме того, все произведения демонстрируют тесную связь между интерфейсными решениями и драматургией. Сенсорные и визуальные механизмы выбора формируют уникальный опыт восприятия и закрепляют за зрителем активную роль в процессе. Таким образом, сравнительный анализ показывает, что интерактивное кино развивается как самостоятельное направление экранного искусства, в котором активные элементы композиции становятся главным структурным принципом.

Обсуждение

Проведённый анализ показывает, что интерактивные фильмы в формате FMV демонстрируют сходство и различие как с традиционным кинематографом, так и с цифровыми гипертекстовыми формами. В отличие от классического кино, где фабула разворачивается в единой временно-пространственной логике, интерактивные проекты строятся как сеть альтернативных траекторий. При этом сохранение целостности обеспечивается за счёт «воронки» и ключевых активных элементов, что подтверждает выводы А. О. Гусева о структурирующей роли узлов композиции.

Несмотря на продуктивность использования концепции активных элементов композиции для анализа интерактивного кино, данный метод имеет свои ограничения. Во-первых, он в

большей степени описывает структурные характеристики произведения, оставляя за пределами рассмотрения эстетические и эмоциональные аспекты восприятия. В интерактивном кино значимым фактором становится не только организация фабулы, но и степень эмоционального погружения зрителя, которое требует привлечения дополнительных методологических подходов — например, феноменологического анализа восприятия [Эльзесер, Хагенер, 2016].

Во-вторых, применимость метода ограничена форматом FMV-проектов, где повествование строится на заранее отснятых видеоматериалах. В случае гибридных форм, сочетающих игровые механики и кинематографический материал (например, «Detroit: Become Human»), активные элементы приобретают иной характер, что требует междисциплинарного подхода, включающего игровые исследования и теорию интерактивных медиа.

В-третьих, концепция активных элементов фиксирует узлы выбора и их функции, однако не всегда способна учесть глубину культурного и социологического контекста, в котором производится восприятие. Поэтому перспективным направлением исследований становится интеграция данного метода с культурологическими и антропологическими подходами [Грей, 2014].

Таким образом, дальнейшее развитие методологии предполагает не только уточнение понятийного аппарата, но и расширение аналитических рамок. Исследование интерактивного кино может быть дополнено анализом зрительских практик, сравнением национальных школ и изучением эволюции интерфейсных решений в цифровой культуре.

Заключение

Интерактивность в экранном искусстве проявляется как новая форма организации драматургии, основанная на системе активных элементов композиции. Узлы выбора, петли, воронки и интерфейсные механизмы не только структурируют повествование, но и формируют уникальный зрительский опыт, основанный на множественности траекторий и нелинейном хронотопе. Проведённый анализ показал, что интерактивные фильмы «Bandersnatch», «Late Shift», «The Complex», «The Bunker» и «Erica» реализуют разные модели вариативности, но во всех случаях сохраняется баланс между свободой выбора и авторским контролем. Это подтверждает, что активные элементы композиции становятся универсальным инструментом анализа интерактивного кино.

Таким образом, интерактивное кино можно рассматривать как самостоятельный художественный феномен, находящийся на стыке киноискусства, литературы и цифровых медиа. Его драматургическая структура основывается на соединении гипертекстовой логики и экранного хронотопа, что обеспечивает целостность произведения при множественности вариантов фабулы.

Библиография

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. В. Самохина; под ред. В. Шестакова. — М.: Прогресс, 1974. — 392 с.
2. Бахгин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 234–407.
3. Гусев А. О. Морфология повествования вариативных структур (на примере фильма Т. Тыквера «Принцесса и воин») // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2016. — № 1 (45). — С. 182–187.
4. Гусев А. О. Ветвящаяся форма повествования в фильме Питера Гринуэя «Человек, Музыка, Моцарт начинаются с М» // Вестник СПбГУКИ. — 2016. — № 2 (27). — С. 144–147.

5. Джексон Ш. Patchwork Girl. — Watertown, MA: Eastgate Systems, 1995.
6. Джойс М. afternoon, a story. — Watertown, MA: Eastgate Systems, 1990.
7. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / пер. Д. Соколова. — М.: Искусство, 1974. — 327 с.
8. Ландоу Дж. Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.
9. Лотман Ю. М. Природа киноповествования // Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПб., 1998. — С. 663–674.
10. Малой Дж. its name was Penelope. — 1989.
11. Нельсон Т. Literary Machines. — Sausalito: Mindful Press, 1981.
12. Познин В. Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2019. — Т. 9, № 1. — С. 93–109. — DOI: 10.21638/spbu15.2019.105.
13. Петросян Т. В. Влияние цифровых технологий на поэтику фильмов Питера Гринуэя: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. — М.: ВГИК, 2010. — 163 с.
14. Раян М.-Л. Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2015.
15. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. С. Афонина и др. — СПб.: Сеанс, 2016. — 352 с.
16. Грей Г. Кино: визуальная антропология / пер. М. Неклюдовой. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 280 с.

Interactivity in Screen Art as a System of Active Elements

Evgenii S. Bystrov

Graduate Student,
Saint Petersburg University of Humanities and Social Sciences,
192238, 15 Fuchika str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: bystrovsmult2@yandex.ru

Abstract

The article examines the phenomenon of interactivity in screen art as a system of active compositional elements. Using contemporary interactive films and Full Motion Video (FMV) projects as material, it analyzes how choice nodes, branching paths, convergence points ("funnels"), loops, interface mechanisms, and temporal operations form a new dramaturgical structure of the work. The methodological framework is based on A. O. Gusev's concept of "active compositional elements," correlated with theories of chronotope (M. M. Bakhtin, V. F. Poznin), hypertext (T. Nelson, J. Landow, E. Aarseth, M. Joyce, S. Jackson), and narrative polyphony. It is shown that interactive cinema can be considered a hypertext system where the viewer's choice becomes a nodal element of the composition and generates multiple plot developments. The analysis includes five case studies: "Bandersnatch," "Late Shift," "The Complex," "The Bunker," and "Erica." The conclusion states that the integrity of an interactive work is ensured by a specific organization of the screen chronotope and a system of active elements that combine alternative trajectories into a polyphonic unity.

For citation

Bystrov E.S. (2025) Interaktivnost' v ekrannom iskusstve kak sistema aktivnykh elementov [Interactivity in Screen Art as a System of Active Elements]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 69-77. DOI: 10.34670/AR.2025.63.26.009

Keywords

Interactive cinema, screen art, active compositional elements, chronotope, hypertext, choice node, loop, funnel, interface.

References

1. Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception*. Moscow: Progress. (In Russ.)
2. Bakhtin, M. M. (1975). *Forms of Time and Chronotope in the Novel*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)
3. Gusev, A. O. (2016a). Morphology of Narrative in Variative Structures (on the example of T. Tykwer's "The Princess and the Warrior"). *Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*, 1(45), 182–187. (In Russ.)
4. Gusev, A. O. (2016b). Branching Form of Narrative in Peter Greenaway's "The Man in the Bath, Music, Mozart begins with M". *Vestnik SPbGUKI*, 2(27), 144–147. (In Russ.)
5. Jackson, S. (1995). *Patchwork Girl*. Watertown, MA: Eastgate Systems.
6. Joyce, M. (1990). *afternoon, a story*. Watertown, MA: Eastgate Systems.
7. Kracauer, S. (1974). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
8. Landow, G. P. (2006). *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
9. Lotman, Yu. M. (1998). *The Nature of Cinematic Narrative*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb. (In Russ.)
10. Malloy, J. (1989). *its name was Penelope*.
11. Nelson, T. H. (1981). *Literary Machines*. Sausalito: Mindful Press.
12. Poznin, V. F. (2019). Artistic Space and Time in the Screen Chronotope. *Vestnik of St. Petersburg University. Arts*, 9(1), 93–109. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.105> (In Russ.)
13. Petrosyan, T. V. (2010). *The Influence of Digital Technologies on the Poetics of Peter Greenaway's Films*. PhD diss., VGIK. (In Russ.)
14. Ryan, M.-L. (2015). *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
15. Elsaesser, T., & Hagener, M. (2016). *Film Theory: Eye, Emotions, Body*. St. Petersburg: Seans. (In Russ.)
16. Gray, H. (2014). *Cinema: Visual Anthropology*. Moscow: New Literary Observer. (In Russ.)

УДК 72

DOI: 10.34670/AR.2025.57.91.010

Региональная типология общественных храмов Бали

Ратко Марина Валериевна

Кандидат педагогических наук,
Независимый исследователь,
119019, Российская Федерация, город Москва, Воздвиженка, 3/5;
e-mail: marina13.101@yandex.ru

Аннотация

Статья представляет комплексное исследование общественных храмов Бали (пура) как феномена региональной культуры. Актуальность работы обусловлена недостаточной изученностью балийской традиционной архитектуры в отечественном востоковедении и отсутствием в зарубежной науке системного анализа региональных особенностей храмового зодчества острова. Цель исследования — научное обоснование и реконструкция типологии общественных храмов Бали на основе регионального подхода. Методология включает комплексный междисциплинарный анализ, интегрирующий инструментарий археологии, истории, культурной географии, антропологии, этнографии, религиоведения и искусствоведения. Применены методы типологического моделирования, районирования, картографирования, композиционно-планировочного и архитектурно-художественного анализа, морфологического и семантического изучения декора. В результате исследования выделены основные гео-культурные регионы Бали (Центральный, Восточный, Южный и Северный), определены их характерные культурные ландшафты и локальные традиции сакральной архитектуры. Введено понятие «константа регионального храмового зодчества», разработаны параметры типологизации храмовой архитектуры и выявлены типологические признаки храмов каждого региона.

Для цитирования в научных исследованиях

Ратко М.В. Региональная типология общественных храмов Бали // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 78-90. DOI: 10.34670/AR.2025.57.91.010

Ключевые слова

Традиционная архитектура Бали, общественные храмы пура, гео-культурный регион, культурный ландшафт, региональная типология, сакральная архитектура, балийское зодчество, культурное районирование.

Введение

Бали привлекает уникальным сочетанием пышной тропической флоры, красочных пейзажей, великолепия традиций и ритуальных церемоний, богатством художественного опыта. Органичной частью этого мира экзотики, утонченной духовности и красоты является храмовая культура, представленная многочисленными сакральными постройками, разнообразными в функциональном, композиционном, образно-пластическом аспектах, что нашло отражение в метафоре «Бали – остров тысячи храмов». Несмотря на миниатюрность территории (5.435 км²), Бали примечателен природно-ландшафтной и климатической разнородностью, вариативностью культурно-исторического развития, религиозных и художественных практик, что детерминировало процессы регионализации – формирования региональных культурных ландшафтов, представляющих собой единство географической среды, человека, культуры, искусства. В пределах различных регионов острова развивались местные традиции сооружения общественных храмов и декоративной пластики с присущими им типологическими особенностями, которые, однако, не выходили за поле базовых принципов и концептов балийского зодчества, изложенных в древних лонтаровых манускриптах.

Цель исследования состоит в научном обосновании и реконструкции типологии общественных храмов Бали в контексте регионального подхода.

Научная новизна исследования. Предлагаемая работа – первая попытка обобщения и анализа традиционной храмовой архитектуры Бали в отечественном востоковедении сквозь призму регионального подхода. На основании изучения теоретических источников и эмпирического материала определены основные гео-культурные регионы острова, введено в научный оборот понятие «константа регионального храмового зодчества», эксплицированы типологические признаки храмов каждого региона.

Методология исследования

Работа основывается на методологии *комплексного междисциплинарного анализа*, интегрирующего инструментарий и результаты разработки балиеведческой проблематики в различных сферах научного знания (археологии, истории, культурной географии, культурной антропологии, этнографии, религиоведения, искусствоведения).

Базовыми для исследования являются положения концепции *культурного регионализма* – о взаимосвязи типов культуры с особенностями географического пространства, культурном ландшафте как феномене, созданном творческой деятельностью человека на природной основе, культурно-ландшафтном районировании, типологическом разнообразии региональных культурных традиций. Основополагающее значение имеет также *культурно-специфический подход*, предполагающий изучение архитектурного наследия острова «изнутри», с точки зрения носителей культурных ценностей, с использованием соответствующего терминологического аппарата.

Для решения поставленной цели использовались **методы** общенаучного и специального исследования: *анализа и синтеза* – при обработке литературных источников; *системного анализа, классификации, сравнения; типологического моделирования и редукции* – для характеристики констант регионального храмового зодчества, определения параметров их экспликации; *районирования* – для маркирования культурно-географических регионов острова; *картографии* – для изучения географических карт различных ареалов провинции Бали, его

территориально-административных единиц; методы *композиционно-планировочного, архитектурно-художественного анализа* храмовых сооружений, *морфологического и семантического анализа* мотивов декора. Специфика тематики работы предопределила организацию полевых исследований (апрель 2019 г., март-апрель 2024 г.), в процессе которых использовался *метод натурального изучения* геокультурных ландшафтов и культовых объектов острова, *интервьюирование, беседа*.

Литературный обзор

Основы изучения храмовой культуры Бали заложены зарубежными (преимущественно, голландскими, английскими, американскими) антропологами, этнографами, историками первой половины XX в., в работах которых историческая, социо-культурная реальность и художественное наследие острова являются предметом междисциплинарного анализа (Г. Бейтсон, Дж. Белу, Р. Горис, К. Дж. Градер, М. Коваррубиас, В. Корн, М. Мид, Я.Л. Свелленгребел). Благодаря переводческой деятельности этих авторов в понятийное поле англоязычной научной литературы введен пласт специфической терминологии, составляющей и поныне аппарат анализа архитектурных памятников Бали.

Первые попытки систематизированного описания древних храмовых сооружений центрального, южного и отчасти восточного Бали содержатся в фундаментальном труде О. Й. Бернета Кемперса «Monumental Bali» [Kempers, 1991].

Традиция же тщательного исследования избранных храмовых комплексов острова как явлений региональной культуры фундирована Д. Стюартом-Фоксом. Сочетая методы исторической реконструкции, текстологического анализа (изучение лонтаровых хроник Раджа Пурана Пура Бесаких) и эмпирические методы (полевые исследования, наблюдения, интервью), автор очерчивает широкую панораму социального и религиозного уклада жизни поселений округа/кабупатена Карангасем (восточный Бали), приводит структурно упорядоченную систематику общественных храмов и подробное описание композиции ансамбля Пура Бесаких [Stuart-Fox, 2002].

Исследование американского антрополога Х. Гирц «Жизнь балийского храма» сконцентрировано на изучении комплекса Пура Деса в поселке/деса Батуан (округ Гианьяр). Это первая попытка системного анализа пластического убранства культового сооружения центрального Бали (одного из самых богатых традицией художественной резьбы) [Geertz, 2004].

Основанием для нашего исследования являются фундаментальные англоязычные работы западных культурологов, в которых региональный подход используется как исходный принцип в описании знаковых исторических событий, характерных традиций, памятников храмовой культуры южного, северного и западного, центрального и восточного Бали [Cotterell, 2015]; издания, сфокусированные на изучении культурной жизни и социальной организации округа Булеленг [Barth, 1993]. Интерес представляет также монография У. Рамзеера, где очерчиваются контуры различия в застройке священного двора (*jeroan*) храмов севера и юга [Ramseyer, 1977, с. 116]. Эти работы дополняет вспомогательная литература справочного и энциклопедического характера, упорядоченная на основе принципа регионального районирования, с обзором географических, исторических, социо-культурных особенностей разных ареалов острова и богатой подборкой эмпирического материала (Д. Киндерсли, Г. Хоффер, Т. Hannigan, L. Hoffman).

Аспектный анализ исследуемой проблемы подан в ряде искусствоведческих работ,

представляющих общую картину развития пластических искусств в Индонезии (Ж. Фонтейн, К. Холт). Отслеживая эволюцию развития стилей зодчества и декоративной скульптуры Центральной (VIII – IX вв.) и Восточной Явы (X – XV вв.), раскрывая их влияние на развитие балийского храмового зодчества и пластики, авторы подчеркивают, что пышный стиль Маджапахит в большей мере укоренился в Центральном и Южном Бали, где существовали древние культурные центры [Holt, 1967, с. 168 – 170].

Среди специализированных англоязычных работ по традиционной архитектуре Бали следует выделить монографии австралийцев Дж. Дэвисона, М. Уайта (И Маже Виджая). Рассматривая разнообразие балийской храмовой декоративной пластики, авторы предпринимают попытку маркировать ее региональные стилевые признаки (отмечается наличие в каждом регионе особого стиля резьбы – по камню и по дереву, присутствие наиболее пышных орнаментированных структур в храмах северного побережья острова) [Davison, 2003, с. 39], [Wijaya, 2002, с. 169 – 174]. Однако эти тезисы не получили дальнейшего развития.

На протяжении второй половины XX – начала XXI вв. нарабатан значительный опыт культурологической и искусствоведческой рефлексии храмовой архитектуры Бали в трудах индонезийских исследователей. Интерес к изучению автохтонного архитектурного достояния был вызван, прежде всего, всплеском развития туризма на острове, ростом национального самосознания. Общие вопросы теории традиционного балийского зодчества (базовые принципы и концепты формирования архитектурно-планировочной композиции храмов *пура*, виды строений, их конструкция, паттерны декора, материалы и пр.) рассмотрены в работах Arthana I. N. N., Dwijendra N. K. A., Gelebet I. N., Suardana I. N. G., Suriada I. A. B. [Dwijendra, Suyoga, 2018; Gelebet, 1982]. Комплексный анализ отдельных храмовых ансамблей разных регионов Бали представлен в исследованиях Darmaya I. K., Savitri N. L. U. S., Widiyani D. M., Yulianasari A.A.A.S.R. (Пура Беджи Сангсит, Пура Далем Джагарага – кабудатен Бюлеленг) [Savitri, Widiyani, Yulianasari, 2021]; Asri N. L. S. K., Suarsana K. (Пура Кехен,

кабудатен Бангли); Dwijendra N. K. A., Suyoga I.P.G., Somiartha Putu (Пура Палуанг, Пура Сегара – Нуса Пенида, кабудатен Клунгкунг) [Dwijendra, 2020; Suyoga, 2023] и др. Вопросы декорирования храмов пура (идентификации и классификации орнаментальных мотивов) освещены в публикациях Jaya I. G. N. A., Suryada I. G. A. B. [Jaya, 2018]. Фокусом ряда исследований является анализ иконографии декора храмовых комплексов (их групп или отдельных строений), локализованных в определенном ареале: Пура Далем Сангсит, Пура Гунунг Секар Сангсит – округ Булеленг [Kencana, Mahesatya, Budiarta, 2023; Utama, Sudita, Sudarmawan, 2023]; святилищ группы Kahyangan Tiga в Деса Батубулан, округ Гианьяр. В русле обозначенной проблематики интерес представляют публикации справочного характера, содержащие сведения об общественных храмах *Kahyangan Jagat*, находящихся под государственным патронажем, и храмов «Священной шестерки» *Sad Kahyangan* (с указанием места их расположения, композиционной структуры) [Mengenal Pura Sad Kahyangan Dan Kahyangan Jagat, 2006].

Представленная в работах индонезийских исследователей скрупулезная аналитика широкого спектра вопросов храмового строительства базируется на всестороннем изучении лонтаровых манускриптов (Asta Kosala-Kosali), использовании богатого эмпирического материала (интервью священников, местных мастеров зодчества *undagi* и декоративной резьбы *sangging*), основательно проработанного терминологического аппарата. Однако проблема регионализации храмовой архитектуры в данном массиве материала не артикулируется на уровне системного анализа. Отдельными авторами затрагиваются вопросы специфики

региональных архитектурных стилей, являющихся ветвями единого древа традиционного зодчества Бали: стиля Клунгкунг (Satria M.W, Putra I.D.G.A.D.) [Satria, Putra, 2020], стилей Гианьяр, Булуленг (Putra I.D.G.A.D., Wirawabawa I.B.G.) [Putra, Wirawibawa, 2023; Wirawibawa, Putra, 2021]. Между тем характерные черты этих стилевых явлений не концептуализируются. Тем более, не генерализируются типологические особенности храмовой архитектуры каждого региона острова.

В российском востоковедении балийская храмовая культура в целом остается на периферии научной аналитики. Ретроспектива ее развития тезисно освещена в статье «Монументальное зодчество Бали X – XVI вв.» [Лапкина, 1960] многотомного издания по всеобщей истории архитектуры; вопросы культового строительства на острове затрагиваются в монографии И. Муриан [Муриан, 1981]. Разрозненные сведения о храмах представлены в основном в путеводителях, статьях в популярных интернет-блогах и других публикациях ненаучного дискурса. Их региональный контекст остается неизученным.

Вместе с тем в последние годы наметилась тенденция к разработке проблематики культурного регионализма в формате междисциплинарных исследований (культурной географии), различных отраслях гуманитарного знания (культурологии, музыковедении, теории и истории архитектуры). Опираясь на концепцию пространственно-временной локализации исторических типов культур (Н. Даниленко), российские ученые (М. Ускова, В. Стрелецкий) исследуют регионализм как принцип интерпретации культуры, освоения «онтологии» культурных различий между регионами [Стрелецкий, 2012, с. 20]. В ряде монографий и статей (Г. Лебедева, В. Каганского, Ю. Веденина и М. Кулешовой, Р. Туровского) общий акцент в изучении культурного регионализма сделан на культурно-ландшафтном подходе и связанными с ним понятиями («региональный культурный ландшафт», «типология культурных ландшафтов», «природно-культурный каркас», «культурно-ландшафтное районирование») [Каганский, 2009; Веденин, Кулешова, 2004]. Феномен культурного ландшафта соотносится с обогащенным человеческой деятельностью, измененным и дополненным арте-фактами ландшафтом природным [Каганский, 2009, с. 66]. Соответственно регион трактуется как часть ойкумены, укорененной в конкретном культурном ландшафте [Ускова, 2006, с. 125]. Выделяются природные (физико-географические) и антропогенные (культурно-исторические) факторы типологизации культурных ландшафтов: строение земной поверхности (рельеф), формы ландшафтного покрова (растительность), способы хозяйствования и социальной организации, традиции и религиозные верования, стилевые архитектурные особенности [Веденин, Кулешова, 2004, с. 145 – 161].

В данной группе исследований указывается на вариабельность оснований типологии и районирования, несовпадение границ природных, культурных ландшафтов и собственно административных территориальных образований, предметно рассматривается возможность более дробной дифференциации эко-культурных зон. Для обозначения «ключевых структур» территории, где природные и культурные компоненты находятся в сложном взаимодействии, локализуются очаги традиционной культуры, центры инноваций, М. Кулешовой вводится понятие «природно-культурный каркас» [Веденин, Кулешова, 2004, с. 93 – 97].

Наглядным примером последовательной актуализации регионального подхода в отраслевых культурологических исследованиях является диссертационная работа украинского музыковеда Т. Мартынюк. В научный обиход автор вводит ряд важных для развития региональных исследований понятий («региональная константа», «константа в региональной музыкальной культуре») [Мартынюк, 2004, с. 40 – 41].

Таким образом, актуальность исследования обусловлена неизученностью проблематики балийской традиционной архитектуры в отечественном востоковедении, отсутствием обобщающих работ по избранной теме в зарубежной (в т.ч. индонезийской) теории и истории искусства. Однако основательно разработанный теоретико-методологический аппарат регионалистики и обширный опыт изучения специальных тем и вопросов, касающихся храмовой архитектуры Бали, в зарубежном искусствоведении делают возможным и необходимым проведение подобного рода исследований.

Результаты исследования

На основании эколого-географических особенностей (рельеф, природные ресурсы, климат) и социокультурных факторов (исторически обусловленный характер взаимодействия с внешним миром, способы хозяйствования, социальная структура, культурные традиции, религиозные верования) выделены четыре основных региона Бали, в пределах которых типологизированы архитектурные памятники *пура*. Контуров этих регионов не совпадают с границами территориального деления провинции Бали и основываются на практике районирования острова на гео-культурные зоны [Hoefler, 1996, с. 125 – 190].

Центральный Бали – «материковая» часть острова, с ландшафтами изумительной красоты, образованными живописными склонами с террасовыми рисовыми полями, насаждениями тропических деревьев, речными ущельями, невысокими горными хребтами. Это историко-культурное «сердце» Бали, место локализации древних индо-буддийских государств (X – XII вв.), центров традиционной балийской культуры, связанных с наследием восточно-яванского царства Маджапахит (королевств Гелгел, Клунгкунг, Гианьяр, Менгви, отчасти Бангли); обеспечивает центробежные тенденции в художественной жизни острова, уравнивает и трансформирует внешние культурные влияния, является «окном» в балийскую культуру. Охватывает территорию кабудатенов Гианьяр, Клунгкунг, южную часть кабудатена Бангли, центральную – Бадунга, западную – Табанана (каждый из которых примечателен локальными культурными ландшафтами). Представлен различными центрами развития ремесел и искусств (Убуд, Батубулан, Блахату, Мас, Челук), множеством исторических и природных памятников, музеев, храмов.

Восточный Бали и горная зона Северного Бали – ареал горных пиков и кратерных озер («хребет петуха»), «окно» в мир древних доиндуистских верований и традиций, связанных с культом гор и духов педков; охватывает территорию кабудатенов Карангасем, Бангли (северную часть), Булеленг (юго-восточную часть), северные сегменты Табанана и Бадунга. Является исторической областью поселений «первых балийцев» (бали-мула), «горных людей» (бали-ага), избежавших яванизации и балинизации, позже – королевств Бангли (XIV – XIX вв.), Карангасем (XVII – XIX вв.) [Cotterell, 2015, с. 144]. Ключевые структуры природно-культурного ландшафта – древние храмы у священных гор-вулканов (Батур, Пенулисан, Лемпуян, Батукару) во главе с горой Гунунг Агунг и «материнским храмом» острова Пура Бесаких; цепь кратерных озер (Тамблиган, Буян, Братан) с живописными храмами в окружении густой тропической растительности на горных склонах; поселения-анклавы аутентичной культуры (деревня Тенганан и др.).

Южный Бали – живописная зона южного побережья острова и острова-«спутника» Нуса-Пенида, отличающаяся в целом открытостью, свободолюбием местных жителей, подчинением их жизни морской стихии; рекреационно-культурный ареал-«треугольник» с муниципалитетом

(и столицей Бали) Денпасар на севере, курортными городами Кута, Семиньяк, Джембрана на западном побережье, Сануром – на восточном, Нуса Дуа – на южном. Сформировался на территории бывшего королевства Бадунг (XVIII – нач. XX вв.) и более древних поселений, взаимодействующих через торгово-морские пути с внешним миром. Состоит из контрастирующих локальных природно-культурных ландшафтов: Денпасара (с городской застройкой, историческими дворцами, образцами традиционной и современной храмовой архитектуры различных этнических и конфессиональных групп) и его окрестностей – с садами и рисовыми плантациями; равнинного морского побережья с развитой туристической инфраструктурой (Санур, Кута); скалистого полуострова Букит с заповедной зоной в районе Пекату.

Северный Бали – равнинная полоса вдоль северного побережья острова (омываемого Балийским морем) кабупатена Булеленг, с плодородными землями и выходом к торговым портам. Этот регион исторически связан экономическими и культурными контактами со странами Востока (Индией, Китаем, государствами о. Ява) и Запада (Голландией); является средоточием центростремительных культурных влияний, генератором процессов аккультурации на всем острове, «окном» во внешний мир. В ретроспективе – сердце древнего морского королевства Singhamandala, «Страны Льва»; территория объединенного морского государства Nara Singha Negara (XIII в.) и королевства Булеленг (XVII – середина XIX вв.); с 1855 г. зона голландских колониальных владений с админцентром в портовом городе Сингараджа. Включает несколько локальных культурных ландшафтов: урбанизированный городской (со сложным переплетением эпох и культур, храмами различных религиозных конфессий Сингараджи), сельский (с рисовыми плантациями, садами районов/кекаматанов Саван, Кубутамбахан).

Константы регионального храмового зодчества

С целью системного описания типологических характеристик, присущих общественным храмам каждого из выделенных регионов, введено понятие *константы региональной храмовой архитектуры*, которая определяется как результат теоретической интеграции существенных черт сакральных сооружений *пура*, исторически сформировавшихся и сохранившихся на территории конкретного региона (в период Balinese Medieval era XV – нач. XX вв. и первых двух третей XX в.).

Параметрами редуцированной экспликации характерных, устойчивых во времени признаков региональной храмовой архитектуры являются: *видовой* (региональные доминанты в видовой системе храмов *пура*); *композиционно-планировочный* (особенность ориентации в пространстве, количество зон-«дворов» и их конфигурация, выбор основных типов сооружений, их размещение на территории храма); *конструктивный и формообразующий* (специфика строительных материалов, структура характерных типов зданий); *художественно-декоративный* (репертуар мотивов декора, региональные особенности их морфологической, композиционной, образной и символической артикуляции).

Константа храмовой архитектуры Центрального Бали представлена храмами всех групп, среди которых яркими примерами регионального зодчества являются королевские храмы, храмы «омовения», «Трёх святилищ», храмы рынков. Планы большинства построек имеют каноническую форму прямоугольника, с ориентацией на гору Гунунг Агунг, с осевым расположением трех или двух зон/дворов, в которых размещаются внутренние святилища, с

примыкающими к ним хозяйственными двориками. В качестве строительных материалов используются красный обожженный кирпич *batu bali*, светло-серый парас *ukir*, цемент, дерево. В архитектурных комплексах этого региона обычно присутствует один лотосовый трон (представленный вариантами *padma agung*, *padmasana*); их визитной карточкой являются ворота Кори Агунг с богатым пластическим оформлением в парасе, которое часто концентрирует весь иконографический репертуар храма. Декоративное убранство пура представлено широким арсеналом мотивов всех групп в кодифицированных вариантах, связанных с каноном *Asta kosala-kosali*; манера их исполнения отмечена изысканностью, изящной проработкой каждой детали, композиционной согласованностью с архитектуроникой зданий. В резьбе по дереву часто используется золочение и цвет. В ареале Центрального Бали превалируют архитектурные стили Маджапахит, Менгви, Гианьяр; в декорировании павильонов встречаются элементы китайских влияний.

Типичными образцами храмовой архитектуры данного региона являются комплексы *Пура Кехен* (деса Чемпага, округ Бангли), *Пура Таман Аюн* (Менгви, Бадунг), *Пура Сада Капал* (Капал, Бадунг), *Пура Тирта Эмпул* (Тампаксирин, Гианьяр), *Пура Деса Батуан* (деса Батуан, Гианьяр).

Константа храмовой архитектуры Восточного Бали и гористой зоны Севера представлена главными святынями острова – большей частью храмами «Священной девятки» и «Шестерки» (*Sad Kahyangan*), а также храмами озер и др. Их общая композиционная идея состоит в ансамблевости, комплексности, сопряженности с конфигурацией горного ландшафта. Репрезентантом храмового зодчества данного региона является «материнский храм» всего острова – мега-комплекс *Пура Бесаких*. В планировке главных святилищ ансамблей сохраняется линейный принцип, увеличивается количество дворов. Горные храмы имеют высокие ступенчатые террасы-подходы, сбалансированную в аспектах пустоты и наполненности объемно-пространственную организацию и в то же время плотное расположение различного рода построек на территории ведущих святилищ.

Характерной чертой сакральных комплексов высшего ранга является наличие в главном храме нескольких падмасан, среди которых выделяется *padmasana tiga* – ее конструкция является пластическим воплощением ключевых идей учения Shiva Siddhanta [Stuart-Fox, 2002, с. 98]. Горные храмы также примечательны многоярусными пагодами *меру*, символами гор, которые локализуются на всех зональных уровнях и отличаются гораздо большей площадью основания, размерами крыш в сравнении с меру храмов Центрального и Южного Бали. На храмовой территории иногда строятся «китайские» алтари (типа *gedong*). Отдельную подгруппу храмов образуют комплексы поселений бали-ага с характерными длинными многостолпными павильонами *bale agung* [Wijaya, 2002, с. 56]. Среди строительных материалов преобладает черный парас вулканического происхождения, используются цемент, прочная древесина, железо, солома *ijuk* (для покрытия крыши).

Характер декора храмовых построек сдержанный, что обусловлено использованием вулканического параса; его мотивы канонические, тракуются схематично, условно. В декоре баз преобладают абстрактные геометрические узоры (декор *peralihan*).

Значимые храмовые ансамбли: *Пура Улун Дану Батур*, *Пура Пунчак Пенулисан* (район Кинтамани, Бангли), *Пура Лемпуянг Лухур* (деса Бунутан, Карангасем), *Пура Улун Дану Братан* (деса Будугул, Табанан), *Пура Лухур Батукару* (Табанан).

Константа храмовой архитектуры Южного региона Бали представлена морскими храмами, храмами «Трех святилищ», храмами святых, одиночными алтарями на берегу океана.

Святилища имеют северо-восточную (в направлении горы Гунунг Агунг) и юго-западную (в сторону моря) ориентацию, характеризуются простотой, компактностью плана, произвольной конфигурацией дворов, принципом «экономии» территории. Основными строительными материалами являются серый, белый, красный коралл, цемент, кирпич; в обшивке крыш, помимо пальмовой соломы *ijuk*, используется черепица. Круг храмовых сооружений включает лотосовый трон, алтари *pelinggih*, храм *gedong*, прасады, пагоды меру, навесы *bale*. Композиционным акцентом храма часто является трон *padmasana*, представленный различными вариантами – *padma agung*, *padmasana*, *padma sari* [Gelebet, 1982, с. 158]. Пагоды меру характеризуются ограниченным количеством крыш; расколотые ворота примечательны специфической «крылатой» конфигурацией (стиль *bersayap*); отдельные алтари *pelinggih* могут иметь экстравагантную форму (например, базы-постаменты с автомобилем наверху), что является отголоском технического прогресса [Dwijendra, 2020, с. 5585]. Пластическое убранство храмов пура отмечено лаконичностью, в декоративном репертуаре преобладают группы мотивов *kekarangan*, *kekatusan*, *pepalihan*; их морфология и семантика кодифицированы. При этом в трактовке отдельных мотивов, их конфигурировании на плоскости стены наблюдается отклонение от канона. Встречаются также постройки в стиле Маджапахит (характерные ворота Кори Агунг, каменные пагоды *прасады*); китайские храмы местной этнической общины, исповедующей учение *tri dharma* – конфуцианство, даосизм, буддизм (с видоизмененной структурой отдельных строений и специфическим декором).

Репрезентанты храмовой архитектуры: *Пура Лухур Улувату* (деса Пекату, район Южная Кута, Бадунг), *Пура Далем Сакенан* (о. Серанган, муниципалитет Денпасар), *Пура Танах Лот* (Табанан), *Пура Маоспахит* (г. Денпасар).

Константа храмовой архитектуры Северного Бали представлена храмами местных фермерских объединений *субак*, сельскими храмами «Трех святилищ» и др. Их композиция имеет преимущественно юго-восточную направленность, осевое расположение двух/трех дворов; отличается компактностью, прямоугольными очертаниями, отсутствием дополнительных святилищ и пристроек.

Ключевой идеей объемно-пространственной организации храмов этого региона является наличие доминирующего композиционного центра во внутренней зоне – каменного ступенчатого основания-постаменты *bebaturan/pangku*, на верхнем ярусе которого располагаются, создавая выразительный акцент, храмы-павильоны типа *gedong*, алтари *pelinggih*, троны-псевдопадмасаны (*padma capah*), декоративные столбы. (В святилищах других регионов Бали алтари и жертвенники размещаются, как правило, дифференцировано, непосредственно на земле или на невысоком постаменте.) Плотность застройки данного мегалитаря часто контрастирует с минимальным использованием других видов сооружений во дворах, в расположении которых наблюдаются признаки симметрии. В конфигурации отдельных строений заметны отголоски европейских стиливых влияний. Основными строительными материалами являются кирпич, местный розовый и серый парас, дерево, для покрытия крыш часто используется черепица.

В декоративном убранстве храмов Северного Бали отчетливо прослеживается тенденция отклонения от канона *Asta kosala-kosali*, что обусловило трансформацию мотивов орнаментики базового репертуара, введение новых узоров, нерегламентированное расположение декоративных элементов на плоскости стены, сплошное покрытие поверхности строений скульптурным декором в рельефе; активно используется западноевропейский иконографический лексикон. Отдельные исключительно балийские особенности декоративной

пластики в храмах этого круга выражены наиболее ярко (гротескность образов, выразительность, «крупность» флорального орнамента). Встречаются храмы в китайском стиле (проявившемся как в конструктивном, так и в декорационном аспектах), что детерминировано традицией контактов между Китаем и правителями Булеленга, присутствием китайской общины в г. Сингараджа.

Типичные примеры храмовых комплексов: *Пура Беджи* (деса Сангсит, район Саван, Булеленг), *Пура Деса Бунгулан* (деса Бунгулан, Саван), *Пура Далем Сегара Мадху* (деса Джагарага, Саван), *Пура Медуве Каранг* (деса Кубутамбахан).

Заключение

Отсутствие обобщающих материалов по теме исследования дает основание представить данную работу как первый опыт анализа и систематизации литературных источников и фактологической информации по типологии храмовой архитектуры Бали.

В ходе исследования был представлен региональный подход к типологизации общественных храмов острова, позволивший предпринять попытку их упорядоченного описания сквозь призму понятий, выработанных в культурной географии и смежных с искусствоведением областях гуманитарного знания – «регион», «культурный ландшафт», «культурно-ландшафтное районирование», «природно-культурный каркас», «опорные структуры каркаса», «константа регионального храмового зодчества».

В основу районирования были положены природные (физико-географические) и антропогенные (социо-культурно-исторические) факторы. Контурно очерчены четыре основных гео-культурных региона острова, границы которых не совпадают с административным делением провинции Бали (Центральный, Восточный с горной частью севера, Южный и Северный). Опорными структурами «каркаса» их ландшафтов являются ключевые храмовые комплексы, как правило, сосредоточенные рядом со значимыми/сакральными природными объектами (горами, священными озерами), буферными ландшафтными зонами (на границах океан-суша и т.п.). Выдвинута гипотеза, что в пределах этих ареалов сформировались региональные традиции культовой архитектуры, сооружались общественные храмы, примечательные типологической общностью. С целью их системной характеристики введено понятие «константа регионального храмового зодчества», обозначенное нами как результат теоретической интеграции существенных черт сооружений *пура*, исторически сформировавшихся и сохранившихся на территории конкретного региона. Основываясь на выделенных в исследовании параметрах – видовом, композиционно-планировочном, конструктивно-формообразующем, художественно-декоративном – охарактеризованы константы храмовой архитектуры Центрального, Восточного и горной зоны Севера, Южного и Северного Бали. Также в исследовании заложены основы локального районирования. В пределах макро-культурных регионов пунктирно обозначены локальные культурно-ландшафтные зоны, примечательные местными традициями храмового зодчества *пура*, стилями их декорирования.

Библиография

1. Каганский В. Л. Культурный ландшафт: основные концепции в российской географии // Обсерватория культуры: журнал-обозрение. 2009. № 1. С. 62 – 70.
2. Культурный ландшафт как объект наследия / под. ред. Ю. А. Веденина, М. Е. Кулешовой. М.: Институт наследия;

- СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 620 с.
3. Мартинюк Т. В. Историко-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників у явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приязов'я XIX–XX століть): автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. К., 2004. 47 с.
 4. Муриан И. Ф. Искусство Индонезии: с древнейших времен до конца XV века. М.: Искусство, 1981. 239 с.
 5. Стрелецкий В. Н. Культурный регионализм в Германии и России: автореф. дис. ... д-ра. географ.наук. М.: Институт географии РАН, 2012. 46 с.
 6. Ускова М. А. Регионализм как принцип интерпретации русской культуры Сибири второй половины XIX – начала XX в.: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Кемерово, 2006. 157 с.: ил.
 7. Barth F. *Balinese Worlds*. Chicago and London: The University Chicago Press, 1993, 370 p.
 8. Cotterell A. *Bali: A Cultural History*. Published by Signal Books Ltd (UK), 2015. 255 p.
 9. Davison J. *Balinese architecture*. Singapore: Tuttle Publishing, Periplus Edition (HK), 2003. 80 p.
 10. Dwijendra N. K. A., Suyoga I. P. G. How a Power Relationship Affects the Practice of Traditional Architecture in Bali, Indonesia. *International Journal of Current Advanced Research*. 2018 (June). Vol. 7, Issue 6. P.13350–13354. DOI: <http://dx.doi.org/10.24327/ijcar.2018.13354.2377>
 11. Dwijendra N. K. A. Identity Struggle Perspective in Car-Shaped Shrine in Paluang Temple, Nusa Penida Bali, Indonesia. *International Journal of Psychosocial Rehabilitation*. 2020. Vol. 24, Issue 04. P. 5579 – 5591. DOI: <https://doi.org/10.61841/kdt7en05>
 12. Gelebet, I Nyoman. *Arsitektur Tradisional Daerah Bali*. Denpasar: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Kebudayaan Daerah, 1982. 476 p.
 13. Geertz H. *The Life of a Balinese Temple: Artistry, Imagination and History in a Peasant Village*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004. 292 p.
 14. Hoefler H. J. *Bali (Insight guides)*. Chambers Harrap Publishers Ltd, 1996. 321 p.
 15. Holt C. *Art of Indonesia: Continuities and change*. New York: Cornell University Press, 1967. 355 p.
 16. Jaya, I Gusti Ngurah Agung. *Ornamen Bali*. Institut Seni Indonesia Denpasar, Fakultas Seni Rupa dan Desain, 2018. 65 p. URL: <https://core.ac.uk/download/491355974.pdf> (дата обращения: 26.06.2025).
 17. Kempers A. J. B. *Monumental Bali: Introduction to Balinese Archeology & Guide to the Monuments*. Singapore: Periplus Editions, 1991. 191 p.
 18. Kencana I. D. P., Mahesatya I. K. S., Budiarta I. G. M. Patung dan ukiran paras (padas) khas Buleleng di Pura Dalem Sangsit kecamatan Sawan Buleleng // *Jurnal Pendidikan Seni Rupa Undiksha*. 2023. Vol. 13 (3). P. 284 – 300. DOI: <https://doi.org/10.23887/jjpsp.v13i3.73316>
 19. Mengenal Pura Sad Kahyangan Dan Kahyangan Jagat / Tim Redaksi Bali Post; Desian Sampil & Layout Wayan Sudiasa. Denpasar: Pustaka Bali Post, 2006. 271 p.
 20. Putra I. G. A. D., Wirawibawa I. B. G. Cultural Sustainability and Evoking Architectural Identity in Buleleng-Bali, Indonesia // *Civil Engineering and Architecture*. 2023. Vol. 11. № 5. P. 2618 – 2630. DOI: <https://doi.org/10.13189/cea.2023.110528>.
 21. Ramseyer U. *The Art and Culture of Bali*. New York; Jakarta: Oxford University Press, 1977. 256 p.
 22. Satria M. W., Putra I. D. G. A. D. The Kori Agung Character of Heritage Temples: the Architectural References of Klungkung Identity // *Journal of Social and Political Sciences*. 2020. Vol. 3. No. 1. P. 103 – 111. URL: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3532172 (дата обращения: 15.04.2025).
 23. Savitri, Ni Luh Ugi Surya, Desak Made Sukma Widiyani, Anak Agung Ayu Sri Ratih Yulianasari. Keunikan Arsitektur Pura Dalem Segara Madhu Desa Pakraman Jagaraga, Singaraja // *Jurnal Anala*. 2021 (Sep.) Vol. 9. № 2. P. 22 – 28. DOI: <https://doi.org/10.46650/anala.9.2.1155.22-28>.
 24. Stuart-Fox D. J. *Pura Besakih: Temples, Religion and Society in Bali*. Leiden: KITLV, 2002. 605 p.
 25. Suyoga, I Putu Gede. The Architecture of Palinggih Ulam Agung and Pedau: Symbolic Artefacts of the Nusa Penida, Coastal community Belief System in Hinduism Osmosis // *Vidyottama Sanatana: International Journal of Hindu Science and Religious Studies*. 2023 (May). Vol. 7. No.1. P. 83 – 90. DOI: <https://doi.org/10.25078/VIDYOTTAMA.V7I1.2350>
 26. Utama P. T. J. B., Sudita I. K., Sudarmawan A. Patung Padas dan Ragam Hias Yang Ada di Pura Gunung Sekar. Desa adat Sangsit Daging yeh, Kecamatan Sawan, Buleleng, Bali // *Jurnal Pendidikan Seni Rupa Undiksha*. 2023. Vol. 13(2). P. 151–167. DOI: <https://doi.org/10.23887/jjpsp.v13i2.65676>
 27. Wijaya, Made. *Architecture of Bali*. Singapore: Editions Didier Millet (EDN), 2002. 224 p.
 28. Wirawibawa I. B. G., Putra I. D. G. A. D. Exploring Architectural Style of Gianyar and Creating Building Material Innovations // *International Conference on Advanced Science and Technology (ICAST)*. 2021 (February). P. 1 – 7. DOI:10.1088/1757-899X/1071/1/012001

Regional Typology of Public Temples in Bali

Marina V. Ratko

PhD in Pedagogical Sciences,
Independent Researcher,
119019, 3/5 Vozdvizhenka str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: marina13.101@yandex.ru

Abstract

The article presents a comprehensive study of public temples in Bali (pura) as a phenomenon of regional culture. The relevance of the work is determined by the insufficient study of Balinese traditional architecture in Russian Oriental studies and the lack of a systematic analysis of regional features of temple architecture on the island in foreign science. The aim of the research is to scientifically substantiate and reconstruct a typology of public temples in Bali based on a regional approach. The methodology includes a comprehensive interdisciplinary analysis integrating tools from archaeology, history, cultural geography, anthropology, ethnography, religious studies, and art history. Methods of typological modeling, zoning, mapping, compositional and planning analysis, architectural and artistic analysis, as well as morphological and semantic study of decor were applied. As a result of the study, the main geo-cultural regions of Bali (Central, Eastern, Southern, and Northern) were identified, their characteristic cultural landscapes and local traditions of sacred architecture were determined. The concept of a "constant of regional temple architecture" was introduced, parameters for typologizing temple architecture were developed, and typological features of temples in each region were identified.

For citation

Ratko M.V. (2025) Regional'naya tipologiya obshchestvennykh khramov Bali [Regional Typology of Public Temples in Bali]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 78-90. DOI: 10.34670/AR.2025.57.91.010

Keywords

Traditional architecture of Bali, public temples pura, geo-cultural region, cultural landscape, regional typology, sacred architecture, Balinese architecture, cultural zoning.

Reference

1. Kagansky V.L. (2009). Cultural landscape: basic concepts in Russian geography. *Observatory of Culture: review journal*, no. 1, pp. 62 – 70. (In Russian).
2. Vedenin Yu. A., Kuleshova M.E. (eds.) (2004). Cultural landscape as a heritage object. Moscow: Institute of Heritage; St. Petersburg: Dmitry Bulanin Publ. (In Russian).
3. Martynyuk T.V. (2004). The historical-theoretical aspects of the interrelations of the geographical and sociocultural factors in the phenomenon of the regional musical culture (on the example of the Northern Near-Azov Sea Territory of the 19-20th centuries). *Doct. Diss. Abstract*. Kyev. (In Ukrainian).
4. Murian I.F. (1981). Art of Indonesia: from ancient times to the end of the 15th century. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian).
5. Streletsky V.N. (2012). Cultural regionalism in Germany and Russia. *Doct. Diss. Abstract*. Moscow: Institute of Geography of the Russian Academy of Sciences Publ. (In Russian).
6. Uskova M. A. (2006). Regionalism as a principle of interpretation of the Russian culture of Siberia in the second half of

- the 19th – early 20th centuries. *Candidate's Diss.* Kemerovo. (In Russian).
7. Barth F. (1993). *Balinese Worlds*. Chicago and London: The University Chicago Press.
 8. Cotterell A. (2015). *Bali: A Cultural History*. Published by Signal Books Ltd (UK).
 9. Davison J. (1997). *Balinese architecture*. Singapore: Tuttle Publishing, Periplus Edition (HK).
 10. Dwijendra N. K. A., Suyoga I. P. G. (2018, June). How a Power Relationship Affects the Practice of Traditional Architecture in Bali, Indonesia. *International Journal of Current Advanced Research*, 7 (6), pp. 13350–13354. doi: <http://dx.doi.org/10.24327/ijcar.2018.13354.2377>
 11. Dwijendra N. K. A. (2020). Identity Struggle Perspective in Car-Shaped Shrine in Paluang Temple, Nusa Penida Bali, Indonesia. *International Journal of Psychosocial Rehabilitation*, 24 (04), pp. 5579 – 5591. doi: <https://doi.org/10.61841/kdt7en05>
 12. Gelebet, I Nyoman (1982). *Arsitektur Tradisional Daerah Bali*. Denpasar: Depertemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Kebudayaan Daerah.
 13. Geertz H. (2004). *The Life of a Balinese Temple: Artistry, Imagination, and History in a Peasant Village*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
 14. Hoefler H. J. (1996). *Bali (Insight guides)*. Chambers Harrap Publishers Ltd.
 15. Holt C. (1967). *Art of Indonesia: Continuities and change*. New York: Cornell University Press.
 16. Jaya, I Gusti Ngurah Agung (2018). *Ornamen Bali*. Denpasar: Institut Seni Indonesia Denpasar, Fakultas Seni Rupa dan Desain. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/491355974.pdf> (accessed 26/06/2025).
 17. Kempers A. J. B. (1991). *Monumental Bali: Introduction to Balinese Archeology & Guide to the Monuments*. Singapore: Periplus Editions.
 18. Kencana I. D. P., Mahesatya I. K. S., Budiarta I. G. M. (2023). Patung dan ukiran paras (padas) khas Buleleng di Pura Dalem Sangsit kecamatan Sawan Buleleng. *Jurnal Pendidikan Seni Rupa Undiksha*, 13(3), pp. 284 – 300. doi: <https://doi.org/10.23887/jjpsp.v13i3.73316>
 19. *Mengenal Pura Sad Kahyangan Dan Kahyangan Jagat* / Tim Redaksi Bali Post; Desian Sampil & Layout Wayan Sudiasa (2006). Denpasar: Pustaka Bali Post.
 20. Putra I. G. A. D., Wirawibawa I. B. G. (2023). Cultural Sustainability and Evoking Architectural Identity in Buleleng - Bali, Indonesia. *Civil Engineering and Architecture*, 11 (5), pp. 2618 – 2630. doi: <https://doi.org/10.13189/cea.2023.110528>.
 21. Ramseyer U. (1977). *The Art and Culture of Bali*. New York; Jakarta: Oxford University Press.
 22. Satria M. W., Putra I. D. G. A. D. (2020). The Kori Agung Character of Heritage Temples: the Architectural References of Klungkung Identity. *Journal of Social and Political Sciences*, 3 (1), pp. 103 – 111. Retrieved from https://papers.ssm.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3532172 (accessed 15/04/2025).
 23. Savitri, Ni Luh Ugi Surya, Desak Made Sukma Widiyani, Anak Agung Ayu Sri Ratih Yulianasari (2021, Sep.). Keunikan Arsitektur Pura Dalem Segara Madhu Desa Pakraman Jagaraga, Singaraja. *Jurnal Anala*, 9 (2), pp. 22 – 28. <https://doi.org/10.46650/anala.9.2.1155.22-28>.
 24. Stuart-Fox D. J. (2002). *Pura Besakih: Temples, Religion and Society in Bali*. Leiden: KITLV.
 25. Suyoga, I Putu Gede (2023, May). The Architecture of Palinggih Ulam Agung and Pedau: Symbolic Artefacts of the Nusa Penida, Coastal community Belief System in Hinduism Os mosis. *Vidyottama Sanatana: International Journal of Hindu Science and Religious Studies*, 7 (1), pp. 83 – 90. doi: <https://doi.org/10.25078/VIDYOTTAMA.V7I1.2350>
 26. Utama P. T. J. B., Sudita I. K. A., Sudarmawan A. (2023). Patung Padas dan Ragam Hias Yang Ada di Pura Gunung Sekar. Desa adat Sangsit Dangin yeh, Kecamatan Sawan, Buleleng, Bali. *Jurnal Pendidikan Seni Rupa Undiksha*, 13(2), pp. 151–167. doi: <https://doi.org/10.23887/jjpsp.v13i2.65676>
 27. Wijaya, Made (2002). *Architecture of Bali*. Singapore: Editions Didier Millet (EDN).
 28. Wirawibawa I. B. G., Putra I. D. G. A. D. (2021, February). Exploring Architectural Style of Gianyar and Creating Building Material Innovations. *International Conference on Advanced Science and Technology (ICAST)*, pp. 1–7. doi:10.1088/1757-899X/1071/1/012001

УДК 791.43:004

DOI: 10.34670/AR.2025.92.54.011

Эволюция драматургических структур экранного произведения: от неклассического нарратива к интерактивности

Быстров Евгений Сергеевич

Аспирант,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
192238, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15;
E-mail: bystrovsmult2@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается эволюция драматургических структур экранного произведения от неклассических линейных моделей повествования к интерактивным формам, возникшим в эпоху цифровых технологий. Анализ проводится через призму понятийного аппарата, включающего хронотоп, фабулу, сюжет, композицию, микрособытие, гипертекст, полифонию и особенно активные элементы композиции (А. О. Гусев). Показано, что развитие экранного искусства связано с трансформацией времени и пространства (хронотопа), усложнением нарративных структур и включением зрителя в процесс повествования. Историческая часть статьи прослеживает путь от первых экспериментов («Kinoautomat», 1967), FMV-игр 1980-х и проектов начала 2000-х («Fahrenheit», «Heavy Rain») до современных стриминговых интерактивных фильмов («Bandersnatch», «Late Shift»). Теоретическая часть опирается на идеи М. М. Бахтина о хронотопе, Ю. М. Лотмана о природе повествования, В. Ф. Познина о пространственно-временной структуре экрана, З. Кракауэра, Р. Арнхейма, Т. Эльзессера и М. Хагенера о природе кино, а также Т. В. Петросяна о цифровых технологиях в кино. В анализ включены западные теоретики гипертекста (Т. Нельсон, Дж. Ландоу, Э. Аарсет, М. Джойс, С. Джексон, Дж. Малой), чьи концепции нелинейных текстов оказали влияние на теорию и практику интерактивного кино. В статье предлагается рассматривать интерактивные произведения как полифонические системы, в которых выбор зрителя реализует активные элементы композиции, формирующие множественные варианты фабулы. Делается вывод, что сохранение целостности интерактивного фильма возможно благодаря особой организации хронотопа и полифонической природе нарратива.

Для цитирования в научных исследованиях

Быстров Е.С. Эволюция драматургических структур экранного произведения: от неклассического нарратива к интерактивности // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 91-98. DOI: 10.34670/AR.2025.92.54.011

Ключевые слова

Интерактивное кино, драматургическая структура, активные элементы композиции, хронотоп, гипертекст, полифония, фабула, сюжет.

Введение

Трансформация экранного искусства во второй половине XX – начале XXI века тесно связана с изменением культурного контекста и развитием технологий. Современное кино всё чаще выходит за пределы классических повествовательных структур, переходя к нелинейным моделям и вариативным формам. Как отмечает Т. В. Петросян, «современный кинематограф испытывает на себе существенное влияние цифровых компьютерных технологий, однако теоретическое осмысление художественно-эстетических результатов такого воздействия лишь начинается» [Петросян, 2010]. Это означает, что переход к интерактивным формам не является лишь техническим новшеством, а связан с глубинными изменениями в художественной культуре.

Методы исследования

Настоящее исследование опирается на комплексный методологический подход, объединяющий структурно-семиотический, нарратологический и гипертекстовый анализ. В рамках структурно-семиотического анализа рассматриваются композиционные элементы экранного произведения и их функция в построении целого. Нарратологический подход используется для разграничения фабулы и сюжета, выявления способов организации повествования и распределения информации. Концепция хронотопа М. М. Бахтина и её развитие в работах В. Ф. Познина позволяют описать пространственно-временную организацию интерактивных структур. Теория «активных элементов композиции» А. О. Гусева применяется как операциональная категория для фиксации узловых точек, в которых меняется ход повествования. Гипертекстовый анализ (Т. Нельсон, Дж. Ландоу, Э. Аарсетт) используется для описания архитектуры ветвления и принципов нелинейного движения по тексту. Дополнительно применялся историко-поэтический метод, позволяющий сопоставить экспериментальные практики литературы, авторского кино и современных интерактивных форм.

Литературный обзор

Исходной рамкой служит концепт хронотопа М. М. Бахтина как «формально-содержательной категории» неразрывной связи времени и пространства, переосмысленный для экрана в работах В. Ф. Познина, который трактует экранный хронотоп как динамическую структуру, организующую темпорально-пространственные параметры повествования. Внутри отечественной теории киноповествования существенна линия от Ю. М. Лотмана (структурная организация текста и множественность интерпретаций) к трактовке Р. Арнхейма, подчеркивающей роль композиции и перцептивных механизмов в формировании смысла, и к взгляду З. Кракауэра на кинематограф как «реабилитацию физической реальности», что задаёт эпистемологическую опору для анализа экранной материальности и вариативности форм.

Современные подходы дополняются исследованиями телесности и аффекта в кино Т. Эльзессера и М. Хагенера, фиксирующих сдвиг теории к зрительскому опыту и перцептивной динамике, особенно важной для нелинейных структур. И. В. Евтеева развивает идею «взаимодействия киновидов» как основания межформатных межжанровых переходов в экранном искусстве, а И. Вайсфельд традиционно описывает кино как «искусство в движении»,

акцентируя композиционную динамику и пластическую целостность. Со стороны визуальной антропологии Г. Грей предлагает рассматривать кино как способ культурной рефлексии и наблюдения, что важно для описания интерактивных практик в широкой социокультурной перспективе. На уровне авторской поэтики дискуссия о пределах режиссёрского контроля в классическом кино (Ф. Трюффо — А. Хичкок) остаётся эвристически ценной для осмысления перераспределения контроля в интерактивных формах.

Ключевым теоретическим звеном для оценки вариативности выступает предложенное А. О. Гусевым понятие «*активных элементов композиции*» — узловых точек, где траектория развития действия меняется, а линии конфликта пересекаются или расходятся. В его анализе классических фильмов («Жил певчий дрозд», «Баллада о солдате», «Расёмон») показано, что активные элементы не сводимы к интерактивности, а составляют универсальный драматургический механизм перенаправления сюжета — тем самым образуя теоретический мост к интерактивным узлам выбора.

Параллельная линия — исследования гипертекста: Т. Нельсон вводит понятие нелинейного текста, организованного через связки; Дж. Ландоу демонстрирует множественность «маршрутов чтения» и разрушение фиксированных границ начала/конца; Э. Аарсетт формулирует эргодический принцип, требующий нетривиальных усилий читателя. Практика гиперлитературы (М. Джойс, Ш. Джексон, Дж. Малой) задаёт репертуар форм, в которых множественность и монтаж «узлов» становятся поэтической нормой. На поле кино эта логика соединяется с авторскими стратегиями П. Гринуэя и неклассическим монтажом; в русле цифровых преобразований поэтики экранного изображения принципиально значима позиция Т. В. Петросяна о том, что цифровые технологии не только расширяют визуальные средства, но и перестраивают поэтическую организацию фильма.

Итак, корпус исследований формирует связанную рамку: (1) хронотоп как базовая категория экранной организации (Бахтин, Познин); (2) структурно-семиотическая и перцептивная перспектива (Лотман, Арнхейм, Кракауэр, Эльзессер, Хагенер, Евтеева, Вайсфельд, Грей); (3) узловая драматургия активных элементов как измеритель вариативности (Гусев); (4) гипертекст и эргодическая эстетика как источник архитектуры ветвления (Nelson, Landow, Aarseth, Joyce, Jackson, Malloy); (5) цифровая поэтика экрана и её влияние на структурные решения (Петросян). Эта рамка обосновывает выбор критериев анализа интерактивных фильмов и объясняет, каким образом сохраняется художественная цельность в условиях многовариантного нарратива.

Результаты

Идеи вариативности не были чужды искусству и ранее. Ю. М. Лотман указывал, что художественный текст может организовываться как «модель мира, допускающая множественность интерпретаций и перспектив» [Лотман, 1998]. Аналогично З. Кракауэр подчёркивал, что природа фильма связана с «реабилитацией физической реальности» [Кракауэр, 1974], а значит, экранное искусство всегда открыто к эксперименту с формой и содержанием. М. М. Бахтин в своей работе о формах времени и хронотопа в романе писал: «в художественном произведении время и пространство образуют неразрывное единство» [Бахтин, 1975]. В кино эта идея получила развитие: как показал В. Ф. Познин, «экранный хронотоп выступает организационным центром повествовательной структуры, задающим логику развития действия» [Познин, 2019]. Таким образом, переход к интерактивным моделям требует учитывать, что и время, и пространство становятся подвижными категориями, изменяемыми в

зависимости от выбора зрителя.

Дополняя эти представления, Т. Эльзессер и М. Хагенер отмечают, что современная теория кино всё больше ориентируется на телесность, эмоции и чувственное восприятие зрителя, что особенно значимо для анализа нелинейных форм [Эльзессер, Хагенер, 2016]. И. Вайсфельд ещё в советский период указывал на «искусство в движении» как ключевую особенность кинематографа, подчеркивая его динамическую природу [Эльзессер, Хагенер, 2016]. Г. Грей в рамках визуальной антропологии предложил рассматривать кино как особый способ культурного наблюдения и фиксации опыта [Грей, 2014]. Эти подходы позволяют расширить методологическую базу исследования и рассматривать интерактивное кино в более широком контексте культурных и антропологических изменений.

В начале 1960-х годов появились первые эксперименты с вовлечением зрителей в структуру фильма. Наиболее известный пример — чехословацкий проект «Kinoautomat» (1967), где аудитория голосовала за развитие сюжета. Однако технологические ограничения не позволяли реализовать полноценное разветвление: фильм всегда возвращался к одной и той же линии, что создавало лишь иллюзию выбора. В 1980-е годы интерактивность перешла в формат FMV-игр («Dragon's Lair», 1983), которые строились на заранее отснятых видеосценах. Выбор игрока определял продолжение или конец истории, однако сами сюжетные возможности оставались ограниченными. К концу 1990-х интерес к подобным экспериментам снизился из-за высоких затрат и линейности результатов.

С начала 2000-х годов интерактивность стала развиваться в рамках проектов, совмещающих кино и видеоигру. Игра «Fahrenheit» (2005, Quantic Dream) предложила зрителю-игроку возможность влиять на нелинейный сюжет, а позднее «Heavy Rain» (2010) и «Detroit: Become Human» (2018) довели этот принцип до многократно ветвящихся сценариев с десятками финалов. Эти проекты показали, что драматургия может строиться не только вокруг фиксированной фабулы, но и как сеть альтернативных траекторий. На уровне киноискусства особое значение имеет интерактивный фильм «Black Mirror: Bandersnatch» (2018), в котором зритель выбирает дальнейшие шаги героя через интерфейс стриминговой платформы. Этот фильм стал символом нового этапа экранного искусства, наглядно показав, что традиционная линейность утрачивает монополию.

Развитие новых форм требует уточнения понятийного аппарата. В классической нарратологии фабула определяется как причинно-временная последовательность событий, а сюжет — как способ их организации и предъявления. «Фабула — это события в их естественной хронологической последовательности, сюжет же — это особый способ их изложения» [Арнхейм, 1974]. Композиция, по мысли И. В. Евтеевой, представляет собой «единую систему взаимодействующих элементов фильма, формирующих целостный художественный образ» [Евтеева, 2011]. В интерактивном произведении эти категории получают новые значения: фабула может содержать несколько параллельных линий, сюжет становится сетью альтернативных траекторий, а композиция превращается в совокупность узлов и связей, обеспечивающих вариативность.

Особое место занимает понятие хронотопа. По словам Бахтина, «хронотоп есть формально-содержательная категория литературы, выражающая неразрывность пространственных и временных отношений» [Бахтин, 1975]. Познин уточняет, что в экранном искусстве хронотоп следует понимать как «динамическую структуру, определяющую темпоральную и пространственную организацию фильма» [Познин, 2019]. В интерактивных фильмах хронотоп приобретает нелинейный характер: время может петлять, повторяться, раздваиваться, а

пространство — ветвиться и дробиться.

Для анализа таких структур применимы и концепции гипертекста. Термин был введён Т. Нельсоном, определившим гипертекст как «нелинейный текст, включающий в себя взаимосвязанные блоки информации, соединённые ссылками» [Nelson, 1981]. Дж. Ландоу в работе «Hypertext 3.0» отмечал, что гипертекст разрушает традиционное представление о начале и конце произведения, предлагая множественность маршрутов чтения [Aarseth, 1997]. Э. Аарсетт развил эту мысль, предложив концепцию «эргодической литературы», где «необходимость нетривиальных усилий читателя» становится обязательным условием движения по тексту [Malloy, 1989]. Эти идеи легли в основу анализа цифровых и экранных интерактивных форм.

К описанному ряду работ можно добавить гипертекстовый проект Джудит Малой *its name was Penelope* (1989), в котором женский нарратив раскрывается через множественные пересекающиеся линии текста. Малой, как и Джойс и Джексон, продемонстрировала возможности нелинейного повествования, где субъективность и многоголосие становятся структурообразующими принципами [Joусe, 1990].

Нелинейность в литературе проявилась в гиперроманах конца XX века. Майкл Джойс в «*afternoon, a story*» (1990) предлагал читателю перемещаться по узлам текста, формируя уникальный маршрут. Шелли Джексон в «*Patchwork Girl*» (1995) создала текст-мозаику, в которой каждая часть может соединяться с другими по множеству траекторий. Эти опыты, по мнению исследователей, открыли новую парадигму повествования, где множественность стала основным художественным принципом [Jackson, 1995].

В кино аналогичный принцип реализуется через активные элементы композиции. А. О. Гусев пишет: «Активный элемент композиции — это узловая точка, где линии развития действия пересекаются или расходятся, определяя дальнейшую динамику повествования». В классическом кино такими точками становятся поворотные события, вводящие новых персонажей или изменяющие конфликт. В интерактивном фильме каждый выбор зрителя может выступать активным элементом, поскольку он инициирует новую ветвь фабулы. При этом важно различать ключевые активные элементы, радикально меняющие ход истории, и второстепенные микрособытия, влияющие лишь на детали. Такая градация позволяет оценивать глубину интерактивности произведения.

В своих исследованиях Гусев опирается не только на анализ вариативных форм, но и на классический материал. Так, разбирая фильмы О. Иоселиани «Жил певчий дрозд» (1970), Г. Чухрая «Баллада о солдате» (1959) и А. Куросавы «Расёмон» (1950), он показывает, что активные элементы проявляются и в линейном повествовании: ключевые события становятся точками напряжения, где сюжет получает новое направление [Гусев, 2016]. Этот анализ позволяет выстроить преемственность: от активных элементов классического кино к интерактивным узлам выбора, где зритель становится соавтором развития истории.

Применяя эти категории на практике, можно рассмотреть конкретные кейсы. «*Kinoautomat*» (1967) стал первым опытом встраивания выбора зрителя: хотя технические ограничения возвращали сюжет в единую линию, каждый сеанс создавал иллюзию соучастия. В «*Dragon's Lair*» (1983) выбор игрока определял успешность продолжения, однако сюжетные ветви оставались минимальными. «*Fahrenheit*» (2005) предложил более сложную структуру: действия игрока влияли на последовательность событий и характеры персонажей. «*Heavy Rain*» (2010) и «*Detroit: Become Human*» (2018) довели этот принцип до множества развилок и финалов, демонстрируя возможности полноценной вариативной драматургии. «*Bandersnatch*» (2018)

закрепил этот опыт на платформе Netflix, где зритель принимает решения в реальном времени через удобный интерфейс. «Late Shift» (2017) представил криминальный сюжет с семью вариантами финала, подчёркивая, что степень вовлечённости зрителя напрямую связана с количеством и значимостью активных элементов. Эти примеры показывают, что современное интерактивное кино сочетает в себе черты гипертекста, авторского кино и видеоигры, формируя новый тип драматургии.

Вопрос о границах авторского контроля в этом контексте напоминает классический диалог Франсуа Трюффо с Альфредом Хичкоком. Их беседа о режиссуре подчеркивала, что кино в значительной степени определяется замыслом автора и его структурным контролем над зрителем [Трюффо, 1996]. Однако в случае интерактивных произведений эта позиция трансформируется: часть контроля сознательно передаётся зрителю, и художественный эффект рождается в динамике между авторской структурой и выбором аудитории.

Обсуждение

Полученные результаты подтверждают, что традиционные категории нарратологии — фабула, сюжет, композиция — сохраняют аналитическую значимость, но должны быть адаптированы к условиям нелинейности. Сравнение с литературными гипертекстами (М. Джойс, Ш. Джексон, Дж. Малой) показывает, что экранные формы демонстрируют сходные принципы ветвления, но усиливаются за счёт визуальной образности и монтажной логики. Важным оказывается вопрос авторского контроля: как показывают дискуссии Ф. Трюффо и А. Хичкока, режиссёр традиционно задаёт структуру, тогда как в интерактивных фильмах часть контроля разделяется со зрителем. При этом, как отмечает Т. В. Петросян, именно цифровые технологии становятся медиатором между авторским замыслом и вариативным восприятием, что переводит проблему в плоскость поэтики цифрового экрана. Таким образом, интерактивное кино можно рассматривать как полифоническую систему, в которой авторская и зрительская позиции сосуществуют, формируя целостное произведение.

Заключение

Завершая рассмотрение, следует отметить, что интерактивное кино утвердилось как самостоятельный художественный феномен, синтезирующий традиции литературы, театра, кинематографа и цифровой культуры. Драматургическая структура подобных произведений строится как система активных элементов, связывающих воедино множественные фабулы и сюжеты. Сохранение цельности достигается за счёт особой организации хронотопа: альтернативные линии времени и пространства образуют полифоническое единство, где каждая версия событий существует на правах равноправного «голоса». Это соответствует бахтинской концепции полифонии, в которой множественность не разрушает целое, а формирует его.

Перспективы дальнейших исследований заключаются в разработке типологии активных элементов для интерактивных экранных форм, а также в изучении способов адаптации классической теории нарратива к новым цифровым реалиям. Как справедливо отмечал А. Тарковский, «искусство — это стремление запечатлеть время» [Тарковский, 2002]; в случае интерактивного кино это время становится множественным и подвижным, что открывает новые горизонты как для практики, так и для теории.

Библиография

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. В. Самохина; под ред. В. Шестакова. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 234–407.
3. Евтеева И. В. О взаимодействии киновидов: монография. — СПб.: Российский институт истории искусств, 2011. 240 с.
4. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / пер. Д. Соколова. — М.: Искусство, 1974. 327 с.
5. Лотман Ю. М. Природа киноповествования // Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПб., 1998. — С. 663–674.
6. Познин В. Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2019. — Т. 9, № 1. — С. 93–109. — DOI: 10.21638/spbu15.2019.105.
7. Петросян Т. В. Влияние цифровых технологий на поэтику фильмов Питера Гринуэя: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. — М.: ВГИК, 2010. — 163 с.
8. Гусев А. О. Морфология повествования вариативных структур (на примере фильма Т. Тыквера «Принцесса и воин») // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 1 (45). — С. 182–187.
9. Гусев А. О. Ветвящаяся форма повествования в фильме Питера Гринуэя «Человек, Музыка, Моцарт начинаются с М» // Вестник СПбГУКИ. — 2016. — № 2 (27). — С. 144–147.
10. Nelson T. H. Literary Machines. — Sausalito: Mindful Press, 1981.
11. Landow G. P. Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.
12. Aarseth E. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
13. Joyce M. afternoon, a story. — Watertown, MA: Eastgate Systems, 1990.
14. Jackson S. Patchwork Girl. — Watertown, MA: Eastgate Systems, 1995.
15. Малой Дж. its name was Penelope. — 1989.
16. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. С. Афонина и др. — СПб.: Сеанс, 2016. 352 с.
17. Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы, воспоминания / сост. П. Волкова. — М.: Подкова; Эксмо-Пресс, 2002. — С. 65–78.
18. Вайсфельд И. Искусство в движении. — М.: Искусство, 1981. — 285 с.
19. Грей Г. Кино: визуальная антропология / пер. М. Неклюдовой. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 280 с.
20. Трюффо Ф. Хичкок/Трюффо / пер., примеч., фильмогр. Н. Цыркун. — М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 1996. — 320 с.

The Evolution of Dramaturgical Structures in Screen Works: From Non-Classical Narrative to Interactivity

Evgenii S. Bystrov

Graduate Student,
Saint Petersburg Humanitarian University of Trade Unions,
192238, 15 Fuchika str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: bystrovsmult2@yandex.ru

Abstract

The article examines the evolution of dramaturgical structures in screen works, from non-classical linear narrative models to interactive forms emerging in the digital age. The analysis is conducted through the prism of a conceptual framework that includes chronotope, fabula, syuzhet, composition, micro-events, hypertext, polyphony, and especially active elements of composition (A. O. Gusev). It is shown that the development of screen art is associated with the transformation of time and space (chronotope), the complication of narrative structures, and the inclusion of the viewer in the storytelling process. The historical part of the article traces the path from early experiments

("Kinoautomat", 1967), FMV games of the 1980s, and projects of the early 2000s ("Fahrenheit", "Heavy Rain") to modern streaming interactive films ("Bandersnatch", "Late Shift"). The theoretical part draws on the ideas of M. M. Bakhtin on chronotope, Y. M. Lotman on the nature of narrative, V. F. Poznin on the spatio-temporal structure of the screen, Z. Krakauer, R. Arnheim, T. Elsaesser, and M. Hagener on the nature of cinema, as well as T. V. Petrosyan on digital technologies in cinema. The analysis includes Western theorists of hypertext (T. Nelson, J. Landow, E. Aarseth, M. Joyce, S. Jackson, J. Malloy), whose concepts of non-linear texts have influenced the theory and practice of interactive cinema. The article proposes to consider interactive works as polyphonic systems in which the viewer's choice realizes active elements of composition, shaping multiple variants of the fabula. It is concluded that the preservation of the integrity of an interactive film is possible due to the specific organization of the chronotope and the polyphonic nature of the narrative.

For citation

Bystrov E.S. (2025) Evolutsiya dramaturgicheskikh struktur ekrannogo proizvedeniya: ot neklassicheskogo narrativa k interaktivnosti [The Evolution of Dramaturgical Structures in Screen Works: From Non-Classical Narrative to Interactivity]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 91-98. DOI: 10.34670/AR.2025.92.54.011

Keywords

Interactive cinema, dramaturgical structure, active elements of composition, chronotope, hypertext, polyphony, fabula, syuzhet.

References

1. Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception*. Moscow: Progress. (In Russ.)
2. Bakhtin, M. M. (1975). *Forms of Time and Chronotope in the Novel*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)
3. Evteeva, I. V. (2011). *On the Interaction of Film Forms*. St. Petersburg: Russian Institute of Art History. (In Russ.)
4. Kracauer, S. (1974). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Lotman, Yu. M. (1998). *The Nature of Cinematic Narrative*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb. (In Russ.)
6. Poznin, V. F. (2019). Artistic Space and Time in the Screen Chronotope. *Vestnik of St. Petersburg University. Arts*, 9(1), 93–109. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.105>
7. Petrosyan, T. V. (2010). *The Influence of Digital Technologies on the Poetics of Peter Greenaway's Films*. PhD diss., VGIK. (In Russ.)
8. Gusev, A. O. (2016a). Morphology of Narrative in Variative Structures (on the example of T. Tykwer's "The Princess and the Warrior"). *Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*, 1(45), 182–187. (In Russ.)
9. Gusev, A. O. (2016b). Branching Form of Narrative in Peter Greenaway's "The Man in the Bath, Music, Mozart begins with M". *Vestnik SPbGUKI*, 2(27), 144–147. (In Russ.)
10. Nelson, T. H. (1981). *Literary Machines*. Sausalito: Mindful Press.
11. Landow, G. P. (2006). *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
12. Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
13. Joyce, M. (1990). *afternoon, a story*. Watertown, MA: Eastgate Systems.
14. Jackson, S. (1995). *Patchwork Girl*. Watertown, MA: Eastgate Systems.
15. Malloy, J. (1989). *its name was Penelope*.
16. Elsaesser, T., & Hagener, M. (2016). *Film Theory: Eye, Emotions, Body*. St. Petersburg: Seans. (In Russ.)
17. Tarkovsky, A. (2002). *Sculpting in Time*. In: Tarkovsky Archives. Moscow: Podkova; Eksmo-Press. (In Russ.)
18. Weisfeld, I. (1981). *Art in Motion*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
19. Gray, H. (2014). *Cinema: Visual Anthropology*. Moscow: New Literary Observer. (In Russ.)
20. Truffaut, F. (1996). *Hitchcock/Truffaut*. Moscow: Eisenstein Centre for Film Studies. (In Russ.)

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.15.57.012

Теоретико-методологический аспект исследования феномена китайской литературной живописи

Багрова Наталья Викторовна

Доктор культурологии,
профессор кафедры архитектуры,
Новосибирский государственный университет
архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова;
690099, Российская Федерация, Новосибирск, Красный проспект, 38;
e-mail: nvbagrova@nsuada.ru

Ли Сяопэй

Аспирант,
Новосибирский государственный университет
архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крячкова;
690099, Российская Федерация, Новосибирск, Красный проспект, 38;
Доцент Института искусств и спорта
Ухуский колледж,
231556, КНР, провинция Аньхой, Уху, р-н Хаоцзян, ул. Сучжоу, 66;
e-mail: 443235362@qq.com

Аннотация

Проблема отношений методологии и культурной онтологии исследуется на примере наследия китайской литературной живописи. Археологические факты и теоретическая рационализация доказывают актуальность методологической реконструкции произведения искусства в качестве культурной практики, в которой трехмерная модель развития философской доктрины, материальных технологий и визуальных традиций, преодолевает рамки бинарного противостояния категорий «формы» и «содержания». Теоретическая модель концептуализации культурной практики помогает в интерпретации принципа «единства техники и Дао», противостоящей западноевропейской прогрессистской позиции в оценке художественного наследия Китая.

Для цитирования в научных исследованиях

Багрова Н.В., Ли Сяопэй. Теоретико-методологический аспект исследования феномена китайской литературной живописи // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 99-113. DOI: 10.34670/AR.2025.15.57.012

Ключевые слова

Культурное наследие Китая, китайская литературная живопись, теоретико-методологический аспект концептуализации культурной практики.

Введение

Широкое распространение современной экранной культуры вызвало интерес к актуализации мирового культурного наследия. Феномен китайской литературной живописи не стал исключением. Интерпретации функциональных особенностей этого уникального явления культуры в исследованиях середины XX века оказались востребованными в прикладных аспектах, связанных с началом развития креативных индустрий. Возникающие на этом пути затруднения выявили тенденциозность в более поздней интерпретации роли и ценности литературной живописи Китая как преимущественно «декоративного вида искусства», что вызвало риски последующей девальвации его культурной ценности и прикладного значения в контексте мировой культуры [Sullivan, 2008, с. 11].

В чем видится причина нарастания дефицитов в интерпретации и методологии наследования в процессе массовизации «потребления культуры»?

Эволюционистский подход в истории искусства, характерный для западноевропейской традиции искусствознания [Сунь Цайся, 2014], коренится в прогрессистской парадигме, которая преобладает в научном дискурсе последних лет. Такой подход не позволяет избежать оценочности суждений в отношении объектов художественного наследия с позиции эволюционизма.

Основная часть

Одним из примеров такого подхода может служить концепция «исторического взгляда на технологическую эволюцию» Шермана Ли. Основываясь на формальных критериях, автор определил «любительскую манеру» литературной живописи династии Юань как «признак деградации ее технического совершенства» [Giuffrida, 2018, с.78]. Это суждение, с позиции западных стандартов оценки произведений живописи (в первую очередь, живописи маслом) с приоритетом реалистичности изображения и точности построения перспективы, не приняло во внимание авторское «стремление к идеалу» не как к ставшему, реализованному, но как к процессу становления зрителя, соединившегося с автором в поисках истины. Именно в таком контексте китайская литературная живопись периода правления династии Юань, была объявлена «деградацией» ее искусства.

Вместе с тем, характерным для китайской художественной традиции является ее отличие в понимании предназначения и целеполагания искусства: в противоположность задаче вызвать восхищение изощренностью технических средств, китайский автор стремится передать зрителю настрой на сотворчество, что, в целом, находит выражение в особом циклическом характере развития живописи китайских литераторов, вновь и вновь возвращающейся к архетипам для обновления пути своего развития.

Переходя к конкретным примерам, можно вспомнить исследования Нанкинского университета «кирпичной фрески» [Цзяо Бо, 2016], согласно которым пространственная грамматика пейзажных образов во фресковой живописи Южной династии (рис.1) созрела на три столетия раньше «независимой пейзажной живописи».

Установлена явная наследственная связь между композицией «Ляньюнь Диэчжан» во фресках и длительной традицией свитковой живописи более поздних поколений: эта связь была оценена только в последние годы [Чжэн Янь, 2019], когда было доказано, что функционально процесс изготовления фресок требует существенной схематизации и стилизации, что и легло в

основу грамматики визуального языка в передаче пейзажа. Позднее приоритет изображения над текстом в жанровом развитии китайской литературной живописи станет формальным условием развития ее визуальной составляющей вне зависимости от разворачивания текстовой традиции.

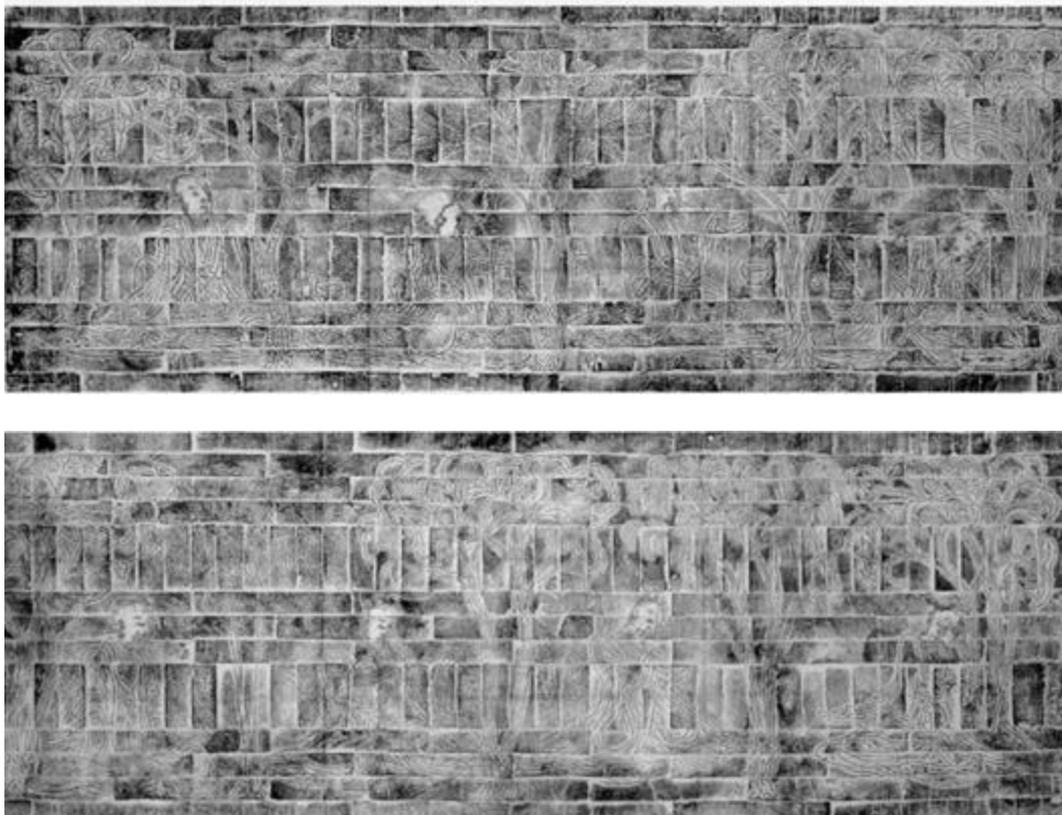


Рисунок 1 - Технология «вытирания» фресок «кирпичной живописи» «Семь мудрецов бамбукового леса в период Жун Цици на мосту Сишаньцяо» в Нанкине / Цит. по: [Цзяо Бо, 2016]

В качестве еще одного аргумента против «декоративизма» китайской литературной живописи, стоит отметить функциональную роль пейзажа в погребальном искусстве: в большей степени он стал не декоративным элементом, но символической системой создания идеального пространства «по ту сторону идеала».

В основе наследия фрескового искусства стоит прежде всего похоронный ритуал. Наглядно это можно представить на примере вариаций сюжетной линии «семи мудрецов бамбукового леса» периода Жун Цици.

Фреска, созданная по мотиву «Семь мудрецов бамбукового леса», обнаруженная в гробнице Львичуна [Чэнь Сяохань, 2022] в Нанкине (рис. 2), создает широкомасштабное повествование, раскрывая логику истории искусства, согласно которой идеал превалирует над совершенством техники исполнения. Функционально изображения направлены не столько на внешнее декорирование, сколько на создание идеального пространства интерьера гробницы.

Анализ композиции «одного бамбука и девяти деревьев» в гробнице Южной династии на мосту Сишань в Нанкине [Чэнь Сяохань, 2022], вместе с размышлением над сюжетом «семи мудрецов бамбукового леса», дает нам логические подсказки к вопросу о переходе системы погребальной символики к художественной системе раннего этапа выражения «идеального» в

ручном свитке. В частности, изображение широколиственного бамбука в произведении сознательно передано в виде соединения двух стволов, что является показательным преобладанием содержания над формой: художник сознательно искажает естественную природу бамбука, чтобы передать посредством символического объединения «ветвей» и «стволов» мысль о духовном единении «мудрецов». Форма ветвей, напоминающих «вытянутые руки и пальцы» [Чжэн Янь, 2019], описанная Чжэн Янь, уже имеет прообраз визуального руководства управления ручным свитком: ветви и листья гинкго билоба создают замкнутую, автономную конфигурацию (рис. 3 а), а центральное двухстволовое дерево соединяет соседние сцены взмахом ветвей, указывая на возможность просмотра путем «вращения вокруг оси» при разворачивании ручного свитка (рис. 3 б).

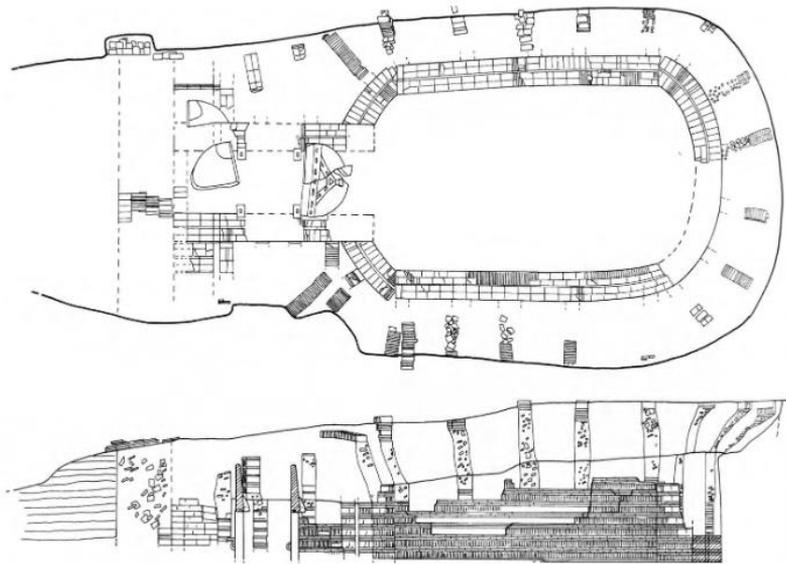


Рисунок 2 - План и разрез гробницы Львичуна в Нанкине («Подлинные произведения Южной династии») / Цит. по: [Чэнь Сяохань, 2022]



Рисунок 3 - Замкнутая конфигурация деревьев



Рисунок 4 - Объединяющее дерево

Опыт работы с непрерывным пространством-временем в конечной плоскости просто обеспечивает прототип схемы «шаг за шагом для движения сцен» для ручных рулонов. Природные символы в погребальных пейзажах не только подкрепляют духовные символы древних китайских литераторов, но и оттачивают визуальную грамматику, предназначенную для передачи на новых носителях, что, в конечном итоге, позволяет «идеальному пространству» «перейти» из каменной гробницы в «рукава литераторов», в которых они тайно носили живописные свитки.

Таким образом, ключи к разгадке тайны китайской литературной живописи целесообразно искать исключительно в ее шедеврах, но не во внешних критериях.

Наряду с «декоративизмом», другим примером редуцирующего подхода к анализу практики китайских литераторов-художников может служить подход, основанный на дихотомии категорий формы и содержания. В интерпретации шедевра мирового искусства «Жилища в горах Фучунь» Майкл Салливан интерпретирует бинарное противостояние формы и содержания в социально-историческом измерении [Sullivan, 2008, с. 39]. В категориях западной метафизики механическая схематизация упрощает духовный масштаб идеального пространства, создаваемого художественным произведением, до тривиального носительства схематизированного социального содержания, а именно: используемая автором множественность значений символов, относящихся к изображениям «рыбака», «дров», «занятий земледелием и чтением» редуцировано до «персонажей» и «обстоятельств» [Sullivan, 2008, с. 67].

Подобный схематизм «персонажа-обстоятельства» приводит к интерпретации жанра китайской литературной живописи как повествовательного, сводящего его к простой экспозиции сюжета. Это исключает многомерность литературной пейзажной живописи с ее ядерным концептом совместно творимого автором и зрителем «идеального пространства». В нем визуальный образ является не только проявлением даосского «воображаемого царства», но и визуальным построением литературной композиции, передающей идеалы китайской художественной онтологии, которую характеризуют как «пребывания в потоке жизни» [Чжэн Вэйкунь, 2020, с. 40].

Шедевр мирового искусства «Жилища в горах Фучунь» (создан между 1348 и 1350 годами) китайского мудреца, теоретика и художника Хуан Гунвана (1269-1354) дает нам пример глубокой гармонии между философским размышлением и его символическим воплощением, благодаря пространственно-временной континуальности повествования, созданной

«сверхдлинной продолжительностью» в 6,36 метров. Воображаемый опыт погружения автора «в пространство и время» сообщает зрителю «волю к жизни и к странствованию» [Чжэн Вэйкунь, 2020, с. 43].

Структура картины подчинена повествовательной логике «начала и перехода». Сюжет начинается с плоских песчаных отмелей, создающих «эфирную среду» [Чжао Тин, 2014, с. 215]. Следуя через годы, зритель приближается к кульминации композиции, где местность уезда Пинюань стремится к месту развития академического знания школ Шуюань, чтобы завершиться появлением модели вселенной, аналогичной «Чжоу И» – ядра философии Дао, объединяющей три начала: Небо, Землю и Человека с «Шестью временами» [Си Цы, 1966, с. 84]. Категории мышления «пространство» и «время» в «Чжоу И», по мнению Юй Инши [Юй Инши, 2021], воплощены в физических характеристиках «среды произведения»: так по мере разворачивания свитка, вертикальный угол взгляда зрителя меняется «в ритме неба и земли», что удерживает сознание зрителя, не давая «прорваться» из двухмерной плоскости полотна произведения в поток четырехмерного пространства-времени, – так автор вызывает обострение эмоций зрителя и передает напряжение воли по мере следования пути («Дао»).

Шедевры искусства китайских литераторов делают необходимым исследование ее артефактов в диалектическом единстве идеала и его материального воплощения посредством символического языка. Таким образом мы встречаемся с тремя измерениями вышеуказанного диалектического взаимодействия: философским, техническим и символическим. Это открытие бросает «тройной вызов» позициям прогрессистского эволюционизма и декоративизма в оценке китайского наследия.

Подводя промежуточный итог проблематизации, уместно сделать предположение о возможности «трехмерного» методологического подхода к анализу наследия китайской литературной живописи, включающего: во-первых, исследование возможностей символического языка в воплощении философской доктрины; во-вторых, исследование возможностей символизации в материальном воплощении; в-третьих, исследование возможностей концептуализации мышления, конвенции и мастерства в потоке культурной практики.

На примере концепта культурной практики «пассивного странствия автора в воображаемом пространстве» [Ян Тао, Цю Ян, 2013, с. 4] китайских литераторов-живописцев символизация пространственно-временной непрерывности воплощена в характерной для китайской художественной культуры традиции динамичного восприятия произведений искусства в рулонных свитках. Повествование предзадано в форме рулона ручной прокрутки. Процесс разворачивания ручного свитка имитирует опыт «пассивного странствия» в практике активного динамичного просмотра.

Значимой особенностью практики китайской живописи является последовательность символических сцен и «белого», не заполненного изображениями полотна произведения, которая погружает зрителя в авторское настроение и способствует сотворчеству автора и зрителя. Так произведение «Картина Аньчжай» Ни Чана (рис. 4) времен династии Юань является пример крайности даосского представления о том, как воображаемое пространство создает условно «белое». Доля условно «белого» в произведении достигает 63 %, но благодаря нюансным изменениям оттенка цвета светлой туши дальнего плана, и тона туши переднего плана, выполненной в технике «сухой кисти», построена многомерная пространственная иерархия «воздушной перспективы». Мерцание туши подразумевает периодическую концентрацию и рассеивание «воздушной субстанции»: облаков, тумана, эфира. Выбор средств

материального воплощения строится на использовании свойства проницаемости туши, нанесенной на рисовую бумагу и усилен свойством пластичности длинного рулона. Например, благодаря градиентному изменению оттенков туши, мастер Хуан Гунван добивается эффекта изменения временной последовательности утра и сумерек.



Рисунок 4. Ни Чан «Картина Аньчжай» (25,5x71,7 см). Тушь, бумага. Хранится в Тайбэйском дворцовом музее

Таким образом символический язык китайской живописи литераторов передает не только пространственное, но и темпоральное измерение даосского циклического «дыхания времени».

Анализ визуального языка «воздушной перспективы» выводит исследователей [Ши Шоуцянь, 2020, с. 23] за рамки дихотомии «форма-содержание». Ученые обратили внимание на семантический потенциал символической системы литераторов-художников в живописных приемах, подразумевающих «черное» в «белом», который проводит от философии к практике целую цепочку смыслов. Мастерски переданные оптические эффекты воображаемого пространства создают у зрителя иллюзию пейзажа фактически существующего ландшафта. При этом изоморфизм художественной практики и духовной практики философа Лао Цзы проявляет себя в «принятии воображаемого как реального» в стремлении воображаемого к идеальному с сохранением тишины, в которой «пустота – это не пустота, а непроявленное состояние Дао».

Горизонтальное разворачивание ручного свитка побуждает зрителя к активному ритмичному созерцанию смены сцен «шаг за шагом». Эстетика ритуала согласуется с даосской познавательной концепцией «активного знания», когда физическое воздействие ручного свитка становится необходимым условием восприятия. Прокрутка рулона руками превращает опыт пассивного созерцания в культурную практику физического участия и сотворчества [Ма Лин, 2022, с. 109]. Пальцы зрителя контролируют темп и ритм раскручивания и сворачивания двух свитков, следуя траектории [Там же, с. 110] визуального повествования и текста картины. Таким образом между произведением и зрителем устанавливаются тактильно-визуальные отношения, поддерживающие погружение в смыслы произведения. Познавательный интерес зрителя поддерживается состоянием незавершенности: пауза в повествовании, предвосхищающая содержание еще нераскрытого свитка побуждает зрителя к поиску Дао в воображаемом. Активный процесс сотворчества художника и зрителя в поиске истины заключается не в исчерпывающе полном представлении объекта художником, а в практике декодирования с участием зрителя.

Темпоритм «пера/кисти» и «свободного течения туши» представляют собой «след» движения тела («жеста») и поток дыхания художника в акте творчества. Например, ритм

живописи Хуан Гунвана «один камень за пять дней и одна вода за десять дней» материализует в произведении «Энергию времени». Зритель высвобождает эту энергию в концентрированном виде с помощью движения свитка и завершает диалог с автором во времени и в пространстве.

Когда темп перекручивания свитков и частота дыхания зрителя приближаются к синхронизации, энергия восприятия реализуется в экстернализации ритма движений рук и тела зрителя. «Единство знаний и действий» – в этом императиве воспроизводится «практика действенного знания» Чжуанцзы в стиле «Дин Дин Цзе Ниу». Зритель воспринимает содержание авторского посыла с помощью непрерывных телесных движений раскручивания и сворачивания рулонов. Как говорится в «Небесном пути» в трактате «Чжуанцзы» (около 300 г. до н.э.): «Полученное руками будет и в сердце» [Мандарин Бао, 2009, с. 112] в историях, рассказанных учениками мудреца и записанных после его смерти.

Такое позиционирование автора и зрителя выходят за пределы эпистемологических рамок западноевропейского искусствознания, разделяющего в искусстве «субъект» и «объект».

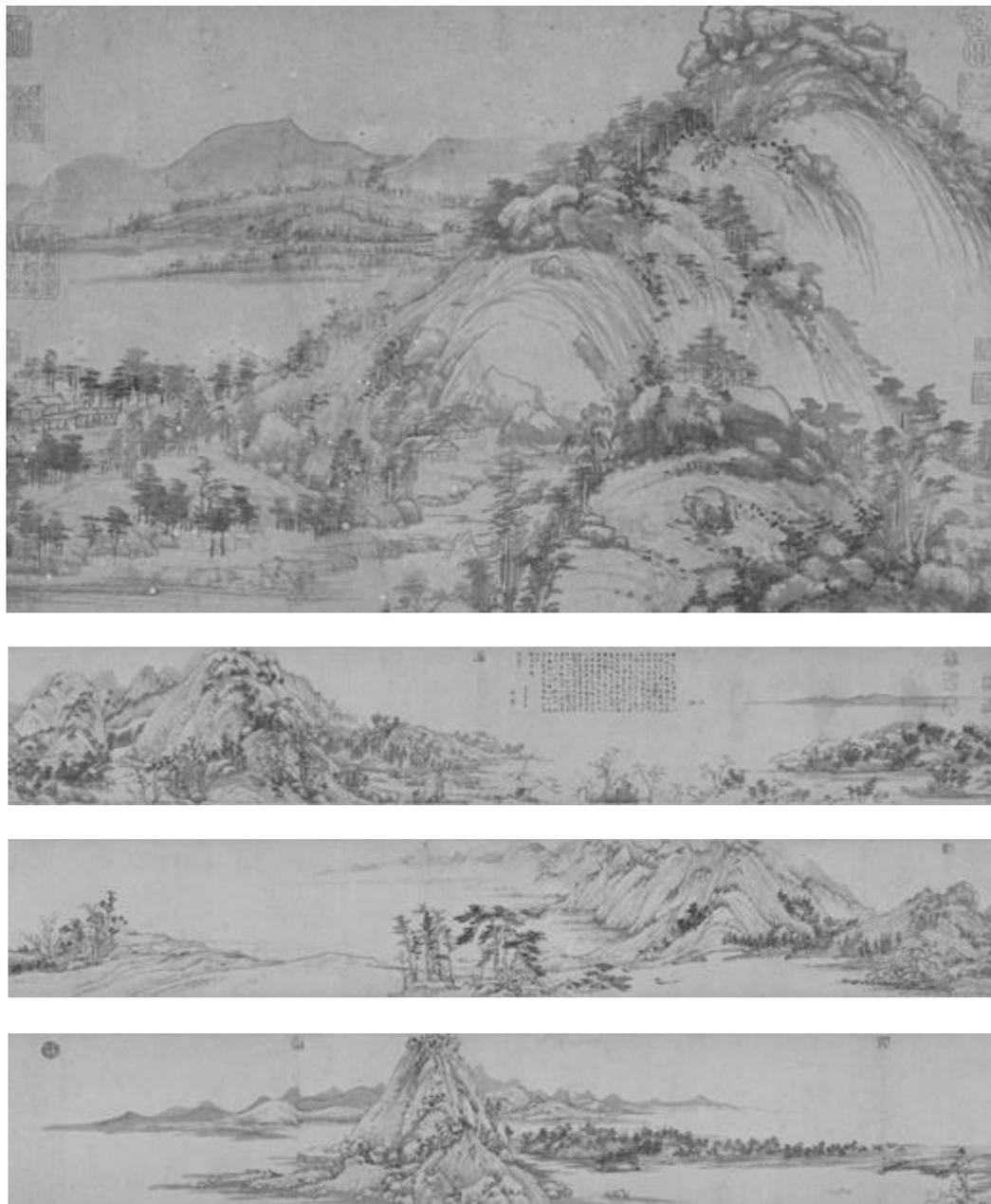
Произведения китайской литературной живописи создают для зрителя особую среду действия, переживания и размышления в качестве инструмента погружения в даосскую философию: в этом видится онтологическая ценность этой уникальной культурной практики.

Подтверждением этому служит и «рассеянная перспектива» полотен китайских литераторов-живописцев [Чжэн Фан, 2006], в отличие от практики европейской перспективы, основанной на одной или двух «точках схода», «рассеянная перспектива» не фокусирует внимание зрителя в глубине изображаемого, но стимулирует динамику его познавательного интереса. Такой подход следует принципу полицентричности даосского храма, где каждый визуальный узел представляет собой своеобразный «срез Дао», непрерывное разворачивание свитка символизирует последовательность «рождения смыслов»: «Дао рождает один, один рождает два, два рождает три» [Там же].

В этой связи представляет особый интерес материализация интерпретаций концепта «загадочных порталов» в Тао Тэ Цзине, согласно которой свиток представляется в качестве космологической модели [Там же]. В свернутом состоянии свиток символизирует хаос «Дао». Процесс разворачивания соответствует «Тайцзи» – медитативной практики, сочетающей самовнушение, физические движения и дыхательные техники. «Тайцзи» рождает «раздвоение хаоса и порядка». В полностью развернутом состоянии полотно достигает одновременного двуполярного присутствия хаоса и порядка и «поле напряжения» воли к жизни на пути Дао.

«Закон трех далей» мудреца и художника Го Си (1020-1090), изложенный в трактате «Линьцюань Гао Чжи» («Записки о высокой сущности лесов и небес»), интерпретировал пейзаж в трех измерениях: «высокая даль», «глубокая даль» и «ровная даль». Трактат описал не только теоретическую модель закономерности пространственной структуры китайской пейзажной живописи, но и визуальную модель идеальной вселенной в представлении даосов. «Высокая даль» посредством визуальной связи подножия и вершины горы сообщает зрителю идеальное состояние единения человека с землей и небом Чжуанцзы, сформулированное как: «небо и земля рождены со мной». «Глубокая даль» уводит взгляд зрителя посредством визуализации пространства долины и текущей вглубь картины воды, символизируя идеальное состояние «пассивного странствия». «Ровная даль» в горизонтальном направлении движения взгляда создает темпоритм «путешествия» в диалектическом противопоставлении сущности и пустоты, сообщая зрителю настроение, названное «взаимное существование». Структура «ровная даль» выполняет функции пространственного прототипа «идеала пассивного странствия» литераторов своим визуальным представлением «состояния тела и пути» в даосской философии.

Концепция Го Си, отталкиваясь от принципа «Чжуанцзы Сяояо Ту», который можно сформулировать как: «благоприятствуя взаиморасположением неба и земли», трансформирует принцип до трехмерного пространственного переосмысления даосских положений о природе (рис. 5).



**Рисунок 5 - Хуан Гунван «Карта гор Фучунь» (33 см × 1036,9 см). Тушь, бумага.
Хранится в Дворцовом музее Тайбэя, провинция Чжэцзян**

Культурологический подход в интерпретации традиционной практики использования свойств ручных свитков китайских литераторов позволяет рассматривать их в качестве носителя когнитивных паттернов и космологических представлений. Изоморфизм структуры культурной практики и онтологических представлений коренится в восточной когнитивной парадигме, утверждаемой постулатом «практика возделывания порождает медиума»:

посредством трения между пальцами и шелком или рисовой бумагой, посредством блуждания глаз в пейзажах «пассивного странствования» медиум творит связь инструмента и онтологии. Практика медитации, объединяющая физическую активность, материальную идентичность с космологическими представлениями открывает традицию в современных иммерсионных новациях [Чжэн Фан, 2006].

В качестве примера можно привести свиток литератора-художника У Чжэня «Рисунок рыбака» (рис. 6), в котором автор воспроизводит пространство в форме ручного свитка, нарушая линейную логику повествования посредством техники рассеянной перспективы и вкрапления стихотворений. В картине пятнадцать автономных пейзажных блоков разделены туманными облаками. Изображение рыбака появляется всего четыре раза, присутствуя на площади менее 1/20 части полотна, что символизирует замещение значения персонажа-субъекта в привычной практике рыболовства символами движения воды, свидетельствуя о материализации философии Чжуанцзы, согласно которой потребности человека оказываются поглощены состоянием природы. Свиток разворачивается справа налево: первый участок протяженностью в 35 сантиметров заполнен гигантской скалой, нависающей над лодкой. Рыбацкая лодка скрыта в правой нижней складке рулона так, что нужно раскрутить дважды, чтобы обнаружить ее. Средняя часть в интервале от 36 до 298 сантиметров содержит четырнадцать групп похожих сюжетных циклов с изображением рыбака, волн и гор. При этом взор рефлекторно скользит между крайним левым флангом руки, разворачивающей свиток, и крайним правым флангом в моменты толчка и тяги свитка. Завершающий момент в интервале 299–333 сантиметров преобразует визуальное пространство в вербальное: на пустой поверхности воды написаны иероглифы стихотворения «Песнь рыбака».



Рисунок 6 - У Чжэнь «Рисунок рыбака» (34,1x651,6 см). Тушь, бумага. Хранится в Музее Шанхая

Весь путь созерцания произведения занимает в среднем около 20 минут. Ритм просмотра «раскрытие–повторение–скручивание» заставляет зрителя пройти сквозь метаморфозу своего состояния от импульса поиска рыбака к поглощению волной и туманом. Автор использует эффекты прозрачности туши и поглощения ее бумагой: влажная тушь покрывает обширную поверхность воды, мелкие детали прописаны полусухой кистью. Нюансы материального воплощения и философские идеи образуют онтологический изоморфизм: спонтанное проникновение туши в рыхлую структуру бумаги похоже на необратимый процесс кристаллизации и воплощения смысла. Собираемый образ Рыбака воплощен в разных действиях: собственно, рыбалка, качание, сон, питье. Они символизируют пространственно-временные состояния одного и того же персонажа, чередующиеся с вкраплениями текста: после каждой пейзажной сцены зритель встречает слово рыбака, написанное разным шрифтом. Таким образом формируется циклический ритм картины: изображение – текст – пустое пространство.

Художник Хуан Гунван создал, пожалуй, самую показательную «духовную панораму» [Сюй Банда, 1984, с. 51] в истории китайского искусства, благодаря своей системе послесловий, охватывающей временной интервал в более, чем шестьсот лет, в 30 текстах династий Мин и Цин.

От рефлексии «Никчемного мастера Дзен» династии Юань [Цюй Сяоли, 2013, с. 20], Чжэн Янь «О долге живописи» до записи Шэнь Чжоу после потери подлинного произведения и печати Дун Цзичана «Мо Чаньсюань», размышления о пространстве и времени сформировали целую «познавательную полифонию» [Ван Чжаоюй, 2023] свитковой пейзажной живописи, подтверждая ее значение в качестве коммуникативной системы философского полилога (рис. 7).



收藏家	题识	印章
沈周 (1427—1509)	有	无
樊舜举 (生卒年不详)	无	无
安绍芳 (1548—1605, 无锡人)	无	有
谈志伊 (生卒年不详, 无锡人)	无	无
周台幕 (生卒年不详, 疑无锡人)	无	无
董其昌 (1555—1636)	有	无
吴正志 (1562—1617, 无锡宜兴人)	无	有
吴洪裕 (1598—1651, 无锡宜兴人)	无	无
吴其贞 (生卒年不详)	无	无
王廷宾 (生卒年不详)	无	无
陈式金 (生卒年不详, 无锡江阴人)	无	无
曹友庆 (生卒年不详)	无	无
吴湖帆 (1894—1968)	有	有
张范我 (生卒年不详)	无	无
季离庸 (生卒年不详)	无	有
王鸿绪 (1645—1723)	无	有
高士奇 (1645—1703)	无	有
安岐 (生卒年不详)	无	无
乾隆 (1711—1799)	有	有

Рисунок 7 - Перечень печатей и послесловий в «Карте гор Фучунь»

Эффект связи «пространства–времени» этого свитка проявляется в трехмерном измерении его материального воплощения: рисунок на подпаленной бумаге со следами разрывов, появившихся в период правления династии Мин, и реставрации в период династии Цин, свидетельствуя о «травматической материальной памяти» [Там же]. Послесловие Шэнь Чжоу о «божественном провидении» в знакомстве с Хуан Гунваном вследствие утрат картины, а также легендарное повествование о неудачной попытке У Вэньцина в борьбе с огнем делают свиток «контейнером для коллективного травматического опыта».

Картина «В горах Фучуньшань» Хуан Гунвана (рис. 8) воплощает глубокий механизм философского диалога посредством симбиотической структуры «онтология пейзажа с послесловиями» [Лю Пэн, 2018]. Смысл произведения заключается не в первоначальном творчестве Хуан Гунвана, а в диалоге интерпретаций сквозь времена и поколения. Подобная познавательная практика позволяет произведению искусства выйти за пределы материальных ограничений, став вечным и изменяющимся духовным источником.



Рисунок 8 - Хуан Гунван «В горах Фучуньшань» (33х636,9 см). Тушь, бумага. Хранится в Дворцовом музее Тайбэя, провинция Чжэцзян

В поздней, так называемой «неправильной» реконструкция Шэнь Чжоу послесловий династий Мин и Цин картины «Уединение в горах Фучуньшань» Хуан Гунвана, автор мысленно поворачивает пейзаж, визуализируя состояние «отрешенного забвения» Чжуанцзы [Ван Чжаоюй, 2023]. Шэнь Чжоу интерпретирует фактуру светлой туши в качестве наследия особого метода Юньшань Ми. Так возникает новый познавательный ракурс в копировании произведения искусства, смысл которого заключается в развитии плюрализма художественной интерпретации.

Таким образом, история свитка китайской литературной живописи сама по себе становится «динамической историей искусства»: каждая итерация его материального носителя сопровождается реконструкцией группового консенсуса мыслителей, начиная с тайны даосских друзей династии Юань и заканчивая сборником литераторов династии Мин.

Таким образом, в методологическом аспекте подход к анализу китайской художественной культуры с позиции «воплощения замысла» отличается от западно-европейского анализа в рамке «вдохновение–реализация» [Сунь Цайся, 2014].

В интерпретации наследия китайской литературной живописи в аспекте рисков межкультурной коммуникации следует выделить возможное появление двойников в жанре стилизаторства с индифферентностью жестов персонажей в сюжетной композиции, символической неточностью пейзажного фона, открытым китчем, фрагментацией объектов наследия, многократным повтором, дефицитом внутригрупповой коммуникации литераторов, девальвацией техники кисти и туши из традиционной практики «естествознания» до тривиальной «технологии», давлением просветительской методологии в оценке искусства с его идеалом линейного развития, что в корне противоречит циклической логике китайского искусства возвращения к древности как к источнику открытия нового.

Заключение

Таким образом, философская доктрина, лежащая в основе наследия китайской литературной живописи, технология ее воплощения и традиция визуального восприятия представляют собой

трехмерную систему координат, в которой по «оси X» идеалы даосского мировоззрения, через теоретические представления (например: в теории «трех далей») связаны с «осью Y» анализа жеста кисти, проникновения туши (например: в темпоральном ритме техники «неглубокого пейзажа») и с «осью Z» особенностей визуального впечатления и восприятия (например, в «изоморфизме сюжета повествования с экспозицией ручного свитка»). Трехмерный анализ обеспечит более бдительное отношение наследников к «единству техники и пути» в качестве ядра познавательной парадигмы качественного анализа феномена китайской литературной живописи, что не только противостоит западному центризму, но вовлекает ресурсы традиции в построение теории современного искусства на основе связующих мировоззренческих идеалов и ценностей.

В качестве вывода можно констатировать обоснованность предположения о том, что проблема отношений методологии и культурной онтологии феномена китайской литературной живописи в теоретико-методологическом аспекте наследования находит решение в трех-осевой системе анализа развития философской доктрины, материальных технологий и визуальных традиций. Такая концептуализация противостоит центризму западноевропейского искусствознания с его бинарной оппозицией категорий «формы и содержания», прогрессистской шкалой оценивания наследия и отвечает принципу «единства техники и Дао», лежащему в основе культурной онтологии китайской литературной живописи.

Библиография

1. Lee, Sherman E. Chinese landscape painting / Suprascan Quartz A1. Full catalog record. MARCXML, 1954.
2. Michael Sullivan, The Arts of China. – 5th ed. rev. and expanded. – University of California Press, 2008.
3. Сунь Цайся. Применение метода пространственного созерцания китайской свитковой живописи в творчестве Дэвида Хокни /Глобальный взгляд на изобразительное искусство, 2014.
4. Giuffrida N. Sherman E. Lee and Chinese Art Collection in Postwar America. – University of California Press, 2018.
5. Цзяо Бо. Исследование кирпичной фрески Южной династии. – Изд-во Нанкинского университета, 2016.
6. Чжэн Янь. О недавно открытых фресках семи мудрецов в бамбуковом лесу в гробницах Южной династии Шицзыган в Нанкине: опыт предшественников и образец для потомков //Ворота великого мастера. – Изд-во Центральной академии изящных искусств, 2019.
7. Чэнь Сяохань. Анализ произведения «Семь мудрецов бамбукового леса на мосту Сишаньцяо» в Нанкине в контексте фресковой живописи «Бамбук» в период Жун Цици //Массовая археология, 2022. № 4.
8. Чжэн Вэйкунь. Исследование идей и концепций «Фучуньшань Цзюту» Хуана Гунвана. – Изд-во Китайской академии изящных искусств, 2020.
9. Чжао Тин. Интерпретация художественных особенностей пейзажной живописи Хуана Гунвана «Жилище в горах Фучунь» //Большая панорама, 2014.
10. Си Цы, Чжоу и Индэ. – Тайбэй, 1966.
11. Юй Инши. О времени неба и человека /Китайское старое исследование, 2021.
12. Ян Тао, Цю Ян. Путешествие по пейзажам и воде //Архитектура и культура, 2013.
13. Ши Шоуцянь. Шань Мин Гу Ин: История китайской пейзажной живописи и ее почитателей //Вкус искусства, 2020. № 10.
14. Ма Лин. Исследование эстетических мыслей тела в «Чжуанцзы». – Изд-во Гуйчжоуского университета, 2022.
15. Ли Ши, Ху Илин. Переосмысление «горячих» и «холодных» средств воздействия Маклухана в телесном аспекте //Молодой журналист, 2021.
16. Мандарин Бао. Рисунок как печать сердца: исследование творчества Хуана Гунвана в произведении «Жилище в горах Фучунь». – Изд-во Китайской академии изящных искусств, 2009.
17. Чжэн Фан. «Три дали» в Линь Цюань Гао Чжи и космический порядок китайской пейзажной живописи //Журнал педагогического университета Шанцю, 2006.
18. Сюй Банда. Хуан Гунван «Карта гор Фучунь» //Журнал музея Гугун, 1984. № 2.
19. Цюй Сяоли. Исследование художественных особенностей «Фучуньшань Цзюту» Хуана Гунвана в период династии Юань. – Изд-во Хунаньского педагогического университета, 2013.
20. Ван Чжаоюй. История распространения «Фучуньшань Цзюту» в Уси //Изобразительное искусство, 2023. № 10.
21. Лю Пэн «Карта горы Фучунь» в начале династии Цин » // Журнал музея Гугун, 2018. № 2.

Theoretical and Methodological Aspect of Research on the Phenomenon of Chinese Literary Painting

Natal'ya V. Bagrova

Doctor of Cultural Studies,
Professor of the Department of Architecture,
Novosibirsk State University of Architecture,
Design and Arts named after A.D. Kryachkov;
690099, 38 Krasny ave., Novosibirsk, Russian Federation;
e-mail: nvbagrova@nsuada.ru

Li Xiaopei

Graduate Student,
Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts named after A.D. Kryachkov;
690099, 38 Krasny ave., Novosibirsk, Russian Federation;
Associate Professor of the Institute of Arts and Sports,
Wuhu College,
231556, 66 Suzhou str., Haojiang District, Wuhu, Anhui Province, China;
e-mail: 443235362@qq.com

Abstract

The problem of the relationship between methodology and cultural ontology is explored using the example of the heritage of Chinese literary painting. Archaeological facts and theoretical rationalization prove the relevance of the methodological reconstruction of a work of art as a cultural practice, in which a three-dimensional model of the development of philosophical doctrine, material technologies, and visual traditions overcomes the framework of the binary opposition of the categories of "form" and "content." The theoretical model of the conceptualization of cultural practice helps in interpreting the principle of "the unity of technique and Dao," which opposes the Western European progressivist position in assessing the artistic heritage of China.

For citation

Bagrova N.V., Li Xiaopei (2025) Teoretiko-metodologicheskii aspekt issledovaniya fenomena kitayskoy literaturnoy zhivopisi [Theoretical and Methodological Aspect of Research on the Phenomenon of Chinese Literary Painting]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 99-113. DOI: 10.34670/AR.2025.15.57.012

Keywords

Cultural heritage of China, Chinese literary painting, theoretical and methodological aspect of conceptualization of cultural practice.

References

1. Lee, Sherman E. Chinese landscape painting / Suprascan Quartz A1. Full catalog record. MARCXML, 1954.
2. Michael Sullivan, The Arts of China. – 5th ed. rev. and expanded. – University of California Press, 2008.

3. Sun Cai. The application of the method of spatial contemplation of Chinese scroll painting in the work of David Hockney / A Global View of Fine Art, 2014.
4. Giuffrida N. Sherman E. Lee and Chinese Art Collection in Postwar America. – University of California Press, 2018.
5. Jiao Bo. A study of the brick fresco of the Southern Dynasty. – Publishing House of Nanjing University, 2016.
6. Zheng Yan. About the recently discovered murals of the seven Sages in the bamboo forest in the tombs of the Southern Shizigan Dynasty in Nanjing: the experience of predecessors and a model for posterity //The gate of the great master. – Publishing House of the Central Academy of Fine Arts, 2019.
7. Chen Xiaohan. Analysis of the work "The Seven Wise Men of the Bamboo Forest on the Xishanqiao Bridge" in Nanjing in the context of the Bamboo fresco painting during the Rong Qiqi period //Mass Archeology, 2022. No. 4.
8. Zheng Weikun. A study of the ideas and concepts of "Fuchunshan Jiutu" by Huang Gongwang. – Publishing House of the Chinese Academy of Fine Arts, 2020.
9. Zhao Ting. Interpretation of the artistic features of Huang Gongwang's landscape painting "Dwelling in the Fuchun Mountains" //Big Panorama, 2014.
10. Xi Ci, Zhou and Inde. Taipei, 1966.
11. Yu Yingshi. About the time of Heaven and man /Chinese Old Research, 2021.12.
- Yang Tao, Qiu Yang. A journey through landscapes and water //Architecture and Culture, 2013.
13. Shi Shouqian. Shan Ming Gu Ying: The History of Chinese landscape painting and its admirers //Taste of Art, 2020. No. 10.
14. Ma Lin. A study of the aesthetic thoughts of the body in "Chuang Tzu". Guizhou University Publishing House, 2022.15.
- Li Shi, Hu Yilin. Rethinking the "hot" and "cold" means of influence of McLuhan in the physical aspect //Young journalist, 2021-16.
- Mandarin Bao. Drawing as a seal of the heart: a study of Huang Gongwang's work in the work "Dwelling in the Fuchun Mountains". – Publishing House of the Chinese Academy of Fine Arts, 2009.
17. Zheng Fan. "Three Dalis" in Lin Quan Gao Zhi and the cosmic order of Chinese landscape painting //Journal of Shangqiu Pedagogical University, 2006.
18. Xu Gang. Huang Gongwang "Map of Fuchun Mountains" //Gugong Museum Magazine, 1984. No. 2.
19. Qu Xiaoli. A study of the artistic features of Huang Gongwang's Fuchunshan Jiutu during the Yuan Dynasty. – Publishing House of Hunan Pedagogical University, 2013.
20. Wang Zhaoyu. The history of the spread of Fuchunshan Jiutu in Wuxi //Fine Arts, 2023. No. 10.
21. Liu Peng "Map of Fuchun Mountain at the beginning of the Qing Dynasty" // Journal of the Gugong Museum, 2018, No. 2.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.65.37.013

Профессиональное самоопределение молодежи в бикультурной среде

Смирнов Олег Аркадьевич

Кандидат физико-математических наук, доцент,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 52/45;
e-mail: smirnovoleg1952@mail.ru

Слабкая Диана Николаевна

Старший научный сотрудник,
Научно-исследовательский институт Федеральной службы исполнения наказаний России,
125130, Российская Федерация, Москва, ул. Нарвская, 15-а;
e-mail: sdn10.70@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена комплексному анализу процесса профессионального самоопределения современной молодежи в условиях бикультурности, возникающей вследствие миграции из обществ коллективистского типа в общества с доминирующими индивидуалистическими ценностями. Рассматривается специфика ценностно-нормативного конфликта, порождаемого необходимостью интеграции противоречащих друг другу профессиональных императивов: коллективистских (приоритет групповых интересов, статуса и материального благополучия семьи) и индивидуалистических (личностная автономия, самореализация и следование интересам). В работе выявляются и описываются ключевые стратегии разрешения данного конфликта, такие как интегративный синтез и контекстуальное поведение, а также трансформация понятия профессионального успеха. Особое внимание уделяется влиянию диаспоральных сообществ и обосновывается необходимость разработки культурно-чувствительных моделей профориентационного сопровождения, направленных на развитие компетенций, позволяющих молодым мигрантам гармонизировать противоречивые нормативные ожидания и реализовать свой потенциал.

Для цитирования в научных исследованиях

Смирнов О.А., Слабкая Д.Н. Профессиональное самоопределение молодежи в бикультурной среде // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 114-120. DOI: 10.34670/AR.2025.65.37.013

Ключевые слова

Профессиональное самоопределение, бикультурность, молодежь, миграция, аккультурация, ценностно-нормативный конфликт, коллективизм, индивидуализм, диаспоральное сообщество, культурно-чувствительная профориентация.

Введение

Процесс профессионального самоопределения современной молодежи представляет собой сложный многоаспектный феномен, детерминированный совокупностью социально-экономических, культурных и психологических факторов. В условиях глобализации и интенсификации миграционных процессов особую значимость приобретает исследование специфики выбора профессионального пути молодыми людьми, перемещающимися между культурными средами с противоположными ценностными ориентациями. В данном контексте миграция из обществ коллективистского типа в общества индивидуалистической направленности порождает уникальный социокультурный и психологический феномен бикультурности, который кардинальным образом трансформирует традиционные механизмы профессионального самоопределения.

Основная часть

Бикультурность, понимаемая как способность индивида функционировать в двух различных культурных системах, создает предпосылки для формирования сложного ценностно-нормативного синтеза. Как следствие, молодые мигранты оказываются в пространстве межкультурного пересечения, где сталкиваются с необходимостью интеграции противоречащих друг другу нормативных ожиданий. С одной стороны, сохраняется влияние усвоенных с детства коллективистских императивов, предполагающих приоритет групповых интересов над индивидуальными, значимость семейной солидарности и взаимных обязательств. Профессиональный выбор в этой парадигме воспринимается как коллективный проект, направленный на повышение социального статуса семьи, выполнение родительских ожиданий и обеспечение материального благополучия рода. С другой стороны, в новой социокультурной среде доминируют ценности личной автономии, самореализации и индивидуальных достижений, где карьерный путь рассматривается как средство выражения уникальной идентичности и личных предпочтений.

Возникающее ценностное противоречие создает почву для глубокого внутриличностного конфликта, который проявляется в различных аспектах профессионального самоопределения. В частности, молодые люди испытывают одновременное давление со стороны семьи, ожидающей выбора «статусных» и финансово надежных профессий, и со стороны нового общества, поощряющего следование личным интересам и склонностям. С психологической точки зрения, бикультурная идентичность не является простым суммированием двух культурных влияний, а представляет собой качественно новое образование, обладающее собственной структурой и динамикой. В ходе аккультурации у молодых мигрантов формируется комплексная система культурного кодирования, позволяющая им гибко переключаться между различными нормативными системами в зависимости от контекста взаимодействия. Эта способность к культурному переключению становится ключевым ресурсом в процессе профессионального самоопределения, позволяя вырабатывать адаптивные стратегии совмещения противоречивых ожиданий.

В соответствии с этим, эмпирические исследования выявляют несколько характерных стратегий разрешения ценностного конфликта в профессиональной сфере. Наиболее распространенной является стратегия интегративного синтеза, при которой молодые люди

выбирают профессии, удовлетворяющие как прагматическим ожиданиям семьи (статус, доход, стабильность), так и личным интересам и склонностям. К примеру, выбор медицинской специальности может отвечать родительским ожиданиям престижа и надежности, но в рамках этой области мигрант находит узкую специализацию, соответствующую его личным интересам и ценностным ориентациям. Таким образом, достигается компромисс между коллективистскими и индивидуалистическими императивами, при котором формальная сторона профессионального выбора удовлетворяет традиционным ожиданиям, а содержательная — личным потребностям в самореализации.

Другой значимой стратегией становится последовательное контекстуальное поведение, при котором акцентуация различных аспектов профессионального выбора варьируется в зависимости от аудитории. А именно, в коммуникации с семьей и представителями исходной культуры молодые мигранты подчеркивают прагматические аспекты карьеры — стабильность, доход, социальный статус. В то же время в профессиональной и образовательной среде они фокусируются на аспектах самореализации, личного интереса и профессионального призвания.

Не менее важным аспектом влияния бикультурности на профессиональное самоопределение является трансформация понятия профессионального успеха. В результате происходит когнитивная реструктуризация, в ходе которой традиционное коллективистское понимание успеха как благополучия семьи и выполнения социальных ожиданий дополняется индивидуалистическими представлениями о личном удовлетворении, самореализации и профессиональной состоятельности. Это синтетическое понимание успеха позволяет молодым мигрантам вырабатывать более комплексные и многомерные критерии оценки профессиональных альтернатив.

Проведенные культурологические исследования показывают, что успешная интеграция бикультурного опыта связана с развитием ряда когнитивных и эмоциональных компетенций. К ним относятся когнитивная гибкость, способность к сложным формам категоризации, толерантность к неопределенности, эмпатическая точность в межкультурном взаимодействии. Приобретенные компетенции не только облегчают процесс профессиональной адаптации, но и становятся ценными ресурсами в современной глобализированной экономике, где способность работать в мультикультурной среде приобретает все большую ценность.

Особого внимания заслуживает временная динамика процесса профессионального самоопределения в условиях бикультурности. Наблюдается, что на начальных этапах миграции часто доминирует ориентация на удовлетворение ожиданий семьи и прагматическую адаптацию к новой среде. Однако по мере социальной и психологической интеграции происходит постепенное переосмысление приоритетов и ценностей, формирование более сложной и дифференцированной системы профессиональных предпочтений. Следует подчеркнуть, что этот процесс не является линейным и может включать периоды кризиса и переоценки, связанные с изменением социального статуса, образовательными переходами и другими значимыми событиями.

Значимым фактором, детерминирующим процесс профессионального самоопределения бикультурной молодежи, выступает специфика диаспорального сообщества и его ценностно-нормативные установки в сфере образования и профессиональной деятельности. В рамках многих этнокультурных сообществ формируются устойчивые представления о «предпочтительных» и «нежелательных» профессиональных траекториях, которые транслируются через неформальные сети взаимоподдержки и социального контроля. Следует признать, что данные нормативные паттерны обладают амбивалентным потенциалом

воздействия: с одной стороны, они способствуют профессиональной ориентации, предоставляя отработанные модели карьерного развития и снижая когнитивную нагрузку при выборе, с другой — могут существенно ограничивать спектр рассматриваемых профессиональных альтернатив.

Конкретно, диаспоральные сообщества часто функционируют как замкнутые социальные системы, воспроизводящие культурные традиции и профессиональные предпочтения страны исхода. Через механизмы социального одобрения, морального давления и экономической взаимопомощи они формируют нормативные рамки, в которых предпочтение отдается профессиям с высоким социальным статусом, стабильностью и доходностью — таким как медицина, юриспруденция или инженерные специальности. Творческие профессии, сфера услуг или предпринимательская деятельность часто маркируются как рискованные и социально непрестижные.

Парадоксальным образом, диаспоральные сети предоставляют молодым людям существенные ресурсы для профессионального становления: доступ к информации о возможностях трудоустройства, рекомендации, материальную поддержку во время обучения, помощь в адаптации к национальному рынку труда. Это формирует сложную систему взаимобмена, где профессиональный успех воспринимается как коллективное достижение, а невыполнение ожиданий. Таким образом, профессиональный выбор бикультурной молодежи осуществляется в пространстве постоянного напряжения между индивидуальными стремлениями и коллективными ожиданиями, что требует выработки сложных стратегий адаптации и идентификационного маневрирования.

Ключевым условием успешной профессиональной адаптации бикультурной молодежи выступает доступ к специализированным услугам профориентации, учитывающим культурную специфику и миграционный опыт. Дело в том, что традиционные подходы к профессиональному консультированию зачастую демонстрируют недостаточную эффективность при работе с данной категорией населения, поскольку не учитывают глубинные ценностные противоречия и необходимость балансирования между различными нормативными системами. В связи с этим разработка культурно-чувствительных моделей профессиональной ориентации, интегрирующих понимание особенностей бикультурной идентичности и стратегий её гармонизации, представляет собой актуальное направление развития психолого-педагогической практики.

Соответственно, эффективная система профориентационного сопровождения должна включать несколько взаимосвязанных компонентов. Во-первых, необходима диагностика степени аккультурации и особенностей бикультурной идентичности, позволяющая выявить специфику ценностных конфликтов и ресурсов личности. Во-вторых, ключевое значение приобретает развитие культурной компетентности профконсультантов, включающей понимание этнокультурных особенностей социализации, семейных динамик и профессиональных предпочтений в разных культурах.

Содержательное наполнение таких программ должно учитывать необходимость формирования у молодежи навыков межкультурной коммуникации, гибкости в принятии решений и способности к интеграции противоречивых нормативных ожиданий. Особую роль приобретает развитие навыков рефлексии, позволяющих осознавать и артикулировать особенности своего профессионального самоопределения в условиях бикультурализма.

Организационный аспект предполагает создание межведомственного взаимодействия между образовательными учреждениями, миграционными службами и диаспоральными

организациями. Целесообразно внедрение моделей наставничества с привлечением успешных представителей диаспоры, прошедших схожий путь профессиональной адаптации. Дополнительным ресурсом выступает вовлечение родителей в процесс профессионального самоопределения через специальные просветительские программы, разъясняющие особенности рынка труда принимающего общества.

Технологический компонент должен включать разработку специализированного диагностического инструментария, валидного для различных культурных групп, а также создание информационных ресурсов, освещающих особенности профессиональной реализации в условиях бикультурализма. Практическую значимость приобретают методы анализа конкретных ситуаций, позволяющие анализировать успешные стратегии профессиональной адаптации.

Реализация таких комплексных программ позволит не только облегчить процесс профессионального самоопределения бикультурной молодежи, но и способствовать более полной реализации её потенциала в профессиональной сфере. В конечном счете, это соответствует задачам социальной интеграции и способствует преодолению барьеров на пути профессиональной реализации лиц с миграционным опытом.

Бикультурность создает как вызовы, так и уникальные возможности для профессионального самоопределения молодежи. С одной стороны, она порождает сложные ценностные конфликты и необходимость постоянного балансирования между противоречивыми ожиданиями. С другой стороны, она формирует предпосылки для развития продвинутых когнитивных и социальных компетенций, востребованных в современном глобализированном мире. Профессиональный выбор в условиях бикультурности представляет собой не пассивное следование внешним влияниям, а активный процесс конструирования сложной профессиональной идентичности, вбирающей элементы различных культурных традиций. Понимание механизмов этого процесса имеет критическое значение для развития эффективных систем поддержки профессионального самоопределения молодежи в условиях культурного многообразия и миграционной мобильности.

Процесс профессионального самоопределения современной молодежи представляет собой сложный многоаспектный феномен, детерминированный совокупностью социально-экономических, культурных и психологических факторов. В условиях глобализации и интенсификации миграционных процессов особую значимость приобретает исследование специфики выбора профессионального пути молодыми людьми, перемещающимися между культурными средами с противоположными ценностными ориентациями. В данном контексте миграция из обществ коллективистского типа в общества индивидуалистической направленности порождает уникальный социокультурный и психологический феномен бикультурности, который кардинальным образом трансформирует традиционные механизмы профессионального самоопределения.

Заключение

Таким образом, бикультурность, понимаемая как способность индивида функционировать в двух различных культурных системах, создает предпосылки для формирования сложного ценностно-нормативного синтеза. Как следствие, молодые мигранты оказываются в пространстве межкультурного пересечения, где сталкиваются с необходимостью интеграции противоречащих друг другу нормативных ожиданий. С одной стороны, сохраняется влияние

усвоенных с детства коллективистских императивов, предполагающих приоритет групповых интересов над индивидуальными, значимость семейной солидарности и взаимных обязательств. Профессиональный выбор в этой парадигме воспринимается как коллективный проект, направленный на повышение социального статуса семьи, выполнение родительских ожиданий и обеспечение материального благополучия рода. С другой стороны, в новой социокультурной среде доминируют ценности личной автономии, самореализации и индивидуальных достижений, где карьерный путь рассматривается как средство выражения уникальной идентичности и личных предпочтений.

Библиография

1. Akosah-Twumasi P. et al. A systematic review of factors that influence youths career choices—the role of culture // *Frontiers in education*. – Frontiers Media SA, 2018. – Т. 3. – С. 58.
2. Chen Y. L., Fouad N. A. Asian American educational goals: Racial barriers and cultural factors // *Journal of Career Assessment*. – 2013. – Т. 21. – №. 1. – С. 73-90.
3. Fouad N. A., Byars-Winston A. M. Cultural context of career choice: meta-analysis of race/ethnicity differences // *The career development quarterly*. – 2005. – Т. 53. – №. 3. – С. 223-233.
4. Howard K. A. S. et al. Career aspirations of youth: Untangling race/ethnicity, SES, and gender // *Journal of Vocational Behavior*. – 2011. – Т. 79. – №. 1. – С. 98-109.
5. Howard K. A. S. et al. The relation of cultural context and social relationships to career development in middle school // *Journal of vocational behavior*. – 2009. – Т. 75. – №. 2. – С. 100-108.
6. Huerta A. H., Rios-Aguilar C., Ramirez D. “I had to figure it out”: A case study of how community college student parents of color navigate college and careers // *Community College Review*. – 2022. – Т. 50. – №. 2. – С. 193-218.
7. Okubo Y. et al. The career decision-making process of Chinese American youth // *Journal of Counseling & Development*. 2007. – Т. 85. – №. 4. – С. 440-449.
8. Poon O. Y. "The land of opportunity doesn't apply to everyone": The immigrant experience, race, and Asian American career choices // *Journal of College Student Development*. – 2014. – Т. 55. – №. 6. – С. 499-514.
9. Sawitri D. R., Creed P. A. Collectivism and perceived congruence with parents as antecedents to career aspirations: A social cognitive perspective // *Journal of Career Development*. – 2017. – Т. 44. – №. 6. – С. 530-543.
10. Sawitri D. R., Creed P. A., Zimmer-Gembeck M. J. Parental influences and adolescent career behaviours in a collectivist cultural setting // *International Journal for Educational and Vocational Guidance*. – 2014. – Т. 14. – №. 2. – С. 161-180.

Professional Self-Determination of Youth in a Bicultural Environment

Oleg A. Smirnov

PhD in Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor,
Russian State University named after A.N. Kosygin,
115035, 52/45, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: smirnovoleg1952@mail.ru

Diana N. Slabkaya

Senior Researcher,
Scientific-Research Institute of the Federal Penitentiary Service of the Russian Federation,
125130, 15-a, Narvskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: sdn10.70@mail.ru

Abstract

The article presents a comprehensive analysis of the professional self-determination process among contemporary youth in conditions of biculturalism arising from migration from collectivist-type societies to societies with dominant individualistic values. It examines the specifics of value-normative conflict generated by the need to integrate contradictory professional imperatives: collectivist (priority of group interests, status, and family material well-being) and individualistic (personal autonomy, self-realization, and pursuit of personal interests). The study identifies and describes key strategies for resolving this conflict, such as integrative synthesis and contextual behavior, as well as the transformation of the concept of professional success. Special attention is paid to the influence of diaspora communities, and the necessity of developing culturally sensitive career guidance models aimed at developing competencies that enable young migrants to harmonize contradictory normative expectations and realize their potential is substantiated.

For citation

Smirnov O.A., Slabkaya D.N. (2025). Professionalnoye samoopredeleniye molodezhi v bikulturnoy srede [Professional Self-Determination of Youth in a Bicultural Environment]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 114-120. DOI: 10.34670/AR.2025.65.37.013

Keywords

Professional self-determination, biculturalism, youth, migration, acculturation, value-normative conflict, collectivism, individualism, diaspora community, culturally sensitive career guidance.

References

1. Akosah-Twumasi P. et al. A systematic review of factors that influence youths career choices—the role of culture // *Frontiers in education*. – Frontiers Media SA, 2018. – T. 3. – C. 58.
2. Chen Y. L., Fouad N. A. Asian American educational goals: Racial barriers and cultural factors // *Journal of Career Assessment*. – 2013. – T. 21. – №. 1. – C. 73-90.
3. Fouad N. A., Byars-Winston A. M. Cultural context of career choice: meta-analysis of race/ethnicity differences // *The career development quarterly*. – 2005. – T. 53. – №. 3. – C. 223-233.
4. Howard K. A. S. et al. Career aspirations of youth: Untangling race/ethnicity, SES, and gender // *Journal of Vocational Behavior*. – 2011. – T. 79. – №. 1. – C. 98-109.
5. Howard K. A. S. et al. The relation of cultural context and social relationships to career development in middle school // *Journal of vocational behavior*. – 2009. – T. 75. – №. 2. – C. 100-108.
6. Huerta A. H., Rios-Aguilar C., Ramirez D. "I had to figure it out": A case study of how community college student parents of color navigate college and careers // *Community College Review*. – 2022. – T. 50. – №. 2. – C. 193-218.
7. Okubo Y. et al. The career decision-making process of Chinese American youth // *Journal of Counseling & Development*. 2007. – T. 85. – №. 4. – C. 440-449.
8. Poon O. Y. "The land of opportunity doesn't apply to everyone": The immigrant experience, race, and Asian American career choices // *Journal of College Student Development*. – 2014. – T. 55. – №. 6. – C. 499-514.
9. Sawitri D. R., Creed P. A. Collectivism and perceived congruence with parents as antecedents to career aspirations: A social cognitive perspective // *Journal of Career Development*. – 2017. – T. 44. – №. 6. – C. 530-543.
10. Sawitri D. R., Creed P. A., Zimmer-Gembeck M. J. Parental influences and adolescent career behaviours in a collectivist cultural setting // *International Journal for Educational and Vocational Guidance*. – 2014. – T. 14. – №. 2. – C. 161-180.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.46.82.014

Культурологический контекст развития движения социальной изоляции молодежи

Смирнов Олег Аркадьевич

Кандидат физико-математических наук, доцент,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 52/45;
e-mail: smirnovoleg1952@mail.ru

Слабкая Диана Николаевна

Старший научный сотрудник,
Научно-исследовательский институт Федеральной службы исполнения наказаний России,
125130, Российская Федерация, Москва, ул. Нарвская, 15-а;
e-mail: sdn10.70@mail.ru

Новикова-Слабкая Вассилиана Алексеевна

Студент,
Московский государственный педагогический университет,
119991, Российская Федерация, Москва, ул. Малая Пироговская, 1/1;
e-mail: vassiliana07@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается культурологический феномен добровольной социальной изоляции молодежи, приобретающий масштабы распространенного явления в развитых странах. Анализируются его неоднородные концептуализации в различных культурных контекстах (хикikomори, NEET, фрита и др.), а также противоречивые подходы к его пониманию: как клинико-психиатрической проблемы, социального явления или сознательного выбора образа жизни. Показано, что суть культуры добровольной социальной изоляции, объединяющей такие явления, как хикikomори, NEET и фрита, заключается не в патологии или лени, а в осознанном экзистенциальном выборе, представляющем собой радикальную форму персональной свободы и молчаливого протеста против современного общества. Это философия глубокого ухода, добровольного отказа от навязанного социального контракта, где ценностью становится не внешнее достижение, а внутренний суверенитет. В основе этого выбора лежит отказ от трех ключевых установок современности: гиперконкуренции, тотальной социализации и культуры успеха. Вместо бесконечной гонки за статусом и одобрением адепт этой культуры выбирает минимализм, аскезу и жизнь в режиме «энергосбережения», где главным ресурсом становится не деньги, а время и психическая энергия, направленные вовнутрь. Выявляются ключевые факторы генезиса явления, включая психологические паттерны (сверхзависимость, дисфункциональная взаимозависимость, контрзависимость),

культурное несоответствие, семейную динамику, давление образовательных систем и макроэкономическую нестабильность. Описывается широкий спектр поведенческих проявлений изоляции — от полного затворничества до избирательной онлайн-социализации. В заключение делается вывод о том, что культура представляет собой не просто отсутствие социальности, а сложную внутреннюю систему смыслов, где ценностями являются автономия, контроль над своим пространством и временем, глубина погружения в интересы и отказ от существования «на показ» ради подлинного, даже если это подлинное — одиночество и минимализм.

Для цитирования в научных исследованиях

Смирнов О.А., Слабкая Д.Н., Новикова-Слабкая В.А. Культурологический контекст развития движения социальной изоляции молодежи // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 121-130. DOI: 10.34670/AR.2025.46.82.014

Ключевые слова

Социальная изоляция, хикикомори, NEET, молодежь, клиническая психология, культура социальной изоляции, кризис идентичности, реинтеграция, психосоциальная помощь.

Введение

Растущий объем эмпирических наблюдений свидетельствует о том, что феномен добровольной социальной изоляции молодежи, сопровождающейся прерыванием профессионального и образовательного функционирования, приобретает характер распространенного явления в развитых странах. Данный сложный феномен получает неоднородные концептуализации в различных культурных контекстах, отражая его многогранную природу. В Японии для его описания используются термины «хикикомори», обозначающий длительную самоизоляцию, «отаку», указывающий на погружение в виртуальные миры, и «фрита» — описывающий лиц, не занятых на полной ставке. В Великобритании применяется акроним NEET (Not in Education, Employment, or Training) для характеристики молодежи, исключенной из сфер образования и трудоустройства, тогда как в США такие понятия, как «слэкер» или «твикстер», фиксируют тенденцию к отсрочке взросления и проживанию с родителями. В Гонконге используется категория NEY (Non-Engaged Youth) для обозначения не вовлеченной молодежи.

Указанное поведение рассматривается не только в качестве социальной проблемы, но и как культурологический феномен, поскольку тяжелые формы социальной изоляции часто ассоциируются с психическими расстройствами, включая депрессию, тревожные расстройства или шизофрению. Вместе с тем существует точка зрения, согласно которой выраженная психопатологическая симптоматика у части таких лиц не полностью соответствует ни одному из существующих диагнозов в международных классификациях, что позволяет предполагать возможность выделения тяжелых форм социальной изоляции в самостоятельное психическое расстройство в будущем.

Что касается масштабов явления, исследования показывают его значительную распространенность. Например, в Японии и Гонконге различные формы социальной изоляции затрагивают около 1.2–1.9% молодежи, а в Корее этот показатель среди старшеклассников достигает 2.3%. Молодые люди изолируются по различным причинам и различными способами,

а в научном сообществе отсутствует единое определение и диагностические критерии для данного феномена, что создает основной барьер для его глубокого понимания и оценки реального воздействия на общество.

Основное содержание

Вследствие противоречивого понимания сути социальной изоляции молодежи и её упрощённого, а зачастую искажённого изображения в средствах массовой информации, концепция этого явления стала крайне неоднородной. Существуют принципиально различные взгляды на проблему: психиатры часто рассматривают её как заболевание, требующее медикаментозного лечения, социологи — как одну из социальных проблем молодёжи, подобную NEET, или как радикальную форму ухода в виртуальные миры, подобную «отаку». Более того, некоторые исследования показывают, что для части молодежи такая изоляция представляет собой сознательно выбранный образ жизни, который при наличии поддержки может ассоциироваться с высоким качеством жизни.

Попытки определения социальной изоляции сопряжены со значительными сложностями, особенно в клинической сфере. Для исследования её в качестве потенциального психиатрического расстройства было предложено деление на первичное хикикомори (не связанное с другими диагнозами) и вторичное (обусловленное ими). Однако единого подхода к тому, какие именно расстройства должны исключать диагноз первичного хикикомори, не существует.

Операциональные определения, то есть конкретные критерии выявления явления, также демонстрируют значительные расхождения. Исследователи согласны, что изолированная молодежь оторвана от социальной структуры (не посещает учебные заведения или место работы), однако мнения о глубине разрыва социальных связей расходятся: некоторые авторы считают критерием отсутствие любых личных отношений, другие — лишь отсутствие близких друзей за пределами семьи, допуская возможность онлайн-общения. Неоднозначен и критерий места изоляции: одни подходы требуют практически постоянного пребывания дома, другие допускают изоляцию в иных местах, например, в интернет-кафе, и редкие выходы из дома, что привело к появлению категорий «закоренелых» и «умеренных» изолятов. Серьёзные разногласия вызывает продолжительность изоляции, необходимая для признания проблемы: в Японии традиционным критерием являются 6 месяцев, в то время как исследования в Корее и Гонконге показывают, что негативные последствия могут проявляться уже через 3 месяца, в связи с чем высказываются предложения за более короткий срок для раннего выявления проблем. Кроме того, точную продолжительность крайне сложно установить из-за субъективного восприятия изоляции самими молодыми людьми и их семьями, которые могут интерпретировать это состояние как временный «отдых».

Разнообразие взглядов и отсутствие единых диагностических критериев создают существенный барьер для понимания масштабов явления, оказания адресной помощи и формирования последовательной социальной политики.

Попытки теоретического объяснения феномена социальной изоляции молодежи часто апеллируют к моделям психосоциального развития. Хотя конфликт «близость против изоляции», характерный для стадии ранней зрелости, логично предполагает, что неудача в установлении близких отношений может привести к добровольной изоляции, данная модель не может полностью объяснить типичное начало изоляции в подростковом возрасте. Более

убедительной представляется связь этого феномена с кризисом идентичности, переживаемым в юности. Для дезориентированного подростка, переживающего трудный переходный период, социальная изоляция может представлять собой форму психологического моратория — временный уход от общества, позволяющий восстановить чувство контроля над своей жизнью, пересмотреть жизненные ориентиры и заново сконструировать свою идентичность в безопасном пространстве.

Социальная изоляция с культурологической точки зрения не является однородным явлением и может быть следствием диаметрально противоположных психологических механизмов — от страха несоответствия и зависимости до сознательного бунта против социальных норм.

Феномен социальной изоляции молодежи также может быть рассмотрен через призму культурного несоответствия, где индивид воспринимается не как сознательный бунтарь, а как жертва масштабных социальных изменений. Особенно ярко это проявляется в азиатских обществах, переживающих болезненный сдвиг от коллективизма к индивидуализму. Этот переход порождает глубокий внутренний конфликт у молодых людей, находящимся в состоянии выбора между давлением конформизма и стремлением к личной автономии. Результатом становятся ощущение аномии, потерянности и глубокое чувство отчуждения. Парадоксальным образом, интернализируя противоречивые социальные нормы, такие молодые люди находят спасение в бегстве от реальности в виртуальные миры, которые становятся их «закрытой» альтернативной реальностью.

В значительном количестве исследований показано, что ключевую роль в генезисе изоляции играют семейные факторы. К факторам риска относятся жизнь в нуклеарной или неполной семье без поддержки расширенной родни, потеря близкого человека, а также дисфункциональная динамика отношений и практики воспитания. Одни родители, не зная, как выстроить эмоциональный контакт, не могут сформировать культуру эмпатии, доверия и общения. Другие, беря на себя гипертрофированную ответственность, продолжают полностью содержать уже взрослых детей, культивируя тем самым «паразитическую тенденцию» и лишая их мотивации к самостоятельной жизни.

Не менее значимым институтом, способствующим изоляции, является школа. Образовательные системы многих азиатских стран, ориентированные на механическое запоминание и подавление критического мышления, создают высокий барьер для возвращения в учебный процесс после даже кратковременного отсутствия. Широко распространенный буллинг со стороны сверстников в отношении физически или эмоционально уязвимых детей усугубляет проблему. Примечательно, что учителя и родители иногда потворствуют травле, видя в ней инструмент «модификации поведения» для принуждения к конформизму.

Взаимодействие семьи и школы создает особенно токсичную среду для старших сыновей, на которых традиционно возлагаются завышенные ожидания. Родители, особенно из среднего класса с высоким образовательным статусом, часто одержимы академическими достижениями своих детей. Невыполнение этих ожиданий приводит к острому кризису самооценки у подростка, а принудительное посещение многочисленных дополнительных занятий лишает его свободного времени и создает непосильную психологическую нагрузку. Социальная изоляция становится прямым следствием колоссального академического давления и неудачи в его преодолении.

Катализатором проблемы выступают общесоциальные факторы. В прошлом усердная учеба и хорошие оценки гарантировали стабильную работу и социальный статус на всю жизнь.

Сегодня, в условиях экономической нестабильности и сокращения традиционных карьерных траекторий, академический успех более не является пропуском в благополучное будущее. Непредсказуемость жизненных путей, распространение временной занятости и нисходящая социальная мобильность ведут к размыванию ценности труда как такового. Молодые люди, не сумевшие найти свое место в новой, неустойчивой реальности и лишенные признанного социального статуса, теряют жизненные ориентиры и уходят в изоляцию как форму защиты от общества, в котором они не видят для себя перспектив.

Поведенческие проявления социальной изоляции крайне разнообразны и не сводятся к единому шаблону полного затворничества. «Классический портрет» предполагает асоциального индивида, добровольно заточившего себя в своей комнате. Его день состоит из индивидуальных занятий — просмотра телевизора, видеоигр, чтения — и характеризуется нарушением режима сна и бодрствования, пренебрежением личной гигиеной и прогрессирующей утратой коммуникативных навыков. Такое длительное отчуждение от общества часто коренится в слабых или безразличных отношениях со сверстниками и родителями, сложившихся еще в детстве, и ведет к усилению апатии.

Однако вопреки стереотипу, далеко не все изолированные молодые люди полностью отказываются выходить из дома. Исследования показывают, что лишь меньшинство ведет строго затворнический образ жизни. Многие выходят на улицу, но делают это особым образом. Одни покидают дом только по крайней необходимости, тщательно выбирая малолюдное время, чтобы избежать встреч со знакомыми. Другие создают иллюзию нормальности, регулярно уходя из дома якобы на учебу или работу, но на самом деле проводя время в бесцельном блуждании. Третьи выходят исключительно ради личного досуга в выходные дни. Наиболее сложной и неоднозначной категорией являются избирательно социальные молодые люди. Они демонстрируют, что длительная изоляция не обязательно означает полную утрату социальных навыков. Некоторые сохраняют способность к общению с членами семьи или с людьми, не связанными с их прошлой жизнью. Ключевую роль в поддержании даже ограниченных социальных связей играет интернет. Виртуальное пространство предоставляет им удобный и безопасный канал для анонимного общения, формирования эмоциональной близости с незнакомцами и построения альтернативных социальных сетей. Через эти сети они могут получать поддержку, признание и возможность заново сконструировать свою социальную идентичность в более позитивном ключе, вернув себе чувство собственной значимости. Их социальная жизнь не прекращается полностью, а трансформируется, перемещаясь в онлайн-среду и становясь избирательной и целенаправленной.

Отношение к помощи и её поиску среди социально изолированной молодежи, их семей и специалистов крайне неоднородно и зачастую противоречиво. С одной стороны, клиницисты в большинстве своем рассматривают изоляцию через призму патологии. Они указывают на высокую распространенность тревоги, раздражительности и коморбидных психических расстройств, таких как аффективные расстройства, социальная фобия или интернет-зависимость, а также на риск вспышек гнева и агрессии по отношению к родителям. Исходя из этого, их подход заключается в применении клинических методов, направленных на стабилизацию эмоционального состояния, купирование симптомов и последующую социально-психологическую реабилитацию.

С другой стороны, исследователи данного явления как проявления современной культуры склонны избегать патологизации и принимать индивидуальные особенности молодых людей. Они рассматривают изоляцию как современную социально-психологическую проблему, а не

как болезнь. Их помощь фокусируется на содействии интеграции, развитии кооперативности, самостоятельности, эмоциональной устойчивости и повышении самооценности личности. Ключевым фактором является отношение самих молодых людей. Сама природа изоляции как избегающего поведения препятствует своевременному обращению за помощью. При этом важно отметить, что несмотря на сопротивление личному общению, они часто демонстрируют готовность искать поддержку и советы анонимно в интернет-пространстве, что открывает важный канал для оказания помощи.

Существующие подходы к помощи социально изолированной молодежи можно условно разделить на три ключевых направления: терапевтическое, социальное и образовательно-трудовое, которые зачастую применяются комплексно. Терапевтические вмешательства часто рассматриваются как основа помощи, особенно в случаях с выраженной симптоматикой. Медицинские специалисты делают акцент на раннем вмешательстве, которое может включать фармакотерапию и в некоторых случаях госпитализацию для стабилизации состояния. Однако центральное место занимает длительная психотерапевтическая работа, направленная на установление прочного терапевтического альянса. В рамках этого процесса терапевт создает безопасное пространство для терпеливого изучения внутреннего мира молодого человека, его прошлых психологических травм и нарушений привязанности. Широко применяются различные методы: семейная терапия для работы с системными проблемами, средовая терапия и нидотерапия, адаптирующее окружение под нужды пациента, а также нарративная и найкан-терапия, помогающие переосмыслить опыт и развить саморефлексию.

Социальные подходы нацелены на мягкую и постепенную реинтеграцию молодых людей в общество через создание специально организованных «свободных пространств». Такие пространства, включая групповые занятия и группы взаимопомощи, позволяют им начать социализацию с комфортной для себя скорости, часто сначала просто наблюдая за происходящим. Ключевым условием успеха является тщательный подбор участников по интересам, неформальный и гибкий формат мероприятий, а также настойчивость организаторов, которые продолжают мягко приглашать к участию, избегая любого давления. Важно предотвращать возникновение стигмы и конкуренции внутри группы. Эффективными практиками также считаются программы наставничества и системы «арендованных сестер» или «старших братьев», где специально обученный сопровождающий оказывает мягкую поддержку.

Образовательные и трудовые программы завершают процесс, фокусируясь на развитии практических навыков и будущей самостоятельности. Тренинги социальных навыков помогают молодым людям освоить ключевые компетенции, такие как регуляция эмоций в конфликтах и построение межличностных отношений, что дает им чувство принадлежности и уверенности. Не менее важна профессиональная подготовка и содействие в трудоустройстве, которые начинаются с щадящих форматов — например, гибкой занятости внутри самой поддерживающей организации. Таким образом, эффективная помощь требует комплексного и многоуровневого подхода, сочетающего клиническую поддержку, создание безопасной социальной среды и практическую подготовку к самостоятельной жизни.

Заключение

Феномен добровольной социальной изоляции молодежи представляет собой сложное и многогранное явление, обусловленное переплетением психологических, социальных, культурных и экономических факторов. Как демонстрирует анализ, его нельзя свести к единому

шаблону или причине. Он проявляется в различных формах — от полного затворничества до избирательной онлайн-социализации — и мотивируется диаметрально противоположными механизмами: страхом несоответствия социальным ожиданиям, гиперопекой, кризисом идентичности или сознательным сопротивлением нормам общества потребления и эффективности.

Ключевой проблемой, препятствующей как пониманию масштабов явления, так и оказанию эффективной помощи, остается отсутствие консенсуса в его концептуализации и диагностике. Различные культурные контексты порождают неоднородные определения и критерии, а профессиональное сообщество разделено между патологизирующим подходом и взглядом на изоляцию как на социальный феномен или сознательный жизненный выбор. Это приводит к тому, что многие молодые люди остаются невыявленными, не получают адекватной поддержки и сталкиваются со стигматизацией.

Суть культуры добровольной социальной изоляции, объединяющей такие явления, как хикикомори, NEET и фрита, заключается не в патологии или лени, а в осознанном экзистенциальном выборе, представляющем собой радикальную форму персональной свободы и молчаливого протеста против современного общества. Это философия глубокого ухода, добровольного отказа от навязанного социального контракта, где ценностью становится не внешнее достижение, а внутренний суверенитет. В основе этого выбора лежит отказ от трех ключевых столпов современности: гиперконкуренции, тотальной социализации и культуры успеха. Вместо бесконечной гонки за статусом и одобрением адепт этой культуры выбирает минимализм, аскезу и жизнь в режиме «энергосбережения», где главным ресурсом становится не деньги, а время и психическая энергия, направленные вовнутрь.

Это побег от общества тотального спектакля, где каждый вынужден играть роли — успешного сотрудника, активного потребителя, общительного друга — в пользу аутентичного, пусть и ограниченного, но своего собственного существования. Пространством этого существования становится комната или квартира, превращающаяся из места уединения в целую вселенную, полностью подконтрольную индивиду. В этой вселенной время течет иначе, не линейно и не продуктивно, а циклично и импрессионистично, подчиняясь внутренним ритмам, а не внешним дедлайнам. Социализация заменяется коммуникацией на расстоянии — через форумы, игры, анонимные чаты, где можно контролировать уровень своего участия и идентичность, оставаясь при этом в безопасности своего пространства. Это не обязательно одиночество; это скорее curation социальных связей, их дозирование и фильтрация до абсолютно комфортного уровня.

Культура изоляции — это также форма тихого сопротивления экономике внимания. Отказываясь быть потребителем, работником и объектом рекламы, затворник выходит из игры, его внимание больше не товаро. Его существование становится политическим жестом без манифеста, отрицанием самой системы ценности, основанной на продуктивности и полезности. В японском контексте для фриты или хикикомори это может быть единственно возможным ответом на запредельное давление иерархии и ожиданий, способ сохранить самость, развалившись на части, но не сломавшись. Таким образом, эта культура представляет собой не просто отсутствие социальности, а сложную внутреннюю систему смыслов, где ценностями являются автономия, контроль над своим пространством и временем, глубина погружения в интересы и отказ от performative существования ради подлинного, даже если это подлинное — одиночество и минимализм. Это не жизнь в полном смысле для общества, но это может быть единственно возможной формой жизни для самого человека.

Библиография

1. Coeli G., Planas-Lladó A., Soler-Masó P. The relevance of educational contexts in the emergence of Social Withdrawal (hikikomori). A review and directions for future research //International Journal of Educational Development. – 2023. T. 99. – C. 102756.
2. Hamasaki Y. et al. Preliminary study of the social withdrawal (hikikomori) spectrum in French adolescents: focusing on the differences in pathology and related factors compared with Japanese adolescents //BMC psychiatry. – 2022. – T. 22. №. 1. – C. 477.
3. Hattori Y. Social withdrawal in Japanese youth: A case study of thirty-five hikikomori clients //Trauma and Dissociation in a Cross-Cultural Perspective. – Routledge, 2013. – C. 181-201.
4. Kato T. A., Kanba S., Teo A. R. Defining pathological social withdrawal: proposed diagnostic criteria for hikikomori // World Psychiatry. – 2020. – T. 19. – №. 1. – C. 116-117.
5. Lee Y. S. et al. Home visitation program for detecting, evaluating and treating socially withdrawn youth in Korea // Psychiatry and Clinical Neurosciences. – 2013. – T. 67. – №. 4. – C. 193-202.
6. Li T. M. H., Wong P. W. C. Youth social withdrawal behavior (hikikomori): A systematic review of qualitative and quantitative studies //Australian & New Zealand Journal of Psychiatry. – 2015. – T. 49. – №. 7. – C. 595-609.
7. Wong P. W. C. et al. The prevalence and correlates of severe social withdrawal (hikikomori) in Hong Kong: A cross-sectional telephone-based survey study //International Journal of Social Psychiatry. – 2015. – T. 61. – №. 4. – C. 330-342.
8. Wong V. Youth locked in time and space? Defining features of social withdrawal and practice implications //Journal of Social Work Practice. – 2009. – T. 23. – №. 3. – C. 337-352.
9. Malagón-Amor Á. et al. Family features of social withdrawal syndrome (hikikomori) //Frontiers in Psychiatry. – 2020. – T. 11. – C. 138.
10. Kim J. et al. Retrospective report of social withdrawal during adolescence and current maladjustment in young adulthood: Cross-cultural comparisons between Australian and South Korean students //Journal of adolescence. – 2008. T. 31. – №. 5. – C. 543-563.

Cultural Context of the Development of Youth Social Isolation Movement

Oleg A. Smirnov

PhD in Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor,
Russian State University named after A.N. Kosygin,
115035, 52/45, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: smirnovoleg1952@mail.ru

Diana N. Slabkaya

Senior Researcher,
Scientific-Research Institute of the Federal Penitentiary Service of the Russian Federation,
125130, 15-a, Narvskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: sdn10.70@mail.ru

Vassiliana A. Novikova-Slabkaya

Student,
Moscow State Pedagogical University,
119991, 1/1, Malaya Pirogovskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: vassiliana07@mail.ru

Abstract

The article examines the cultural phenomenon of voluntary social isolation among youth, which is becoming widespread in developed countries. It analyzes heterogeneous conceptualizations across different cultural contexts (hikikomori, NEET, freeter, etc.) and contradictory approaches to understanding it: as a clinical-psychiatric problem, social phenomenon, or conscious lifestyle choice. The study demonstrates that the essence of voluntary social isolation culture, encompassing phenomena such as hikikomori, NEET, and freeter, lies not in pathology or laziness but in conscious existential choice representing a radical form of personal freedom and silent protest against modern society. This philosophy of deep withdrawal and voluntary rejection of the imposed social contract values internal sovereignty over external achievement. This choice involves rejection of three key modern attitudes: hypercompetition, total socialization, and success culture. Instead of endless status-seeking and approval-chasing, adherents choose minimalism, asceticism, and "energy-saving" mode living, where time and mental energy directed inward become the main resources. The research identifies key factors in the phenomenon's genesis, including psychological patterns (overdependence, dysfunctional interdependence, counterdependence), cultural mismatch, family dynamics, educational system pressures, and macroeconomic instability. A wide spectrum of behavioral manifestations is described - from complete seclusion to selective online socialization. The conclusion states that this culture represents not merely an absence of sociality but a complex internal system of meanings where autonomy, control over one's space and time, deep immersion in interests, and rejection of performative existence in favor of authenticity (even if that authenticity means solitude and minimalism) become core values.

For citation

Smirnov O.A., Slabkaya D.N., Novikova-Slabkaya V.A. (2025). Kulturologicheskiy kontekst razvitiya dvizheniya sotsialnoy izolyatsii molodezhi [Cultural Context of Youth Social Withdrawal Movement Development]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 121-130. DOI: 10.34670/AR.2025.46.82.014

Keywords

Social isolation, hikikomori, NEET, youth, clinical psychology, social isolation culture, identity crisis, reintegration, psychosocial support.

References

1. Coeli G., Planas-Lladó A., Soler-Masó P. The relevance of educational contexts in the emergence of Social Withdrawal (hikikomori). A review and directions for future research // *International Journal of Educational Development*. – 2023. T. 99. – C. 102756.
2. Hamasaki Y. et al. Preliminary study of the social withdrawal (hikikomori) spectrum in French adolescents: focusing on the differences in pathology and related factors compared with Japanese adolescents // *BMC psychiatry*. – 2022. – T. 22. №. 1. – C. 477.
3. Hattori Y. Social withdrawal in Japanese youth: A case study of thirty-five hikikomori clients // *Trauma and Dissociation in a Cross-Cultural Perspective*. – Routledge, 2013. – C. 181-201.
4. Kato T. A., Kanba S., Teo A. R. Defining pathological social withdrawal: proposed diagnostic criteria for hikikomori // *World Psychiatry*. – 2020. – T. 19. – №. 1. – C. 116-117.
5. Lee Y. S. et al. Home visitation program for detecting, evaluating and treating socially withdrawn youth in Korea // *Psychiatry and Clinical Neurosciences*. – 2013. – T. 67. – №. 4. – C. 193-202.
6. Li T. M. H., Wong P. W. C. Youth social withdrawal behavior (hikikomori): A systematic review of qualitative and quantitative studies // *Australian & New Zealand Journal of Psychiatry*. – 2015. – T. 49. – №. 7. – C. 595-609.
7. Wong P. W. C. et al. The prevalence and correlates of severe social withdrawal (hikikomori) in Hong Kong: A cross-sectional telephone-based survey study // *International Journal of Social Psychiatry*. – 2015. – T. 61. №. 4. C. 330-342.

-
8. Wong V. Youth locked in time and space? Defining features of social withdrawal and practice implications //Journal of Social Work Practice. – 2009. – T. 23. – №. 3. – C. 337-352.
 9. Malagón-Amor Á. et al. Family features of social withdrawal syndrome (hikikomori) //Frontiers in Psychiatry. – 2020. – T. 11. – C. 138.
 10. Kim J. et al. Retrospective report of social withdrawal during adolescence and current maladjustment in young adulthood: Cross-cultural comparisons between Australian and South Korean students //Journal of adolescence. – 2008. T. 31. – №. 5. – C. 543-563.

УДК 37.015.31:782.1:316.7

DOI: 10.34670/AR.2025.24.38.015

Педагогический потенциал и социокультурная значимость детской оперы в формировании личности и музыкальной культуры современного общества

Юэ Вэньбэй

Аспирант,
Государственный музыкально-педагогический
институт им. М.М. Ипполитова-Иванова,
109147, Российская Федерация, Москва, ул. Марксистская, 36;
e-mail: yuewenbei@gmail.com

Аннотация

В условиях современной цивилизации, где доминирует массовая культура и происходит трансформация ценностных ориентиров, актуализируется проблема формирования гармоничной личности и сохранения национального культурного кода. Эстетическое воспитание, особенно через синтетические жанры искусства, такие как детская опера, приобретает ключевую роль в развитии эмоционального интеллекта, творческого мышления и духовности подрастающего поколения. Детская опера объединяет музыку, вокал, драму, литературу и сценографию, обладая недооцененным педагогическим потенциалом. Проблема исследования состоит в разрыве между теоретическим признанием значимости искусства в воспитании и его недостаточной практической реализацией, особенно в жанре детской оперы, которая часто воспринимается как элитарное развлечение. Цель работы — комплексный анализ педагогического потенциала и социокультурной значимости детской оперы в формировании личности ребенка и музыкальной культуры общества, выявление механизмов ее воздействия на когнитивную, эмоциональную и социальную сферы развития, а также обоснование необходимости интеграции в образовательное пространство. Исследование носит междисциплинарный характер и основано на синтезе теоретических и эмпирических методов. Теоретическая база включает анализ научных источников по педагогике искусства, музыкальной психологии, социологии культуры и искусствоведению, с использованием системного и личностно-ориентированного подходов. Эмпирическая часть реализована в форме лонгитюдного эксперимента на базе детских музыкальных и общеобразовательных школ в течение трех лет с участием 240 детей 9–12 лет, разделенных на экспериментальную (вовлеченную в оперную студию) и контрольную группы. Применялись тесты на эмоциональный интеллект (методика Холла), креативное мышление (тесты Торренса), анкетирование, экспертные интервью и наблюдения для оценки динамики развития. Результаты показали значительное положительное влияние детской оперы на все сферы развития. В экспериментальной группе прирост эмоционального интеллекта составил 35%, креативного мышления — до 73% по оригинальности, интерес к классической музыке возрос до 45,5%, социальные компетенции (командная работа и публичные выступления) увеличились на 3,7–4,1 балла. В контрольной группе динамика была в 3–4 раза ниже. Корреляционный анализ выявил

сильные связи между показателями ($r=0,71-0,78$), подтверждая синергетический эффект. Обсуждение результатов подчеркивает, что детская опера выступает мощной педагогической технологией, превосходящей традиционные методы в формировании гармоничной личности. Она способствует эмпатии, когнитивной гибкости, культурному иммунитету к массовой культуре и социальным навыкам. Выводы указывают на необходимость системной интеграции детской оперы в образование, разработки программ поддержки и создания современного репертуара для воспитания креативного поколения.

Для цитирования в научных исследованиях

Юэ Вэньбэй. Педагогический потенциал и социокультурная значимость детской оперы в формировании личности и музыкальной культуры современного общества // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 131-140. DOI: 10.34670/AR.2025.24.38.015

Ключевые слова

Детская опера, педагогический потенциал, формирование личности, музыкальная культура, эстетическое воспитание.

Введение

В условиях современной цивилизации, характеризующейся стремительной трансформацией ценностных ориентиров и доминированием массовой культуры, проблема формирования гармоничной личности и сохранения национального культурного кода приобретает особую остроту. Эстетическое воспитание, долгое время рассматривавшееся как второстепенный элемент образовательной системы, сегодня вновь выходит на передний план как фундаментальный ресурс для развития эмоционального интеллекта, творческого мышления и духовности подрастающего поколения. Среди многообразия форм художественного воспитания особое место занимает детская опера — уникальный синтетический жанр, объединяющий в себе музыку, вокал, драматическое искусство, литературу и сценографию. Именно эта многогранность определяет ее колоссальный, но зачастую недооцененный педагогический потенциал. Изучение влияния детской оперы на личность ребенка является актуальной задачей, поскольку позволяет выявить эффективные механизмы приобщения детей к высокому искусству и формирования у них устойчивой системы эстетических ценностей.

Проблема исследования заключается в существующем разрыве между теоретическим признанием значимости искусства в воспитании и недостаточной практической реализацией этого потенциала, в частности, в отношении жанра детской оперы. В большинстве образовательных программ и культурных инициатив детская опера остается на периферии, воспринимаясь скорее как элитарное развлечение, нежели как действенный педагогический инструмент. Это приводит к тому, что значительная часть детей лишается возможности соприкоснуться с этим сложным и богатым видом искусства, что, в свою очередь, обедняет их эмоциональный и культурный опыт. Целью настоящей работы является комплексный анализ педагогического потенциала и социокультурной значимости детской оперы в процессе формирования личности ребенка и музыкальной культуры современного общества. Данное исследование направлено на выявление конкретных механизмов воздействия оперного искусства на когнитивную, эмоциональную и социальную сферы развития ребенка, а также на обоснование необходимости его более широкой интеграции в образовательное и культурное пространство.

Материалы и методы исследования

Настоящее исследование носит комплексный, междисциплинарный характер и основывается на синтезе теоретических и эмпирических методов. Теоретическую базу составил анализ широкого круга научных источников в области педагогики искусства, музыкальной психологии, социологии культуры и искусствоведения. Были изучены труды, посвященные проблемам эстетического воспитания [Фаррахова, 2023], психологии художественного творчества, а также работы, анализирующие специфику оперного жанра и его восприятия детской аудиторией. Методологической основой послужили системный подход, позволяющий рассматривать детскую оперу как целостное педагогическое явление, и личностно-ориентированный подход, акцентирующий внимание на индивидуальном развитии каждого ребенка в процессе творческой деятельности. Важной частью теоретической работы стало изучение существующих методик преподавания музыкально-театральных дисциплин и анализ репертуара современных детских оперных театров и студий [Кирнарская, 2024] с точки зрения его педагогической целесообразности.

Эмпирическая часть исследования была реализована в формате лонгитюдного эксперимента, проводившегося на базе трех детских музыкальных школ и двух общеобразовательных школ с углубленным изучением предметов художественно-эстетического цикла в течение трех лет. В исследовании приняли участие 240 детей в возрасте от 9 до 12 лет, которые были разделены на две группы: экспериментальную (ЭГ, 120 человек), участники которой были систематически вовлечены в деятельность детской оперной студии (включая постановку спектаклей, занятия по вокалу, актерскому мастерству и истории музыки), и контрольную (КГ, 120 человек), участники которой получали стандартное музыкальное и общее образование. Для сбора данных использовался комплекс диагностических инструментов: стандартизированные тесты на определение уровня развития эмоционального интеллекта (методика Холла) и креативного мышления (тесты Торренса), анкетирование родителей и педагогов для оценки динамики социальных навыков детей, а также специально разработанная методика для анализа музыкально-эстетических предпочтений [Чэнь, 2024]. Кроме того, применялись методы экспертного интервью с композиторами [Багрова, 2022], режиссерами детских оперных спектаклей и педагогами, а также метод включенного наблюдения за процессом репетиций и выступлений [Мангасарова, Жданова, Ярычев, 2022].

Результаты и обсуждение

Эмпирический этап исследования был направлен на верификацию гипотезы о том, что систематическое и глубокое погружение в мир детской оперы оказывает комплексное положительное воздействие на формирование личности ребенка, выходящее далеко за рамки узкоспециализированного музыкального образования. Мы предположили, что участие в оперных постановках способствует не только развитию музыкальных способностей, но и стимулирует рост эмоционального интеллекта, когнитивной гибкости, коммуникативных навыков и формирует устойчивый интерес к классическому искусству. Оценка этих многоаспектных изменений требовала применения валидного и надежного инструментария, позволяющего зафиксировать динамику показателей в экспериментальной и контрольной группах на протяжении всего периода исследования.

Для наглядного представления полученных данных были сформированы несколько аналитических таблиц, каждая из которых отражает изменения по одному из ключевых направлений личностного и культурного развития. Сравнительный анализ данных, полученных на начальном (констатирующем) и конечном (контрольном) этапах эксперимента, позволяет объективно оценить эффективность педагогического воздействия детской оперы как фактора развития. Первая таблица демонстрирует динамику показателей эмоционального интеллекта (ЭИ), который рассматривается как ключевая компетенция для успешной социальной адаптации и личностной самореализации в современном мире (табл. 1).

Таблица 1 - Динамика средних показателей эмоционального интеллекта (ЭИ) в экспериментальной и контрольной группах (по методике Холла, в баллах)

Группа	Показатель	Начальный этап (средний балл)	Конечный этап (средний балл)	Прирост (%)
Экспериментальная (ЭГ)	Управление своими эмоциями	88,3	118,7	34,4%
	Распознавание эмоций других	91,2	123,5	35,4%
	Эмпатия	95,6	129,1	35,0%
	Общий балл ЭИ	91,7	123,8	35,0%
Контрольная (КГ)	Управление своими эмоциями	87,9	94,6	7,6%
	Распознавание эмоций других	90,8	98,2	8,1%
	Эмпатия	94,9	102,5	7,9%
	Общий балл ЭИ	91,2	98,4	7,9%

Анализ данных, представленных в таблице 1, наглядно демонстрирует значительное расхождение в динамике развития эмоционального интеллекта между участниками экспериментальной и контрольной групп. Если на начальном этапе исследования средние показатели ЭИ в обеих группах были практически идентичны (91,7 балла в ЭГ и 91,2 балла в КГ), то по завершении трехлетнего периода разница стала статистически значимой. В экспериментальной группе наблюдается внушительный прирост общего балла ЭИ на 35,0%, в то время как в контрольной группе этот показатель увеличился лишь на 7,9%, что соответствует среднестатистической возрастной динамике. Особенно показателен рост по субшкале «Распознавание эмоций других» (35,4%), что напрямую связано со спецификой оперного искусства, требующего от исполнителя глубокого понимания и передачи эмоционального состояния персонажа через музыку и сценическое действие [Жукова, 2023].

Детальный разбор результатов показывает, что участие в оперных постановках становится для ребенка настоящей «школой эмпатии». Необходимость взаимодействовать с партнерами по сцене, чувствовать и адекватно реагировать на их эмоциональные послы, а также интерпретировать сложные музыкальные образы, насыщенные широкой палитрой чувств, активизирует развитие зеркальных нейронов и способствует формированию тонкой эмоциональной восприимчивости. В контрольной группе, где образовательный процесс строился на более традиционных формах, не предполагающих такого глубокого погружения в мир человеческих взаимоотношений и страстей, развитие эмоциональной сферы происходило значительно медленнее и менее целенаправленно.

Далее рассмотрим влияние занятий в оперной студии на развитие когнитивных способностей, в частности, на креативное мышление, которое является одним из важнейших факторов успешности в XXI веке. Для оценки были использованы показатели беглости, гибкости и оригинальности мышления, диагностированные с помощью адаптированных субтестов Торренса (табл. 2).

Таблица 2 - Сравнительный анализ динамики показателей креативного мышления (в условных единицах)

Показатель	Группа	Начальный этап	Конечный этап	Прирост (%)
Беглость мышления	ЭГ	21,4	30,1	40,7%
	КГ	21,9	25,3	15,5%
Гибкость мышления	ЭГ	18,2	28,8	58,2%
	КГ	18,5	21,7	17,3%
Оригинальность мышления	ЭГ	15,7	27,2	73,2%
	КГ	16,1	18,9	17,4%

Данные таблицы 2 убедительно свидетельствуют о мощном стимулирующем воздействии детской оперы на развитие дивергентного мышления. Наиболее впечатляющий рост в экспериментальной группе зафиксирован по показателю «Оригинальность мышления» — 73,2% по сравнению с 17,4% в контрольной группе. Это объясняется самой природой оперного творчества, которое требует от ребенка не простого воспроизведения заученного материала, а создания уникального сценического образа, поиска нестандартных выразительных средств для передачи характера и эмоций своего героя. Процесс работы над ролью в опере — это непрерывное решение творческих задач [Фадеева, 2024], связанных с синтезом музыкального, вокального и пластического начал.

Второй по значимости прирост в ЭГ наблюдается по шкале «Гибкость мышления» (58,2%). Этот результат можно объяснить необходимостью постоянно переключаться между различными видами деятельности: от вокальных упражнений к работе над сценическим движением, от анализа музыкальной драматургии к взаимодействию с партнерами. Такая комплексная деятельность развивает когнитивную пластичность и способность находить решения на стыке разных искусств. В контрольной группе, где преобладали более монодисциплинарные формы обучения, рост когнитивной гибкости был в три раза ниже (17,3%), что подтверждает гипотезу о синергетическом эффекте синтетических видов искусства.

Одним из ключевых аспектов исследования было изучение влияния детской оперы на формирование музыкально-эстетических предпочтений и общей музыкальной культуры. Мы исходили из предположения, что активное соприкосновение с классической музыкой в формате оперного спектакля способно сформировать устойчивый интерес к сложным музыкальным жанрам (табл. 3).

Таблица 3 - Структура музыкально-эстетических предпочтений в ЭГ и КГ на конечном этапе исследования (%)

Жанр музыки	Экспериментальная группа (ЭГ)	Контрольная группа (КГ)
Классическая музыка (в т.ч. опера)	45,5	11,8
Современная популярная музыка	32,3	68,9
Народная музыка	12,7	8,2
Рок-музыка, джаз	9,5	11,1

Результаты, представленные в таблице 3, демонстрируют кардинальные различия в структуре музыкальных вкусов участников двух групп по окончании эксперимента. В экспериментальной группе доминирующее положение заняла классическая музыка, включая оперу, — ее назвали предпочитаемой 45,5% респондентов. Этот показатель более чем в три раза превышает аналогичный в контрольной группе (11,8%). Это свидетельствует о том, что детская опера не просто знакомит с классикой, а формирует глубокую внутреннюю потребность в общении с этим видом искусства [Гуань, 2022]. Активная творческая деятельность, в процессе которой музыкальный материал становится «своим», переживается и осмысливается изнутри, является гораздо более эффективным средством воспитания музыкального вкуса, чем пассивное прослушивание.

В контрольной группе, напротив, наблюдается типичная для данной возрастной категории картина: абсолютное доминирование современной популярной музыки (68,9%), навязываемой медийной средой. Незначительный интерес к классике (11,8%) в этой группе носит, скорее, формальный характер, обусловленный общими требованиями школьной программы. Таким образом, детская опера выступает мощным культурным противовесом гегемонии массовой культуры, открывая для ребенка мир большого искусства и формируя у него инструменты для его адекватного восприятия и оценки [Фрадкина, Балакина, 2023].

Наконец, было проанализировано влияние участия в оперной студии на развитие социальных компетенций, таких как навыки командной работы и уверенность в публичных выступлениях. Оценка проводилась на основе экспертных наблюдений педагогов и анкетирования родителей по 10-балльной шкале (табл. 4).

Таблица 4 - Уровень развития социальных компетенций (средний балл по 10-балльной шкале)

Компетенция	Группа	Начальный этап	Конечный этап	Прирост (в баллах)
Навыки командной работы	ЭГ	5,2	8,9	+3,7
	КГ	5,4	6,5	+1,1
Уверенность в публичных выступлениях	ЭГ	4,1	8,2	+4,1
	КГ	4,3	5,4	+1,1

Данные таблицы 4 подтверждают, что оперная студия является эффективной моделью для развития важнейших социальных навыков. Прирост показателя «Навыки командной работы» в экспериментальной группе составил 3,7 балла, что более чем в три раза превышает прирост в контрольной группе (1,1 балла). Работа над оперным спектаклем по своей сути является коллективным творчеством, где успех целого зависит от вклада каждого участника. Дети учатся слушать и слышать друг друга, договариваться, разрешать конфликты [Лобанова, 2023] и нести ответственность за общий результат. Это формирует бесценный опыт позитивного социального взаимодействия в рамках общей, вдохновляющей цели.

Еще более разительны отличия в динамике развития уверенности в публичных выступлениях. Прирост в ЭГ составил 4,1 балла против 1,1 балла в КГ. Регулярный опыт выхода на сцену, преодоление страха перед аудиторией, получение положительной обратной связи в виде аплодисментов — все это способствует снятию психологических зажимов и формированию адекватной самооценки [У, Ахтян, 2024]. Ребенок, прошедший через опыт

публичного оперного выступления, приобретает уверенность в своих силах, которая проецируется и на другие сферы его жизни, включая учебную деятельность. В контрольной группе возможности для развития этого навыка были значительно более ограниченными, что и отразилось на итоговых результатах.

Комплексный анализ данных, полученных в ходе исследования и представленных в четырех таблицах, позволяет сделать вывод о системном и многоуровневом влиянии детской оперы на личность ребенка. Математическая обработка результатов показывает, что по всем ключевым параметрам — эмоциональному, когнитивному, эстетическому и социальному — участники экспериментальной группы продемонстрировали статистически значимое опережение своих сверстников из контрольной группы. Это опровергает представление о занятиях искусством как о второстепенной деятельности и доказывает их фундаментальную роль в гармоничном развитии личности.

Проведенный корреляционный анализ выявил сильные положительные связи между различными показателями. Так, был установлен коэффициент корреляции $r=0,78$ между ростом общего балла ЭИ (табл. 1) и развитием навыков командной работы (табл. 4). Это указывает на то, что способность понимать эмоции других и управлять своими напрямую связана с умением эффективно взаимодействовать в коллективе. Также обнаружена значимая корреляция ($r=0,71$) между ростом оригинальности мышления (табл. 2) и повышением интереса к классической музыке (табл. 3), что позволяет предположить: развитие креативности делает личность более открытой к восприятию сложных и нестандартных художественных форм [Чжао Гэ, 2023].

Математическое моделирование показало, что прирост показателей в экспериментальной группе в среднем в 3,5-4 раза превышает динамику в контрольной группе. Такая выраженная разница не может быть объяснена случайными факторами или естественным возрастным развитием и однозначно указывает на высокую педагогическую эффективность исследуемого явления. Синтетический характер детской оперы создает уникальную обогащенную образовательную среду, в которой различные аспекты личности развиваются не изолированно, а в тесной взаимосвязи, усиливая друг друга. Эмоциональное переживание музыки стимулирует когнитивные процессы, а решение творческих задач на сцене развивает социальные навыки.

Следовательно, полученные количественные данные являются весомым аргументом в пользу необходимости пересмотра статуса детской оперы в системе образования и культуры. Результаты исследования доказывают, что это не просто жанр искусства, а мощная педагогическая технология, способная эффективно решать задачи, которые не всегда под силу традиционным образовательным методикам. Инвестиции в развитие детских оперных студий и театров — это прямые инвестиции в формирование креативного, эмпатичного и культурно развитого поколения, обладающего высоким адаптационным потенциалом в сложном и быстро меняющемся мире [Лушина, Пэй, 2025].

Заключение

Проведенное исследование убедительно доказывает, что детская опера обладает огромным, многогранным педагогическим потенциалом и высокой социокультурной значимостью. Она выступает не просто формой эстетического досуга, а является мощным инструментом комплексного формирования личности. Эмпирически подтверждено, что систематическое участие детей в создании и исполнении оперных спектаклей оказывает глубокое положительное

влияние на все ключевые сферы развития. В эмоциональной сфере опера способствует значительному росту эмпатии и способности к саморегуляции, в когнитивной — стимулирует развитие гибкости и оригинальности творческого мышления. В социальном плане она формирует незаменимые навыки командной работы, коммуникации и публичного выступления. Наконец, в культурном аспекте детская опера является наиболее действенным способом приобщения к наследию классической музыки, воспитания тонкого художественного вкуса и формирования устойчивого иммунитета к суррогатам массовой культуры.

Таким образом, детскую оперу следует рассматривать как уникальную педагогическую систему, основанную на принципе синергии искусств. Ее социокультурная миссия заключается в воспитании не только будущих профессиональных музыкантов или артистов, но, в первую очередь, гармонично развитой личности — творческой, эмоционально отзывчивой, социально компетентной и духовно богатой. Результаты исследования свидетельствуют о насущной необходимости более широкой и системной интеграции детской оперы в образовательное пространство — от школьных программ до системы дополнительного образования. Разработка государственных и региональных программ поддержки детских оперных театров и студий, создание нового современного репертуара и подготовка квалифицированных педагогических кадров должны стать приоритетными задачами культурной политики, направленной на формирование здорового и креативного будущего нации.

Библиография

1. Багрова В.В. К вопросу о музыкальной педагогике как одной из основ воспитания ребенка // Казанский педагогический журнал. 2022. № 1 (150). С. 144-150.
2. Гуань Ю. Особенности развития музыкальной культуры личности в детском и подростковом возрасте и ее влияние на экономику и благосостояние домохозяйств // Столыпинский вестник. 2022. Т. 4. № 7. С. 15-21.
3. Ермаков А.А. Генезис отечественной детской оперы для любительского театра // Проблемы музыкальной науки. 2024. № 3 (56). С. 153-167.
4. Жукова А.М. Традиционные методы и формы изучения оперы с учащимися детских школ искусств // Мир педагогики и психологии. 2023. № 3 (80). С. 63-74.
5. Кирнарская Д.К. Музыкальная педагогика в детских школах искусств России как часть социальной структуры общества // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2024. № 9-2. С. 118-121.
6. Лобанова С.Ю. Эмоционально-нравственное развитие детей в музыкально-театрализованной игровой деятельности (из опыта работы) // Мир педагогики и психологии. 2023. № 10 (87). С. 40-45.
7. Лушина А.А., Пэй Ц. Комплексные механизмы влияния оперного искусства на личность подрастающего поколения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2025. № 5. С. 198-204.
8. Мангасарова К.В., Жданова С.Н., Ярычев Н.У. Педагогические принципы формирования способности студента колледжа искусств к взаимодействию с родителями музыкально одаренных детей // Мир науки, культуры, образования. 2022. № 4 (95). С. 69-72.
9. Несмеянова О.К. Анализ возможностей внедрения жанра эстрадной песни в содержание музыкально-теоретических дисциплин в ДШИ // Научная палитра. 2024. № 4 (46). С. 20-22.
10. У С., Ахян А.Г. Профессиональная культура оперных исполнителей и возможности для ее развития в современных условиях // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2024. Т. 23. № 2 (171). С. 151-159.
11. Фадеева С.А. Оценочное отношение детей к музыке в системе ценностных ориентаций личности // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2024. № 6 (32). С. 36-43.
12. Фаррахова Ю.В. Гуманистические подходы к личности ребёнка в отечественном образовании и музыкально-педагогической практике // Музыка в школе. 2023. № 2. С. 12-16.
13. Фрадкина Т.Б., Балакина Е.И. Духовное воздействие классической музыки на эстетическую культуру личности в практике детской музыкальной школы // Культурное наследие Сибири. 2023. № 3 (39). С. 62-68.
14. Чжао Гэ. Воспитательный потенциал современной оперы в системе дополнительного музыкального образования в КНР // Мир университетской науки: культура, образование. 2023. № 4. С. 75-82.

15. Чэнь М. Особенности музыкально-эстетического воспитания детей младшего школьного возраста на современном этапе // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2024. № 6. С. 374-379.

The Pedagogical Potential and Sociocultural Significance of Children's Opera in Shaping Personality and Musical Culture in Modern Society

Yue Wenbei

Graduate Student,

M.M. Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute,
109147, 36, Marksistskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: yuewenbei@gmail.com

Abstract

In the context of modern civilization, where mass culture dominates and value orientations are being transformed, the problem of forming a harmonious personality and preserving the national cultural code becomes increasingly relevant. Aesthetic education, especially through synthetic art forms such as children's opera, plays a key role in developing emotional intelligence, creative thinking, and spirituality in the younger generation. Children's opera combines music, vocals, drama, literature, and stage design, possessing an underestimated pedagogical potential. The research problem lies in the gap between the theoretical recognition of the importance of art in education and its insufficient practical implementation, particularly in the genre of children's opera, which is often perceived as an elitist form of entertainment. The aim of the study is a comprehensive analysis of the pedagogical potential and sociocultural significance of children's opera in shaping a child's personality and the musical culture of society, identifying the mechanisms of its impact on cognitive, emotional, and social development, and justifying the need for its integration into the educational space. The research is interdisciplinary and based on a synthesis of theoretical and empirical methods. The theoretical framework includes an analysis of scientific sources on art pedagogy, music psychology, cultural sociology, and art studies, using systemic and person-oriented approaches. The empirical part was implemented in the form of a longitudinal experiment conducted in children's music and comprehensive schools over three years, involving 240 children aged 9–12, divided into an experimental group (engaged in an opera studio) and a control group. Methods included emotional intelligence tests (Hall's method), creative thinking tests (Torrance tests), questionnaires, expert interviews, and observations to assess developmental dynamics. The results showed a significant positive impact of children's opera on all areas of development. In the experimental group, emotional intelligence increased by 35%, creative thinking by up to 73% in originality, interest in classical music rose to 45.5%, and social competencies (teamwork and public speaking) improved by 3.7–4.1 points. In the control group, the dynamics were 3–4 times lower. Correlation analysis revealed strong relationships between indicators ($r=0.71-0.78$), confirming a synergistic effect. The discussion of the results emphasizes that children's opera serves as a powerful pedagogical technology, surpassing traditional methods in shaping a harmonious personality. It fosters empathy, cognitive flexibility, cultural immunity to mass culture, and social skills. The conclusions indicate the need for systemic integration of children's opera into education, the development of support programs, and the creation of modern repertoire to nurture a creative generation.

For citation

Yue Wenbei (2025) Pedagogicheskiy potentsial i sotsiokul'turnaya znachimost' detskoj opery v formirovaniy lichnosti i muzykal'noy kul'tury sovremennoogo obshchestva [The Pedagogical Potential and Sociocultural Significance of Children's Opera in Shaping Personality and Musical Culture in Modern Society]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 131-140. DOI: 10.34670/AR.2025.24.38.015

Keywords

Children's opera, pedagogical potential, personality formation, musical culture, aesthetic education.

References

1. Bagrova V.V. On the Issue of Music Pedagogy as One of the Foundations of Child Upbringing // *Kazan Pedagogical Journal*. 2022. No. 1 (150). Pp. 144-150.
2. Guan Yu. Features of the Development of an Individual's Musical Culture in Childhood and Adolescence and Its Impact on the Economy and Household Welfare // *Stolypin Bulletin*. 2022. Vol. 4. No. 7. Pp. 15-21.
3. Ermakov A.A. The Genesis of Russian Children's Opera for Amateur Theater // *Problems of Music Science*. 2024. No. 3 (56). Pp. 153-167.
4. Zhukova A.M. Traditional Methods and Forms of Studying Opera with Students of Children's Art Schools // *World of Pedagogy and Psychology*. 2023. No. 3 (80). Pp. 63-74.
5. Kimarskaya D.K. Music Pedagogy in Russian Children's Art Schools as Part of the Social Structure of Society // *Modern Science: Current Problems of Theory and Practice. Series: Humanities*. 2024. No. 9-2. Pp. 118-121.
6. Lobanova S.Yu. Emotional and Moral Development of Children in Music-Theatrical Play Activities (From Work Experience) // *World of Pedagogy and Psychology*. 2023. No. 10 (87). Pp. 40-45.
7. Lushina A.A., Pei C. Complex Mechanisms of the Influence of Opera Art on the Personality of the Younger Generation // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2025. No. 5. Pp. 198-204.
8. Mangasarova K.V., Zhdanova S.N., Yarychev N.U. Pedagogical Principles of Developing the Ability of Art College Students to Interact with Parents of Musically Gifted Children // *World of Science, Culture, Education*. 2022. No. 4 (95). Pp. 69-72.
9. Nesmeyanova O.K. Analysis of the Possibilities of Introducing the Pop Song Genre into the Content of Music-Theoretical Disciplines in Children's Art Schools // *Scientific Palette*. 2024. No. 4 (46). Pp. 20-22.
10. Wu S., Akhtyan A.G. The Professional Culture of Opera Performers and Opportunities for Its Development in Modern Conditions // *Scientific Notes of the Russian State Social University*. 2024. Vol. 23. No. 2 (171). Pp. 151-159.
11. Fadeeva S.A. Children's Evaluative Attitudes Toward Music in the System of Personal Value Orientations // *Bulletin of MGIM named after A.G. Schnittke*. 2024. No. 6 (32). Pp. 36-43.
12. Farrahova Yu.V. Humanistic Approaches to the Child's Personality in Russian Education and Music-Pedagogical Practice // *Music at School*. 2023. No. 2. Pp. 12-16.
13. Fradkina T.B., Balakina E.I. The Spiritual Influence of Classical Music on the Aesthetic Culture of the Individual in the Practice of a Children's Music School // *Cultural Heritage of Siberia*. 2023. No. 3 (39). Pp. 62-68.
14. Zhao Ge. The Educational Potential of Contemporary Opera in the System of Supplementary Music Education in China // *World of University Science: Culture, Education*. 2023. No. 4. Pp. 75-82.
15. Chen M. Features of Musical and Aesthetic Upbringing of Younger Schoolchildren at the Present Stage // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2024. No. 6. Pp. 374-379.

УДК 78.01

DOI: 10.34670/AR.2025.32.10.016

Время как структурный и художественный метод в фортепианном цикле «Минуты» Григория Корчмара

Курносова Светлана Евгеньевна

Кандидат искусствоведения,
Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена,
199155, Российская Федерация, Санкт-Петербург, пер. Каховского, 2;
e-mail: svetotysik@yandex.ru

Аннотация

Настоящее исследование являет собой структурный, концептуальный и художественный анализ цикла для фортепиано «Минуты» известного петербургского композитора Григория Корчмара. Статья содержит исследовательский подход к критерию времени, ставшего основным формообразующим принципом, параметром использования специфических выразительных средств и композиторских приемов в означенном цикле. Аналитический очерк содержит попытку осмысления творческой концепции сочинения, его философии и художественных символов.

Для цитирования в научных исследованиях

Курносова С.Е. Время как структурный и художественный метод в фортепианном цикле «Минуты» Григория Корчмара // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 141-152. DOI: 10.34670/AR.2025.32.10.016

Ключевые слова

Время и музыка, фортепианная музыка, Григорий Корчмар, миниатюра, отечественные композиторы, цикл миниатюр.

Введение

Объектом научных изысканий данной статьи выступает цикл Григория Корчмара для фортепиано «Минуты», с предметным акцентированием исследования критерия времени как способа формирования композиторских приемов означенного сочинения и стратегии развертывания творческой концепции содержания произведения. Особое внимание в статье уделяется символичности, в которой раскрывается философская глубина авторского замысла.

Отметим, что фортепианный цикл «Минуты» Григория Корчмара до настоящего времени не подвергался попыткам анализа, что являет собой бесспорное восполнение «лакуны» на ниве актуального современного теоретического материала.

Цель статьи включает выявление приемов воплощения художественного замысла композиторскими средствами, а также символов, вплетенных в музыкальную ткань цикла, составивших особенности концепции сочинения.

Методы

Ключевым методом настоящей работы автор считает целостный анализ, (с опорой на теоретическую основу В. Цуккермана). Также среди подходов, обусловивших методологический фундамент исследования, выделим контекстуальный метод – в тщательной проработке имеющейся научной литературы, музыкально-нотного материала, а также видеозаписей в архивах открытого доступа, концептуальный метод – в рассмотрении и сопоставлении философских и художественных концепций. Дополнительными инструментами методологического характера обозначим критерии исторического и сравнительного порядка.

Результаты

Связь музыки и времени неразрывна, что обусловило неуывающий интерес человечества к данной закономерности во все веки развития цивилизации.

В эпоху Просвещения произошел настоящий переворот в восприятии времени – человеческий разум укротил «рокового измерителя», уместив его в жесткие, исчисляемые рамки. В этом отношении опус И. Баха «ХТК» («ХТК» – сборник прелюдий и фуг в двух томах (1 – 1722, 2 - 1744), ставший неизменным средством шлифовки мастерства для пианистов всех последующих эпох) стал провозглашением победы, обозначив человека властелином, пустившим поток жизни по кругу циферблата.

Обращения композиторов к образу времени встречаются во многих сочинениях. Так, например, известна оратория Г. Генделя «Триумф времени и разочарования» 1707 г. (с 1737 года «Триумф времени и истины»). 101-ая симфония Й. Гайдна получила название «Часы», благодаря ритмическим особенностям второй части (известно, что Й. Гайдн преподнес музыкальный подарок своему покровителю, князю Эстерхази, – двенадцать миниатюр, созданных специально для музыкального часового механизма).

В XX веке нововенцы (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн и др.) свершили новую революцию, препарировав время на «операционном столе» музыкального искусства. Своими опусами «хирурги» новой музыки возводили математические (в эпоху Средневековья музыка входила в так называемый «квадривиум», наряду с арифметикой, геометрией и астрономией) пласты звучащих зиккуратов.

Совершенно новаторский подход к музыке продемонстрировал композитор-авангардист Джон Кейдж в пьесе «4,33» (1952 год). Советская эпоха была ознаменована появлением произведений, в которых отразилась попытка запечатлеть скоротечность времени (цикл миниатюр С. Прокофьева «Мимолетности» 1915-17 гг.), направить время волевой командой (оркестровая сюита Г. Свиридова «Время, вперед!» 1965 года).

В данном ракурсе вызывает интерес цикл для фортепиано «Минуты» Г.О. Корчмара, где время выступает одним из важнейших структурных и художественных параметров. Творческий подход к критерию времени композитора неслучаен. В эпоху «ускорения», в век скорости актуально обращаться не ко временам года (вспоминаются циклы А. Вивальди, П. Чайковского, Л. Пригожина и др.), но пытаться осмыслить и прочувствовать каждую минуту жизни. Циферблат современности не терпит промедления, человек новейшей эпохи страдает «клиповым мышлением» и неспособностью к протяженным конструкциям, и искусство должно передать мучения своего современника, подсказывая ему простую истину, что и в краткой минуте заложен сокровенный смысл бытия.

Очень схож по принципу организации и идее другой фортепианный цикл композитора – «Страницы», где объединены воедино 12 инвенций (сходно и количество пьес в циклах). Автор строго формирует свой художественный замысел, ювелирно и витиевато уместя музыкальную мысль в рамках одной страницы – здесь и творческая задача и оригинальность задумки. В фортепианном цикле «Минуты» автор также задает «правила игры» – каждая миниатюра должна звучать ровно 1 минуту.

Тот факт, что композитор идентифицирует «Страницы» как инвенции, неизбежно вызывает ассоциации с мастером упомянутого жанра – И.С. Бахом. Г.О. Корчмар в своих интервью неоднократно упоминал, что восхищается музыкальным наследием великого композитора. Выстраивается незримая творческая арка, восходящая к творчеству Великого Немца и его сочинениям через призму современного звучания и возможности технических средств композиции нового времени. Г. Корчмар часто вступает в диалог с творчеством предшественников и современников. Приведем в пример сочинения для фортепиано с оркестром «Моцартиссимо» и «В мире Эдварда Грига». Отметим, что этими опусами список творческой диалогичности композитора не ограничивается.

Цикл «Минуты» (цикл создавался в течение 2018 года, премьера состоялась в Петербурге (Софийский павильон) в 2022 году, первым исполнителем стал петербургский пианист С. Осколков) являет собой пеструю череду контрастных миниатюр, обнаруживает открытую программность, что, по мнению автора статьи, обусловило своеобразие реализации художественного воплощения. Образ Времени в музыкальном материале цикла талантливо воплощен благодаря специфическим методам – это математическая точность серийной техники (изучению элементов серийности в цикле автор статьи посвятит отдельное исследование, поскольку данная тема заслуживает полноты и детальности изложения), которая на протяжении всего цикла обуславливает его неотъемлемую канву, звукоизобразительность (имитация «тиканья» стрелок часов, ударов колокола и т.д.), специфическая интонационность («зацикленность», интонационные «завихрения» как образ циферблата часов, подражание человеческой речи), рекурсивность, символизирующая бесконечность времени.

Для более точного соблюдения регламента автор предписывает индивидуальные метрономические указания. В каждой пьесе время – это формообразующий и темповый камертон.

Перечислим содержание цикла с метрономическими указаниями: 1 «Смутная» (60), 2

«Эпическая» (72), 3 «Лирическая» (76), 4 «Дурашливая» (120), 5 «Меланхолическая» (66), 6 «Решительная» (104), 7 «Ностальгическая» (60), 8 «Беспокойная» (60), 9 «Отчаянная» (100), 10 «Трагическая» (96), 11 «Торжествующая» (60), 12 «Вспять идущая» (60). Автор сопроводил свой опус оригинальным эпиграфом собственного сочинения:

«Есть в жизни разные минуты,
Но каждая – ценней валюты.
В них – радость, боль, бессилье, труд,
Как в этой дюжине минут».

Таким образом, мы имеем следующий показатель трансформации скорости изложения музыкального материала: 60, 72, 76, 120, 66, 104, 60, 60, 100, 96, 60, 60.

Число «60» в контексте цикла можно трактовать как некий временной фундамент, символизирующий «нулевой меридиан» в потоке жизни и переживаний человеческих. Последующее затем развитие, (если представить метрономические указания на графическом рисунке), представляются как взлеты и падения, взрыв эмоций, накал страстей и, напротив, стремление к покою, умиротворение. Время буквально «озвучивается» в цикле, становясь ареной и мерилем внутренней жизни человека. Как отмечает в своей статье Миронов А.В.: «Развертывание музыкального процесса происходит в движении, которое доводит до сознания временность, включая субъект в процесс внутреннего переживания, показывая сознанию время как всеохватывающее единство» [Миронов, 2016, 163].

Названия пьес цикла представляют собой череду переживаний, эмоций и чувств, тех состояний, которыми бывает охвачен человек, что перекликается с другим фортепианным циклом композитора – «Пять состояний». Цикл создан в 1982. Сочинение также обнаруживает яркую программность, и помещает художественное восприятие в сферу психологии.

Ценность для исполнителей имеют авторские примечания, предвосхищающие нотный текст. В них композитор дает исчерпывающие рекомендации относительно исполнения, но не ограничивается этим, расширявая глубину содержания. Образ «вспять идущего» времени – это цитата Г. Корчмара. По замыслу создателя, пьесы желательно исполнять практически *attacca*.

Рассмотрим наиболее яркие элементы воплощения образа времени посредством композиторских приемов в цикле.

Первая миниатюра цикла «Смутная» (минилюдия написана в 2018 г., как и остальные пьесы цикла) размерена, будто тиканьем часов, остигнутыми ударами повторяющегося звука «ми», который перемещается из партии в партию. На фоне непрерывной, звукоизобразительной остигнутости появляются неразборчивые, имитирующие человеческую речь, интонации.

Широкий регистровый разброс дает ощущения «воздуха», демонстрируя разрыв звукового поля, и стремление выйти за пределы замкнутого пространства.

По образному строю произведение напоминает диалог или даже дискуссию двух персон, судя по взвинченным интонациям тридцать вторых и обрывистым, пунктирным окончаниям, – «на повышенных тонах». Партии излагаются в низкой и, напротив, в очень высокой тесситуре. Воображение рисует невнятные отзвуки телефонного разговора на фоне пульсации бьющегося сердца. В философском понимании концепцию данной пьесы можно определить как вечный диалог между «сильным» и «слабым» полом.

Средний раздел примечателен помещением остигнутости в новый фактурно-динамический

контекст – оstinатный звук удваивается, заполняется пассажами и динамически усиливается. После проведения репризы последней нотой остается оstinатная нота «ми», как упрямая стрелка часов, беспощадно отмеряющая ускользящее время.



Рисунок 1 - «Смутная», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

В процессе развертывания сквозной драматургии цикла звукоизобразительная оstinатность трансформируется посредством ритма, темпа, динамики и тесситуры.

Например, отголоски «Смутной» преломляются в «Торжествующей» переосмыслением оstinатности, постановки ее в контекст агрессивного напора, неистовства. В финале тесситура выносится в свистковый регистр в мощной динамике «*fff*», октава на звуке «ми» акцентируется, превращая оstinатность в набат. Создается образ свистка паровой машины, раскаленной до предела.

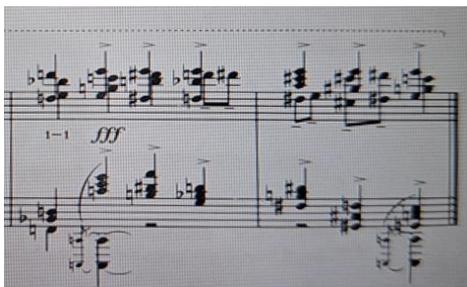


Рисунок 2 - «Торжествующая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

В миниатюре «Беспокойная», кульминационный раздел также представлен скандирующими октавами на звуке «ми» в высоком регистре, напористая оstinатность прослеживается и на звуке «ля» в басу.

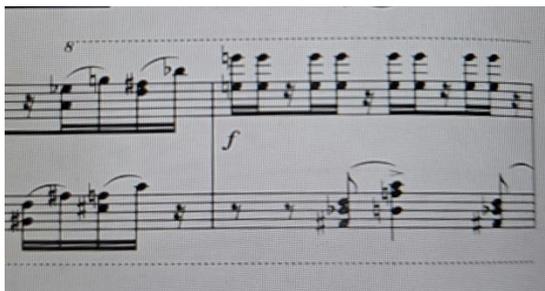


Рисунок 3 - «Беспокойная», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

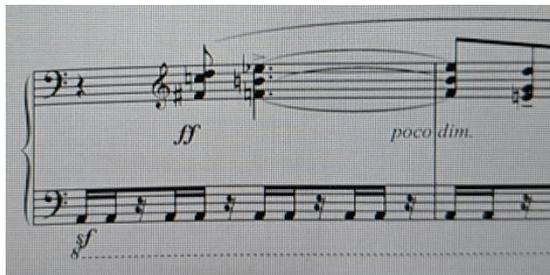


Рисунок 4 «Беспокойная», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Главную особенность «Эпической» составляет политональность – параллельное проведение разных тональностей в одновременном звучании. Сталкивание разных тональностей символизирует сосуществование и противоборство несовместимого в плюралистической вселенной.

Характер пьесы торжественно мрачный. В полифоническом переплетении голосов слышится подобие фуги с настойчиво повторяющейся темой, трансформируемой в различных вариантах, но с неизменным основанием на звуке «ля».

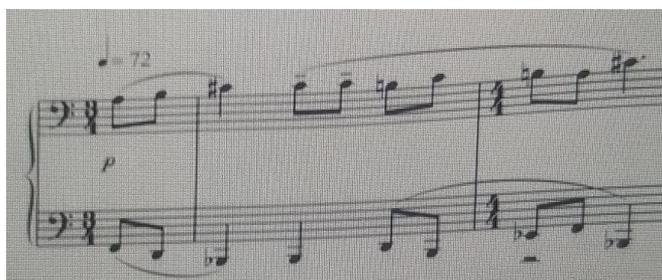


Рисунок 5 - «Эпическая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Звук «ля» можно трактовать неким устоем звукоряда или лада, на котором базируется гармоническое полотно произведения. Особенность данной миниатюры – мелодизм, резко контрастирующий с имитационной, речевой природой интонаций предшествующей миниатюры. В пьесе появляется зыбкое ощущение ладовости.

Гулким и далеким ударом колокола слышится звук «ля» глубоко в басу, периодически появляющийся в музыкальном пространстве (изложение в нотном тексте и размещение на клавиатуре – контроктава). Появление этого звука можно определить как «периодическую оstinatность». Один и тот же звук слышится на различные доли метра, его появление нерегулярно, непредсказуемо, как бы вне контекста. Басовая нота, будто маятник огромных часов, символизирует неизбежное и неумолимое течение времени, которое сопровождает человека всю жизнь, отмеряя цикл его земного существования. Этой нотой композитор и завершает пьесу, быть может, намекая на то, что последнее, что услышит человек на земле – это удар погребального колокола.

«Меланхолическая» символизирует отрешенность от мирской суеты. Рекурсивность, (эффект «кружения»), обусловлена в миниатюре мотивом, повторяющимся каждый раз с новой ноты, входящей в состав мотивного строения. Таким образом, небольшая тема «си, ре, до-диез, до-бикар, си» воспроизводит сама себя в бесконечной рекурсии. Мелодия начинается с паузы, будто со вздоха, что подчеркивает неустойчивость, зыбкость характера музыки. Символически

здесь зашифрован образ времени, отображенный в интонационных «завихрениях», бесконечном кружении и заикленности.

Интерес представляет нотный текст произведения: он начинается с двух нотных строк, затем перетекает в три, а завершается четырьмя строками. Тесситура интонации и регистровый диапазон устремляются к необъятности. Растворяется пьеса словно повисшими в воздухе интервалами, а кружащий мотив застывает на красочном гармоническом фоне.

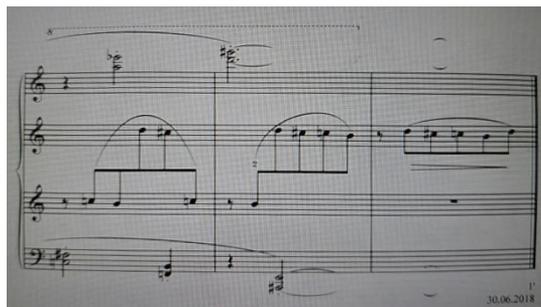


Рисунок 6 - «Меланхолическая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Вневременные творческие взаимосвязи устанавливает композитор в пьесе «Беспокойная». Миниатюра токкатного склада перекликается с самым известным сочинением для фортепиано Б. Бартока *Allegro barbaro* (1911). Эту особенность пьесы (аллюзию на известное сочинение венгерского композитора) подтвердил и Г. Корчмар в интервью автору статьи (1. 08. 2025).



Рисунок 7 - «Беспокойная», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара



Рисунок 8 - «Allegro barbaro», Б. Барток

В «Отчаянной» композитор использует бег речевых интонаций «Смутной», но здесь они жестко структурированы, будто оборваны и замкнуты. Характерная «зацикленность» вновь восходит к символу времени, бесконечности.

Правая рука повторяет обрывки мелодии левой руки, обрушиваясь в новую серию

шестнадцатых с остигнутым проведением октавы в высокой тесситуре. Динамический накал усиливается, выливаясь в «*fff*». Колокольным набатом слышатся акцентированные октавы на звуке «ля» в верхнем регистре, обозначая столь характерную для цикла остигнутость.

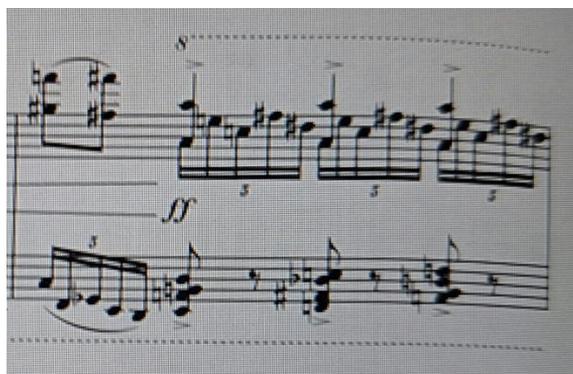


Рисунок 9 - «Отчаянная», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

«Трагическая» разрывает узы временных рамок и развертывает полилог с музыкальным наследием гениев прошлого. Миниатюра написана в духе баховских чакон и пассакалий, а начальные хроматические «интонации вдоха» взывают к незабвенному реквиему Моцарта. Кульминация ознаменована проведением басовой темы в верхнем голосе. Торжественные октавы обрамлены подголоском, сотканным из триолей, словно увлекающих своим кружением тему к пропасти.

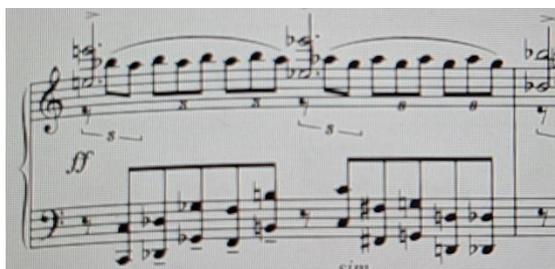


Рисунок 10 - «Трагическая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

К кульминационному разделу весь музыкальный план устремляется вверх, но по мере приближения к финалу, наблюдается постепенное снижение, как неотвратимое сошествие в загробный мир, в пасть могилы.

«Торжествующая» также обнаруживает остигнутый бас. Октава на звуке «до» в низком регистре периодически появляется на фоне общего аккордового изложения. Низкий регистр и краткость длительности (форшлаг) делают эту взрывную октаву подобием вспышки, которая внезапно появляется на разные доли такта. Октавный форшлаг врывается в музыкальный поток, заявляя о себе, будто церковный колокол, отданный на произволение разгульного ветра.

«Вспять идущая» является ракоходом пьесы, открывающей цикл: тот же остигнутый звук «ми», размеренный и точный, как тиканье часов, те же невнятные и бормочущие пассажи, задиристый пунктир, резкие интервалы и широкий разброс регистров. Структура пьесы сохраняется, но излагается в обратном порядке. Особенно очевидно обратное изложение в пунктирных попевках: если в «Смутной» пунктир строится по ритмической формуле «долгая -

короткая», то в миниатюре «Вспять идущая» ритмический рисунок изменяется на противоположный («короткая – долгая»).

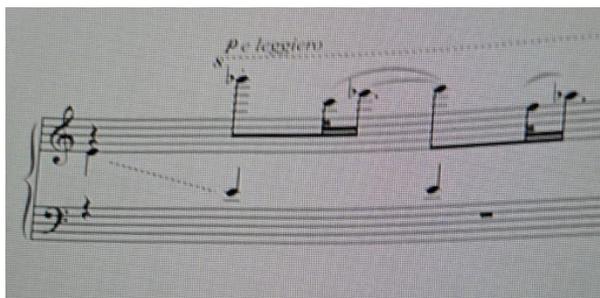


Рисунок 11 - «Вспять идущая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Привлекает внимание особенность альтерации. Композитор намеренно сталкивает натуральные звуки с их альтерированными «двойниками», сопоставляя диезы и бекары в интонационных «завихрениях». Сосуществование различных сфер альтерации как многообразие и плюрализм вселенского континуума, где белое и черное, прекрасное и уродливое противоборствуют, взаимодействуют, составляя вечную непримиримость и несовместность бытия.

Образ замкнутого в своей бесконечности времени, зацикленного бега стрелок часов по циферблату отображен в серии звуков, комбинируемых в различных ритмических и интервальных сочетаниях.



Рисунок 12 - «Вспять идущая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Для композитора важна интервальная структура, совокупность звуковых «шагов».

Особенность характера интонаций представляет их разговорная природа, ярко выраженная декламационность и скандирование. Характеристика звукорядов напоминает пассажи джазового стиля бибоп, что подчеркивает превалирующую разговорную природу интонационной сферы цикла.

Завершается финальная миниатюра хроматическим ходом, устремленным вверх, что носит скорее вопросительный, нежели утвердительный характер. Последняя нота пассажа – «си» – звук, с которого начинается первое проведение серии в начальной миниатюре цикла.

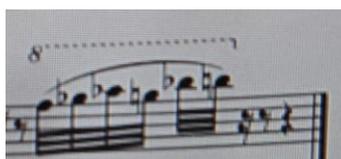


Рисунок 13 - «Вспять идущая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Провоцируется стремление к продолжению, директива «начать все сначала». Создается ощущение незавершенности, незаконченности мысли, вопроса, который требует ответа. Так, стрелка часов, достигнув финальной отметки, автоматически приближается к началу пути.

В драматургии опуса минилюдией «Вспять идущая» композитор будто останавливает время, и сюжет возвращается от финала к началу, как эффект прокручивания киноплёнки в обратном порядке. Т. Адорно сравнивал приемы современной композиции с эффектами монтажа в кинематографе. Смертным неподвластно прожить жизнь заново, но жизненный путь продолжит во времени идущий следом за ним человек.

Заключение

Резюмируя, определим особенности воплощения критерия времени как структурного и художественного метода в фортепианном цикле «Минуты» Г. Корчмара. Прием звукоподражательности выражен применением оstinatности (образ «тикания» часов, ударов колокола). Сочинение изобилует примерами рекурсивности, например, «интонациями циферблата», представляющих собой замкнутые интонационно-структурные линии в качестве воплощения символа бесконечности времени. Трактовка музыкальной интонации цикла взаимосвязана с человеческой речью, что определило данное уподобление в качестве доминирующего принципа. Хроматизм в некоторых миниатюрах цикла, являет собой образ некой «мензуральности», четкой разграниченности шкалы времени на точные секундовые деления. Отмечается стремление композитора выйти за пределы временных рамок, способом установления диалогичных творческих взаимосвязей.

Семантическое зерно сочинения составляет философский подход к осмыслению бытия во временном континууме: эмоции, чувства, мысли человека, явления природы и жизни развертываются, сосуществуют и противостоят одновременно.

Цикл «Минуты» включает 12 самобытных пьес, не схожих между собой как 12 месяцев в году. 12 – количество чисел на циферблате, 12 апостолов следовало за Христом. Многократно и тонко закодированные в числах и цифрах смыслы раскрывают философскую глубину содержания опуса. Напомним, что завершается цикл метрономическим показателем, с которого начинался. 60 – это количество секунд, составляющих минуту, и столько же минут в одном часе. Финал, являющий собой ракоход начальной пьесы, словно рисует циферблат часов. Сделав круг, стрелка часов возвращается к началу, знаменуя бесконечность времени, его таинственную разомкнутость и, вместе с тем, четкую размеренность. Так, рождаясь, человек уже делает свой первый шаг к неизбежности...

Библиография

- 1 Адорно Т.В. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 296 с.
- 2 Дальхауз К. К временной структуре музыки / Пер. с нем. и коммент. С.М. Филиппова // Филиппов С.М. Феноменология и герменевтика искусства (Музыка – Сознание – Время). Пермь, 2003. 233 с.
- 3 Бажанов Н.С. Идеи и идеалы искусствознания: проблемы, подходы, решения // Идеи и идеалы, 2012. т. 2. № 3(13). С. 133-143.
- 4 Бахизина Д.И. Время в музыке // Вестник Омского ун-та. 2009. № 4. С. 30–33.
- 5 Бахизина Д.И. Особенности временных процессов в музыке // Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2014. № 2 (4). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/1014> (дата обращения: 28.07.2025)
- 6 Лебедева В.В. Фортепианный цикл прелюдий: традиции и новые пути развития // Из наследия композиторов XX века. Материалы творческих собраний молодых исследователей в Союзе московских композиторов И.М.

- Ромашук (Ред-сост.). М., 2005. Вып. 3. С. 84-94.
- 7 Левая Т.Н. Символистский принцип актуальности бесконечности и его музыкальная интерпретация // *Пространство и время в искусстве*. Л., 1988. С. 101–110.
- 8 Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Политиздат, 1990. С. 196-390.
- 9 Макина А.В. Музыкальное время: философско-эстетические и музыковедческие концепции XX века *Вопросы философии* М.: Наука. 2013. № 7. С. 73-79.
- 10 Миронов А.В. Размышления о современной музыке в оптике времени // *Научные ведомости Серия Философия. Социология. Право*. 2016. № 10 (231). Вып. 36 С. 161-164.
- 11 Циммерман Б.А. Интервал и время // *Композиторы о современной композиции: хрестоматия* / Кюрегян Т.С., Ценова В.С. (ред.-сост.) М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 92–96.

Time as a Structural and Artistic Method in Grigory Korchmar's Piano Cycle "Minutes"

Svetlana E. Kurnosova

PhD in Art History,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
199155, 2 Kakhovskogo Lane, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: svetotysik@yandex.ru

Abstract

This study presents a structural, conceptual, and artistic analysis of the piano cycle "Minutes" by the renowned St. Petersburg composer Grigory Korchmar. The article explores the criterion of time as the primary formative principle, a parameter for employing specific expressive means, and a compositional technique in the aforementioned cycle. The analytical essay attempts to interpret the creative concept of the work, its philosophy, and artistic symbols.

For citation

Kurnosova S.E. (2025) *Vremya kak strukturnyy i khudozhestvennyy metod v fortepiannom tsikle «Minuty» Grigoriya Korchmara* [Time as a Structural and Artistic Method in Grigory Korchmar's Piano Cycle "Minutes"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 141-152. DOI: 10.34670/AR.2025.32.10.016

Keywords

Time and music, piano music, Grigory Korchmar, miniature, domestic composers, cycle of miniatures.

References

- 1 Adorno T.V. (2001) *Filosofiya novoy muzyki* [The philosophy of new music], Moscow: Logos Publ., 296 p.
- 2 Dal'hauz K. (2003) *K vremennoy strukture muzyki* [Towards the temporal structure of music] (Russ. ed.: Filippova S.M.) In: *Fenomenologiya i germenевtika iskusstva (Muzyka — Soznanie — Vremya)* [Phenomenology and Hermeneutics of Art (Music – Consciousness – Time)] Per'm, 233 p.
- 3 Bazhanov N.S. (2012) *Idei i idealy: iskusstvovoznanie: problemy, podhody, resheniya* [Ideas and Ideals of Art History: Problems, Approaches, and Solutions]. Vol. 2. № 3(13). pp. 133-143
- 4 Bahtizina D.I. (2009) *Vremya v muzyke* [Time in music] Omsk university Publ., Omsk, Vol. 4. pp. 30–33.
- 5 Bahtizina D.I. (2014) *Osobennosty vremennykh protsessov v muzyke* [Special types of processes in music] In: *Universum: Filologiya i iskusstvovedenie* [Philology and Art History] Vol. 2 (4). URL:

-
- <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/1014> (дата обращения: 28.07.2025)
- 6 Lebedeva V.V. (2005) Fortepiannyi tsikl prelyudiy: traditsii i novye puti razvitiya [The Piano Cycle of Preludes: Traditions and New Directions] In: (Russ. ed.: Romashuk I.M. Iz naslediya kompozitorov XX veka [From the legacy of 20th century composers] Moscow), Vol. 3. pp. 84-94.
- 7 Levaya T.N (1988) Simvolistskiy printsip aktual'nosti beskonechnosti ego muzykal'naya interpretatsiya [The Symbolist Principle of the Relevance of Infinity and Its Musical Interpretation] In: Prostranstvo i vremya v iskusstve [Space and time in art] Leningrad. pp. 101–110.
- 8 Losev A.F. (1990) Muzyka kak predmet logiki [Music as a subject of logic] Moscow: Politics Publ., pp. 196-390.
- 9 Makina A.V. (2013) Muzykal'noe vremya: filosofsko-esteticheskie i muzykovedcheskie kontseptsii XX veka [Musical Time: Philosophical, Aesthetic, and Musicological Concepts of the 20th Century] Moscow: Science. Vol. 7. pp. 73-79.
- 10 Mironov A.V. (2016) Razmyshleniya o sovremennoy muzyke v optike vremeni [Reflections on Contemporary Music in the Optics of Time] In: Nauchnye vedomosti [Scientific bulletin] Vol. 10 (231). pp. 161-164.
- 11 Tsimmerman B.A. (2009) Interval i vremya [Interval and time] (Russ. ed.: Kyuregyan T.S., Kompozitory o sovremennoy kompozitsii [Composers on Contemporary Composition: A Anthology] Moscow. Moscow Conservatory Publ.) pp. 92–96.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.26.52.017

**Элементы серийной техники в цикле для фортепиано «Минуты»
Григория Корчмар****Курносова Светлана Евгеньевна**

Кандидат искусствоведения,
Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена,
199155, Российская Федерация, Санкт-Петербург, пер. Каховского, 2;
e-mail: svetotysik@yandex.ru

Аннотация

В настоящем исследовании раскрываются особенности использования элементов серийной техники в фортепианном цикле «Минуты» Г.О. Корчмара, последовательно формулируются основные принципы структурирования музыкальной ткани посредством специфических композиторских приемов. В рамках структурного анализа приводятся примеры наиболее ярких эпизодов серийности на материале исследуемого сочинения. Результаты, сформулированные в ходе исследования, позволяют проследить общие закономерности применения додекафонной техники в контексте избранного материала. Статья ориентирована на широкий круг музыковедов, исполнителей, композиторов, а также всех причастных к сфере музыкального искусства.

Для цитирования в научных исследованиях

Курносова С.Е. Элементы серийной техники в цикле для фортепиано «Минуты» Григория Корчмар // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 153-162. DOI: 10.34670/AR.2025.26.52.017

Ключевые слова

Элементы серийной техники, цикл для фортепиано, «Минуты», Григорий Корчмар, музыкальная композиция, структурный анализ, цикл миниатюр.

Введение

Серийная техника стала поистине одним из самых грандиозных достижений композиции XX века. Ее значение сопоставимо с появлением темперированного строя в свое время (в век Просвещения).

Серийность как композиторский прием в фортепианном творчестве неоднократно становилась предметом изучения во многих музыковедческих трудах. Например, отметим работы музыковедов Холопова Ю.Н., Окуневой Е.Г., Дьячковой Л.С. и др. Кроме того, композиторы собственными теоретическими воззрениями предопределили научное обоснование своей новой музыкальной системы. Известны теоретические труды композиторов, таких как Денисов Э.В., Адорно Т.В., Шенберг А.Ф. и др.

В ареале фортепианного репертуара известны сочинения, созданные в русле додекафонии: Фортепианная сюита ор. 25 А. Шёнберга (1923), Фортепианная соната №4 Э. Кшенека (1948), Вариации для фортепиано Э. Денисова (1961) и это далеко не полный список.

В творчестве петербургского композитора Г. Корчмара серийная техника представлена, например, в сюите для фортепиано «В честь столетия Арнольда Шенберга» (1975), в цикле инвенций «Страницы» (2004), в фортепианном цикле «Анаграммы» (1980). Произведение представляет собой творческий полилог и посвящается композиторам разных эпох. Так, 4-я часть посвящается А. Бергу, А. Шенбергу и А. Веберну.

В настоящем исследовании объектом пристального внимания станет фортепианный цикл «Минуты» (сочинение написано в 2018 году) композитора, в предметном рассмотрении использования элементов серийной техники в музыкальной ткани сочинения. Выявление особенностей применения додекафонных принципов в цикле Г. Корчмара обусловило цель настоящего исследования.

Методы

В рамках исследования автор оперирует инструментарием, опирающимся, прежде всего, на метод сопоставления, который является ведущим относительно заявленной тематики. Ряд эмпирических методов, в совокупности с исследовательским подходом в русле исторического контекста, составили фундамент последующей формулировки основных результатов, полученных в ходе аналитической работы. Также отметим методы аналогии и индукции в качестве подходов, составивших теоретическую основу методологии исследования.

Результаты

Первая пьеса цикла «Минуты» – «Смутная» – демонстрирует очевидное применение серийной техники.

На остинатном фундаменте повторяющегося звука «ми», задающего интервальный шаг для всей музыкальной ткани произведения, причудливой канвой располагаются бурлящие пассажи, разбросанные по клавиатуре в широком регистровом диапазоне. Структура пассажей включает серию из 12-ти тонов, либо ее фрагменты, с использованием приема *сегментации*.

В мотивном строении пассажей отмечается интервальное разнообразие: в основном преобладают секунды (малая и большая), а также малая терция, кроме того встречается кварта, увеличенная секунда и тритоны.

Каждая реплика представляет собой сплав восходящих и нисходящих интонаций, задержаний из заливованных нот, обрывающихся пунктирным, острым окончанием. В данном случае мы наблюдаем *ритмическую* серию. Подобный прием вызывает ассоциации с ритмическими рядами Луиджи Ноно в его «*Variazioni canoniche*».

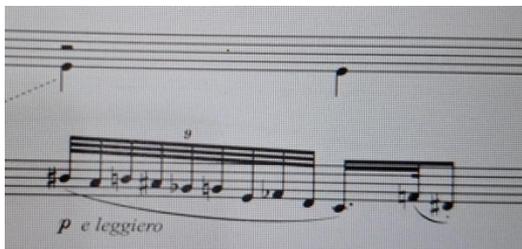


Рисунок 1 - «Смутная», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

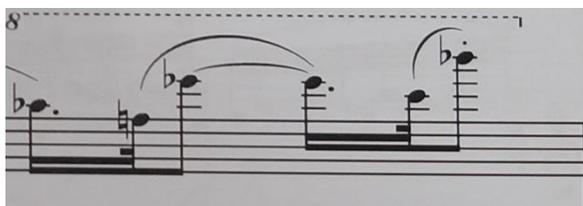


Рисунок 2 - «Смутная», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара



Рисунок 3 «*Variazioni canoniche*» Луиджи Ноно.

Также композитор применяет структурно-интервальную серию: скачки структурированы шагами в одинаковые интервалы, составляя своеобразную *ритмо-интонационную* серию: м3
 \Downarrow + м7 \Uparrow

Средний раздел соткан из коротких, повторяющихся серий на остинатной дублировке звука «ми». Серии рекурсивно повторяются, либо видоизменяются посредством небольших смещений или *модификации*. Голоса обеих партий двигаются в противоположном направлении.



Рисунок 4 - «Смутная», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Кульминационный раздел представлен воинственными пунктирными, будто ломанными интонациями в динамике «*f*», с задержаниями на заливанных нотах как в правой, так и в левой руке. Примечательно, что автор намеренно ставит бекары в нижнем голосе на нотах, альтерированных в верхней партии.

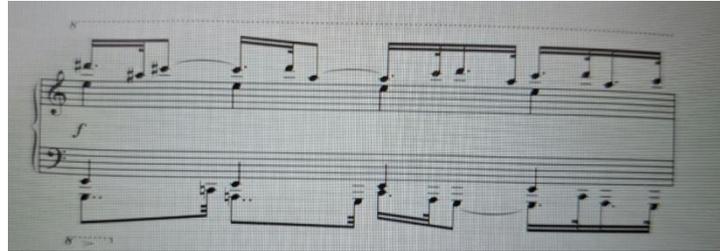


Рисунок 5 - «Смутная», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Сочетание различных *комбинаций* звукорядов верхнего и нижнего голоса создают эпизод, основанный на интонационно-ритмическом скандировании.

Короткие попевки голосов имеют одинаковую структуру, но проводятся они в противоположном направлении и ритмически трансформируются. Так, в верхнем голосе ритмической трансформации подвергается следующая попевка:

ч4 ↓ + м3 ↑ + 62 ↑

В нижнем голосе проводится противопоставление с идентичной структурой, но отличное по направленности: ч4 ↑ + м3 ↓ + 62 ↓

«Дурашливая» напоминает мобильные фуги Д. Шостаковича – та же упругость ритма, энергичная устремленность интонаций и мастерское переплетение голосов в причудливой горизонтали.

Главную тему составляют три основных интонации: 1) интервалы в скачкообразном изложении (квинта, большая секста, малая септима) 2) пунктирный ритм и 3) мотив из шестнадцатых длительностей.

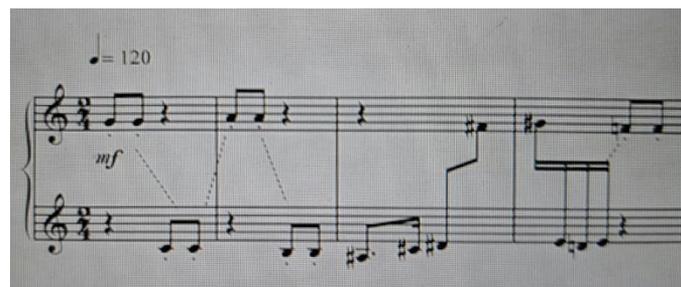


Рисунок 6 - «Дурашливая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Разрабатывание тематического материала начинается практически сразу после проведения. Так, скачкообразные интервалы «переставляются» местами.

Композитор применяет в миниатюре приемы *инверсии* и *пермутации* (прием *пермутации* встречается в произведениях О. Мессиана, Э. Кшенека и др.), будто играя с темой. В процессе развития пунктир сглаживается бегом шестнадцатых. Появляется и *ракоход* видоизмененной

темы, с последующими преобразованиями, интермедиями и сгущением звучности. Композитор использует свой излюбленный прием – выращивание музыкального материала из основного тематического зерна.

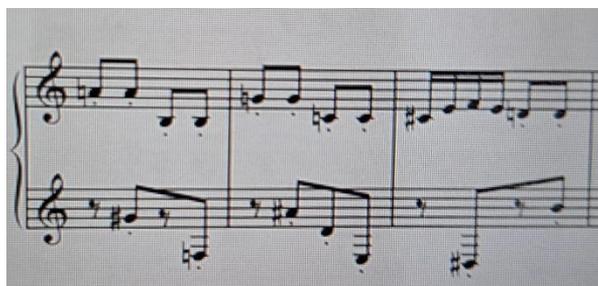


Рисунок 7 - «Дурашливая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Особый интерес вызывает попевка в среднем разделе, состоящая из восьмой и двух шестнадцатых, которая видоизменяется посредством кочующих на разные доли такта ритмических преобразований.

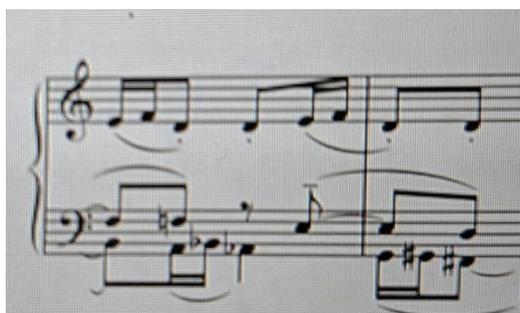


Рисунок 8 - «Дурашливая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Данный структурный элемент начального тематизма подвергается метро-ритмическим трансформациям.

Последующее стреттное проведение основных элементов темы (скачкообразные интервалы) подготавливает Кульминацию, состоящую из воинственных пунктирных интонаций.

Завершается «фуга» полным отсутствием основного тематического зерна (скачкообразных интервалов). Композитор использует в завершении пьесы только пунктирный ритм, а также бег шестнадцатых длительностей с точным повтором элементов первого проведения темы. Апофеозом звучания становятся два диссонирующих аккорда-кластера.

В «Меланхолической» примечателен рекурсивный, повторяющийся мотив. Композитор прибегает к повтору замкнутой серии звуков, составляющих интонационное зерно произведения. Очевиден метод *ротации* (данный прием изобретен композитором Э. Кшенеком), своеобразного «кружения» – рекурсивная серия повторяется, начинаясь с последующего звука до тех пор, пока не возвращается к своему начальному звуку «си».

Партия левой руки представлена прозрачной и гармонически изысканной цепью аккордов и интервалов.

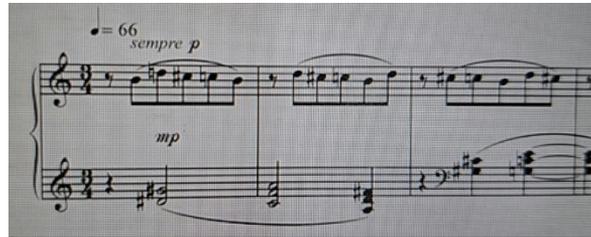


Рисунок 9 - «Меланхолическая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Миниатюра «Ностальгическая» будто отзвук «Смутной», прежде всего, благодаря появлению остигатного звука «ми», который не прерывается на протяжении всей пьесы, перемещаясь из партии в партию. Отличает пьесу от предшественницы трехдольность, вальсовость, а также обилие широких скачков и интонационная плавность, тогда как «фронтледи» цикла присущ хроматизм с редким вкраплением пунктирных скачков, «истеричность» и «нервозность» интонаций.

«Ностальгическая» облечена в образ медленного вальса, где шаг рассеивается, вследствие нестабильности отправной сильной доли, характерной для вальса, (представленной, как правило, басом) – она периодически смещается, заменяется на аккорды или разбавляется восьмыми длительностями.

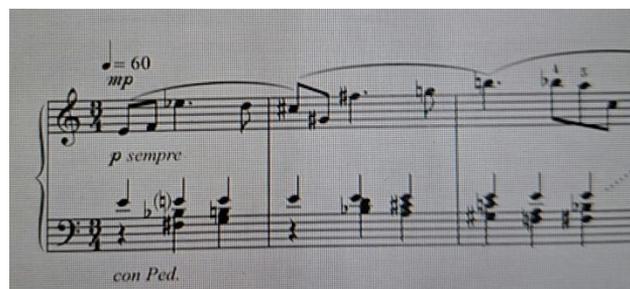


Рисунок 10 - «Ностальгическая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

«Отчаянная» открывается серией звуков, зацикленной в повторности. Серии проводятся в партиях обеих рук, создавая ощущение навязчивости, назойливости. Интервалика включает в себя чередование сгущения и резкого разряжения фактуры: так, серия шестнадцатых словно взрывается октавами, которые затем перехватывают инициативу и ведут собственную мелодическую линию.

Серийность в «Отчаянной» проявляется в потоке повторяющихся серий звуков. Выделяется в этом отношении средний раздел миниатюры. Монотонное «жужжание» шестнадцатых, сгруппированных по пять длительностей в мотив, составляет череду повторов с изменением только крайних звуков мотива, но постепенно *модификация* затрагивает и среднюю часть интонационной единицы. Примечательно, что на фоне этого «жужжания» левая рука, играющая «внахлест», словно перекрестив правую руку, выводит очень выразительную мелодию, которую затем подхватывает правая рука, когда в продолжение развития пьесы серию шестнадцатых продолжает партия левой руки. Образовывается бесконечное журчание, перетекание посредством звуков.

Миниатюра «Торжествующая» соединяет приемы остигатности и серийной техники. Например, серийность представлена в пьесе серией аккордов в партии левой руки, будто

ползущих по музыкальному полотну. Хроматизм (полутоновый шаг) является основной характеристикой движения голосов, задействованных в серии аккордов. В аккордовой последовательности предстает *вертикальная серия*.

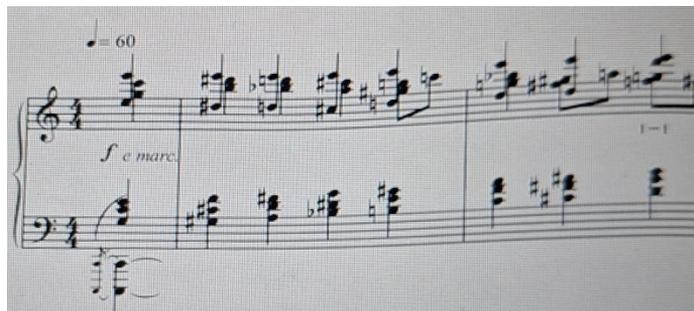


Рисунок 11 - «Торжествующая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Количество звуков в одном такте (2-й такт пьесы), если сконцентрироваться на партии левой руки, составляет ровно 12 неповторяемых звуков.

Проанализируем структуру серии аккордов по голосам, составляющих трезвучия:

1 фа фа-диез соль соль-диез

2 до-диез ре ре-диез ми

3 соль-диез ля си-бемоль си-бикар

Все голоса устремляются вверх по нотному стану.

На протяжении развертывания музыкального материала аккордовая серия перемещается, меняет направление, преобразуется ритмически (появляется пунктирный ритм в нижнем голосе), а также трансформируется в плане шага перемещения (движение осуществляется по большим секундам и малым терциям).

Особого внимания заслуживает заключительная миниатюра цикла – «Вспять идущая». Структура пассажей, составляющих основной материал пьесы, представляет собой серию интервалов, объединенных ритмически в один мотив, составляющий интонационную единицу. По составу такие интонационные единицы являют собой сплав разнонаправленных интервальных ходов. Так, на примере начальных тактов в партии левой руки, мы можем выделить серию следующей структуры :

$$m2 \uparrow - m3 \uparrow - m2 \downarrow - m3 \uparrow - m2 \downarrow + 63 \uparrow - 62 \uparrow - m2 \downarrow - m3 \uparrow - m2 \downarrow - 62 \uparrow - m2 \uparrow$$

Паузы, предшествующие пассажам, уравнивают отсутствие звуков, должных составлять додекафонную серию, что создает математический баланс.

Подобные интонационные структуры могут повторяться частично, входя в состав интервально-структурных комбинаций. Таким образом, можно констатировать, что композитор использует метод *комбинирования* в контексте *сегментации*.

Раздробленная, изломанная пунктиром интонация среднего раздела выливается в поток тридцать вторых, где структуру музыкальной ткани составляют серии звуков. Некоторые серии проводятся в точном повторении, другие же подвергаются трансформациям с комбинированием последовательности звуков:

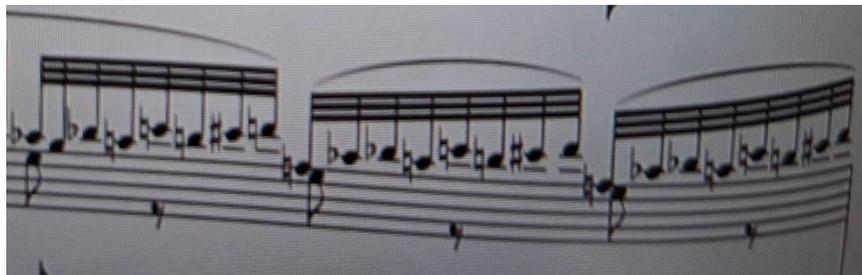


Рисунок 12 - «Вспять идущая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Отметим еще один примечательный факт применения серийной техники – композитор вкрапляет в музыкальную ткань серию интервально-ритмических структур:

м7↓ – м3↑ – м7↓ – м3↑

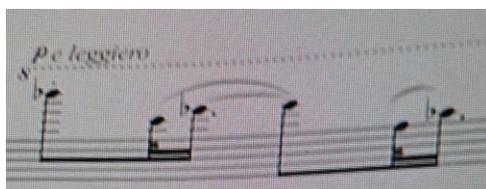


Рисунок 13 - «Вспять идущая», цикл для фортепиано «Минуты» Г. Корчмара

Специфическая организация музыкального материала проявляется в ритмических трансформациях. В кульминационном разделе появляется пунктир (структура которого противоположна ритмическому рисунку «Смутной»), с сочетанием одновременного проведения и интонационной «переключки», где правая рука словно отвечает репликам левой руки.

По структуре звукоряд как в правой, так и в левой руке повторяется, появляется ощущение интонационной заикленности, кружения на одном месте. Звуковые *комбинации* отличаются только очередностью доли в контексте метра, появляется уже знакомая по первой миниатюре формула нот с задержанием.



Рисунок 14 - «Вспять идущая», фортепианный цикл «Минуты» Г. Корчмара

Заключение

Воплощая замысел, Григорий Корчмар в своем цикле для фортепиано «Минуты» смело оперирует принципами серийной техники, каждый из которых выполняет художественную, структурную, семантическую и концептуальную функции. Серийность в рамках цикла

используется автором в специфическом многообразии. Перечислим наиболее очевидные элементы: серия повторов, вертикальная серия (в аккордах, интервалах и созвучиях), ротация, пермутация, сегментация, модификация, комбинирование, преобразование серии, инверсия, ракоход, ритмическая серия и др.. Зачастую перечисленные элементы предстают в цикле в сложном сочетании, а также в динамическом, регистровом и интонационном преломлении.

Представленное в статье яркое сочинение Г. Корчмара станет не только драгоценным материалом в процессе становления мастерства и формирования художественного вкуса юных пианистов, но и украсит репертуар концертирующих мэтров фортепиано.

Библиография

1. Денисов Э.В. Додекафония и проблемы композиторской техники // Музыка и современность: Лебедева Т.А. (ред.-сост.) М.: Музыка, 1969. Вып. 6. С. 478–525.
2. Дьячкова Л.С. Додекафония и вопросы гармонического анализа // Современная музыка в теоретических курсах вуза / Труды ГМПИ им. Гнесеных. М., 1981. Вып. 51. С. 68 – 89.
3. Курбатская С.А. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М.: ТЦ «Сфера», 1996. 389 с.
4. Окунева Е.Г. Анализ серийной и сериальной музыки: учебное пособие. Петрозаводск: издательство ПетрГУ, 2012. 212 с.
5. Окунева Е.Г., Крапивина Д.Е. Многообразие единства: о способах преобразования высотных рядов в серийной и сериальной музыке // Opera musicologica 2017. № 3. [33], С. 21-50.
6. Паисов Ю.И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М.: Изд. «Советский композитор», 1977. 398 с.
7. Холопов Ю.Н. Серийная техника // Музыкальная энциклопедия М., 1978. Т. 4. 943 с.
8. Холопов Ю.Н. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австронемецкой музыки. Первая треть XX века. М., 1983. Вып. 70. С. 34–58.
9. Холопов Ю.Н., Ценова В.С. Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, постсериализм // Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. С. 314-381.
10. Чинаев В.П. Додекафонно-сериальное произведение: стиль и исполнительская поэтика // Музыкальное исполнительство и современность. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. М., 1997. Вып. 2. С. 60-83.

Elements of Serial Technique in Grigory Korchmar's Piano Cycle "Minutes"

Svetlana E. Kurnosova

PhD in Arts,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
199155, 2 Kakhovskogo Lane, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: svetotysik@yandex.ru

Abstract

This study reveals the features of using elements of serial technique in Grigory Korchmar's piano cycle "Minutes," consistently formulating the basic principles of structuring the musical fabric through specific compositional techniques. Within the framework of structural analysis, examples of the most vivid episodes of seriality are provided based on the material of the studied composition. The results obtained during the research make it possible to trace general patterns of dodecaphonic technique application in the context of the selected material. The article is aimed at a wide range of musicologists, performers, composers, and all those involved in the field of musical art.

For citation

Kurnosova S.E. (2025) Elementy seriynoy tekhniki v tsikle dlya fortepiano «Minuty» Grigoriya Korchmar [Elements of Serial Technique in Grigory Korchmar's Piano Cycle "Minutes"]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 153-162. DOI: 10.34670/AR.2025.26.52.017

Keywords

Elements of serial technique; piano cycle; "Minutes"; Grigory Korchmar; dodecaphony; structural analysis; musical composition.

References

1. Denisov A.V. (1969) Dodekafonia i problemy kompozitorskoy tekhniki [Dodecaphony and the Problems of Compositional Technique] In: *Muzyka i sovremennost* [Music and modernity] (Russ. ed.: Lebedeva T.A. Moscow: Music Publ.) Vol. 6. pp. 478–525.
2. Diachkova L.S. (1981) Dodekafonia i voprosy garmonicheskogo analiza [Dodecaphony and Harmonic Analysis] In: *Sovremennaya muzyka v teoreticheskikh kursah vuza* [Modern music in theoretical university courses] Moscow, Vol. 51. pp. 68 – 89.
3. Kurbatskaija S.A. (1996) *Seriynaija muzyka: voprosy istorii, teorii, estetiki* [Serial Music: Issues of History, Theory, and Aesthetics] Moscow: Sfera Publ. [Sphere] 389 p.
4. Okuneva E.G. (2012) *Analiz serijnoj i serialnoj muzyki: uchebnoe posobie* [Analysis of Serial and Serialistic Music: A Study Guide] Petrozavodsk: Petrozavodsk University Publ. 212 p.
5. Okuneva E.G., Krapivina D.E. (2017) *Mnogoobrazie edinstva: o sposobah preobrazovanija visotnyh rjadov v seriynoy i serialnoj muzyke* [The Diversity of Unity: On the Transformation of Altitude Ranges in Serial and Serialistic Music] In: *Opera musicologica* Vol. 3. [33], pp. 21-50.
6. Paisov U.I. (1977) *Politonalnost v tvorchestve sovetskih i zarubezhnyh kompozitorov XX veka* [Polytone in the works of Soviet and foreign composers of the 20th century] Moscow: Soviet composer Publ., 398 p.
7. Holopov Yu.N. (1978) *Seriynaya tekhnika* [Series technique] In: *Muzykalnaya entsiclopedaya* [The Musical Encyclopedia], Moscow. Vol. 4. 943 p.
8. Holopov Yu.N. (1983) *Kto izobrel 12-tonovuju tekhniku?* [Who invented the 12-tone technique?] In: *Problemy istorii avstronemetskoy muzyki. Pervaya tret' XX veka* [Problems in the history of Austro-German music. The first third of the 20th century], Moscow, Vol. 70. pp. 34–58.
9. Holopov Yu.N., Tsenova V.S. (2005) *Dvenadtsatitonoverye tekhniki: seriynost', serializm, postserializm* [Twelve-tone techniques: serialism, post-serialism] In: *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [Theory of modern composition], Moscow: Music Publ., pp. 314-381.
10. Chinaev V.P. (1997) *Dodekafonno-serial'noe proizvedenie: stil' i ispolnitel'skaya poetika* [Dodecaphonic Serial Composition: Style and Performance Poetics] In: *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i sovremennost'* [Musical performance and modernity] Moscow, Vol 2. pp. 60-83.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.40.29.018

Переосмысление периода перестройки современным кинематографом. Новые смыслы старой эпохи

Козинцев Максим Алексеевич

Кандидат искусствоведения,
кафедра искусствоведения,
Гуманитарный институт кино и телевидения,
125040, Российская Федерация, Москва, Хорошевское ш., 32А;
e-mail: mail@gitr.ru

Аннотация

Цель статьи — исследовать репрезентацию эпохи Перестройки в современном российском кинематографе (2000–2020-е годы), выявить ключевые нарративные и визуальные стратегии, а также архетипы героев, через которые осмысляется культурный разлом 1985–1991 годов. Используются методы культурологического анализа, нарратологии и визуальной семиотики. В статье рассматриваются художественные фильмы, в которых эпоха Перестройки выполняет не только историческую, но и символическую функцию. Результатом анализа становится вывод о том, что современное кино не реконструирует события дословно, а создаёт новый язык переживания эпохи, где доминируют коды травмы, выбора, ностальгии и идентичности. Эпоха Перестройки предстает не как закрытый исторический период, а как открытый культурный миф, активно используемый в процессе кинематографического мышления.

Для цитирования в научных исследованиях

Козинцев М.А. Переосмысление периода перестройки современным кинематографом. Новые смыслы старой эпохи // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 163-174. DOI: 10.34670/AR.2025.40.29.018

Ключевые слова

Перестройка, российское кино, культурная память, архетипы, визуальный язык, нарратология, постсоветское общество, идентичность, экранная репрезентация.

Введение

Период Перестройки (1985–1991 гг.) представляет собой один из ключевых этапов в трансформации позднесоветского общества, сопровождающийся масштабными политическими, экономическими и культурными изменениями. В постсоветской гуманитарной мысли он рассматривается как точка разрыва с нормативной системой советской идентичности и одновременно как пространство формирования новых моделей восприятия мира, времени и нового самоощущения. На рубеже 2000-х и особенно в 2010–2020-х годах в российском кинематографе наблюдается отчётливая тенденция обращения к этому периоду — как к исторической ретроспекции, источнику драматургических конфликтов и символическому полю коллективной памяти.

Современные фильмы и телесериалы, действие которых разворачивается в годы Перестройки, демонстрируют неоднозначное отношение к изображаемой эпохе. Среди них — «Мой папа — Барышников» (2011), «Громозека» (2010), «Салют-7» (2017), «Нулевой пациент» (2022) и другие. Эти картины не побуквенно воспроизводят эпоху, а интерпретируют её, переосмысливают и эмоционально реконструируют в рамках современного аудиовизуального дискурса. Как правило, эстетика конца 1980-х – начала 1990-х годов играет роль не только в визуального фона, но и выразительного средства, подчеркивающего культурные и морально-душевные травмы, пережитые героями.

Цель данной статьи — выявить способы репрезентации периода Перестройки в современном российском кино, определить доминирующие темы, нарративные структуры и архетипические фигуры, с помощью которых конструируется образ указанной исторической эпохи. В качестве объекта исследования выступают произведения российского кинематографа, созданные в период с 2000 по 2025 год. Предметом анализа являются художественные фильмы, в которых культурно-исторический контекст Перестройки играет существенную смыслообразующую роль, а действие разворачивается в пределах 1985–1991 годов, либо же очевидно отсылает зрителя к этому периоду.

Актуальность темы исследования обусловлена как интенсивным обращением современного кинематографа к эпохе Перестройки, так и недостаточной рефлексией этого процесса в научной литературе. За последние два десятилетия было снято значительное количество художественных проектов, обращающихся к последнему периоду советской эпохи, однако данные произведения до сих пор не получили системного анализа в контексте их историко-культурной репрезентативности. Речь идёт прежде всего о фильмах и сериалах 2000–2020-х годов, в которых Перестройка предстает не только как хронологический фон, но и как символический ресурс, формирующий особый тип героя и нарратива.

Особое внимание в ряде статей уделяется анализу отдельных тем — музыкальной субкультуры, социальной драмы, смены визуального языка. Однако систематическое осмысление образа «героя времени» в его связи с историческим контекстом конца 1980-х — начала 1990-х годов на материале современных экранных текстов остаётся практически неразработанным. Таким образом, данная статья не столько продолжает уже сформировавшуюся традицию, сколько открывает дискуссионное поле и претендует на формулировку новых теоретических и методологических ориентиров в изучении экранной памяти о Перестройке.

Материалы и методы

В методологической основе работы лежат принципы культурологического анализа, нарратологии и визуальной семиотики. Кроме того, используется концепт культурной памяти [Ассман, 2004, с. 20], позволяющий интерпретировать экранные образы как инструмент исторической рефлексии и репрезентации в медиа коллективного опыта. Особое внимание уделяется тематической типологии фильмов, реконструкции визуального языка эпохи и трансформации советских архетипов в условиях постсоветской оптики. Таким образом, обращение к экранным репрезентациям Перестройки в кино XXI века позволяет зафиксировать не только эстетические приёмы реконструкции ушедшей эпохи, но и выявить новые смыслы, транслируемые современными авторами. Эти смыслы оказываются важными не только для понимания прошлого, но и для анализа текущего состояния отечественного кинодискурса и культурной идентичности.

Историко-культурный контекст эпохи Перестройки

Период Перестройки (1985–1991) является ключевым этапом в трансформации позднесоветского общества, сопровождавшимся масштабными реформами в сфере государственного управления, идеологического дискурса и культурной политики. Инициированная Михаилом Горбачёвым программа экономических и политических реформ, ставила своей целью «решительное преодоление застойных процессов, слом механизма торможения, создание надёжного и эффективного механизма ускорения социально-экономического развития советского общества» [Горбачёв, 1995, с. 30]. В действительности этот процесс привел к глубокой переоценке основ советской идентичности и последующему демонтажу её институциональных структур. Культура развивалась в условиях постепенного разрушения устоявшейся идеологии, значительном расширении политического спектра и роста вовлеченности граждан в этот процесс, институционализации ранее маргинальных дискурсов (включая религиозные, либеральные и оппозиционные) и общем смещении акцентов — от изображения идеализированных моделей к выражению внутреннего кризиса и противоречий.

Перестроечный кинематограф характеризовался отказом от идеологической схематизации и акцентом на внутреннюю драму персонажа. Значительную роль играло эстетическое приближение к хроникальному языку: натурная съёмка, приглушённая цветовая палитра, приоритет повседневного пространства, акцент на вербальной и невербальной передаче напряжённости. Усиливается внимание к авторским, психологически ориентированным нарративам, в которых культурно-исторический фон функционирует не как иллюстративный контекст, а как активный механизм анализа и раскрытия социокультурной динамики

Несмотря на объявленный реформаторский потенциал, в массовом и культурном сознании Перестройка позднесоветского и постсоветского периода закрепились как эпоха травмы и утраты — восстановление систем произошло с ценой разрыва идентичности, когда идеалистические надежды сменились институциональным хаосом и кризисом доверия, а общественный оптимизм обернулся культурной фрагментацией [Пономарёва, 2019, www, с. 11].

Перестройка в зеркале современного кино (2000–2020-е)

Обращение к эпохе Перестройки в российском кинематографе начала XXI века отражает не столько интерес к исторической реконструкции, сколько стремление к культурной саморефлексии. Период 1985–1991 годов становится на экране не только предметом

воспоминания, но и пространством, где осмыслиется феномен разрыва — между прошлым и настоящим, поколениями, идентичностями, привычными и новыми институциями. Такое возвращение к позднесоветскому времени представляет собой попытку артикулировать коллективную травму через визуальные и нарративные формы, а также переопределить границы культурной преемственности в постсоветской оптике.

Современные фильмы, обращающиеся к этому периоду, как правило, демонстрируют двойственную оптику: с одной стороны, они обращаются к мотиву внутреннего освобождения субъекта — «Мой папа — Барышников» (2011); с другой — транслируют структуру культурной утраты и кризиса «Громозека» (2010). Таким образом, Перестройка встраивается в поле культурной памяти как пространство, в рамках которого пересматриваются представления о поколении, государстве, языке, теле и публичности. Эта множественность трактовок находит выражение не только на уровне нарратива, но и на уровне эстетических стратегий — от реалистичной реконструкции до нарочитого стилизационного приёма. Благодаря этому, визуальное воспроизводство эпохи 1985–1991 годов в современном российском кинематографе становится не просто способом обращения к прошлому, но и важным инструментом культурной рефлексии в отношении настоящего.

В центре многих современных фильмов, представляющих эту эпоху, оказывается герой, чья идентичность неустойчива и находится в состоянии формирования или дезинтеграции. Это касается как персонажей-подростков, так и взрослых, переживающих крах привычных социальных ролей.

В предельно мрачной, антиутопической интерпретации, акцентируя внимание не на надежде на перемены, а на деградации советской морали и институционального распада, представляет эпоху Перестройки фильм «Груз 200» (2007) Алексея Балабанова. Действие картины формально разворачивается в 1984 году, накануне политических реформ, однако фильм ретроспективно прочитывается как диагноз позднесоветской действительности, в которой Перестройка уже не способна выступить актом обновления. Балабанов показывает провинциальную среду как пространство насилия, цинизма, безверия и тотального упадка, а государственные и религиозные институты — как дискредитированные структуры, утратившие способность к символической и социальной мобилизации. Советское в фильме Балабанова оказывается рассеченным на фрагменты, но не погребенным. Оно появляется в красной майке с надписью СССР, прикидывается руиной церкви, проступает следом или голосом из эфира вечно включенного телевизора в квартире матери Журова [4, с. 73]. Эстетика фильма намеренно реалистична, почти документальна, что усиливает эффект психологического давления и демонстрирует не трансформацию, а предельную точку морального истощения советского общества. В этом смысле «Груз 200» становится радикальным антимифом Перестройки, в котором предельный реализм используется как инструмент разрушения иллюзий о культурной и гуманистической преемственности переходного периода.

Перестройка в подобных нарративах не обязательно репрезентируется напрямую; зачастую она функционирует как латентный культурный код, проявляющийся в архитектуре, деталях быта, атмосфере социального неустройства. Примечательно, что визуальные решения многих таких фильмов акцентируют именно диалогичность между документальной подлинностью и стилистической рефлексией: съёмка на природе, блеклая цветовая палитра, обилие деталей позднесоветской повседневности становятся частью инструментария, позволяющего воссоздать не столько эпоху, сколько отношение к ней. Так, в картине «Громозека» (2010) действие происходит в 2010-е годы, но все приметы времени говорят о том, что герои навсегда застряли

на рубеже 1980 – 90-х годов: из пространства города убраны все современные магазины и супермаркеты, яркая реклама и одежда актуальных фасонов, только у одного из героев есть мобильный телефон. Герои хотят вернуться во времена своего детства, но в фильме нет ностальгии по ушедшей эпохе, поскольку время и пространство застыли в одной точке.

В фильмах 2000–2010-х годов активно формируются различные модусы переосмысления — от меланхоличной ностальгии до критической деконструкции. Не менее значимым оказывается и мотив детства как точки пересечения исторического и частного. В таких фильмах, как «Пионеры-герои» (2015) и «Мой папа — Барышников» (2011), дети переживают не просто взросление, но и символическое разрушение идеологического нарратива, в котором они были воспитаны. Симптоматичный диалог происходит между главным героем сериала «Король и Шут» (2023), Михаилом Горшеневым, и его отцом. Понимая, что сын не купил бутылку молока, а вынес с завода, отец пытается пристыдить Мишу, начинает говорить практически лозунгами, но так и остается непонятым. В конце 1980-х такой взгляд на жизнь воспринимается героями уже как брюзжание и повод для ругани, а не руководство к действию. Горшенев, которому отец несколько раз говорит найти «нормальную» работу и быть как все, резонно отвечает, что все на его заводе выносят со смены бутылки молока.

В то же время, в ряде картин, действие которых разворачивается в конце 1980-х, наблюдается очевидное стремление к романтизации утраченного мира, медиатизации эпохи через фильтр постсоветской ностальгии — «Восьмидесятые» (2012–2016), «Мир! Дружба! Жвачка!» (2020–2022). Эти ностальгические сериалы представляют эпоху позднего СССР через призму повседневности, личных историй и культурных артефактов. Образ эпохи в этих сериалах конструируется как пространство перехода: советская риторика ещё сохраняет силу, но уже активно вытесняется новой эстетикой — популярной музыкой, частными амбициями, героизацией западной культуры. Персонажи напрямую не участвуют в политической трансформации общества, хотя и сталкиваются с последствиями социальной и идеологической нестабильности на уровне бытовых выборов и проблем. Сериалы формируют мягкий, сентиментальный образ Перестройки, где коллективная травма и разрыв идентичности замещаются теплотой воспоминаний и комедийной дистанцией.

Таким образом, современное кино обращается к эпохе Перестройки как к множественно кодируемому культурному объекту: одновременно историческому, философскому и эмоциональному. Его репрезентации варьируются от утопической романтики до посттравматического цинизма, от эстетической реконструкции до визуального цитирования. В этой многоголосице выявляется важный аспект: Перестройка продолжает оставаться не закрытым прошлым, а активным ресурсом кинематографического мышления и средством конструирования идентичности в условиях постсоветской реальности.

Перестройка и её тени: анализ современных экранных репрезентаций эпохи и её последствий

Современные фильмы и телесериалы, созданные в 2010–2020-х годах, демонстрируют устойчивую тенденцию к переосмыслению эпохи Перестройки не только как исторического фона, но и как точки культурного надлома, последствия которого продолжают формировать российское общество. Эта тенденция прослеживается как в произведениях, непосредственно реконструирующих конец 1980-х годов, так и в проектах, где Перестройка служит скрытым источником травмы, стилистического кода или морального сценария. Среди них особый

интерес представляют фильмы «Чернобыль» (2020), «Салют-7» (2017), «Фишер» (2023), «Чикатило» (2020–2021), «Нулевой пациент» (2022), а также сериалы «Лихие» (2023) и «Аутсорс» (2024), предлагающие образы постперестроечной реальности.

Важно отметить, что по мере исторического удаления от самой эпохи, рефлексия деятелей культуры сместилась от локальных сюжетов социальной драмы — характерных для фильмов 2000-х годов — к более широким и болезненным темам. Постперестроечная реальность всё чаще осмысливается через призму структурного насилия, моральной дезориентации, обесценивания человеческой жизни. Темы бандитизма, эпидемии ВИЧ, государственного безразличия, травматических наследий становятся не просто фоном, но и главной зоной этического конфликта. Перестройка становится исторической точкой перелома, после которой происходящее на экране уже не может быть понято вне её фокуса. Такое смещение свидетельствует о росте зрелости культурной оптики: экранное искусство стремится не только реконструировать ушедшее, но и объяснить нынешнюю тревожность через те события, которые до сих пор не были до конца прожиты и осмыслены.

Современное российское кино всё чаще обращается к темам, которые долгое время оставались табуированными или неосмысленными в культурном дискурсе. В центре сюжета сериала «Нулевой пациент» (2022) — начало эпидемии ВИЧ в СССР, представленное как точка столкновения между официальной медицинской позицией, государственной репрессивной риторикой и индивидуальными попытками говорить правду. Сюжет построен на реальной истории о 75 детях и 4 женщинах из калмыцкого города Элиста, которые заразились вирусом из-за халатной обработки медицинским персоналом многоразовых шприцов. Министр здравоохранения СССР Евгений Чазов объявил выговор сотрудникам, по вине которых произошло заражение, однако серьезного наказания никто из них не понес. Все персонажи — врачи, журналисты, родители, проверяющие из столицы — поставлены перед этически сложным выбором, отражающим ключевую дилемму времени: следовать требованиям системы или отстаивать права конкретного человека. Герои до последнего не верят, что стигматизированная болезнь могла появиться в маленьком советском городе, что приводит к большому количеству вербальных и физических конфликтов. Однако в современном обществе отношение к ВИЧ уже начало меняться, и сериал подчеркивает социальную значимость непростого старта этой дискуссии [Артамонов, Гришечкина, 2023, www, с. 29]. Благодаря исторической дистанции авторы сериала смогли погрузиться в сложные моральные конфликты — между врачебным долгом и страхом, журналистикой и цензурой, родительской заботой и общественным давлением.

Одна из наиболее репрезентативных попыток современного телевидения обратиться к эпохе позднего СССР и Перестройки, и переосмыслить её через призму подростковой субкультуры, сериал «Слово пацана: Кровь на асфальте» (2023). Действие разворачивается в Казани конца 1980-х годов, в атмосфере системного разложения институциональных механизмов — школы, милиции, родительского контроля. Проект, созданный также по мотивам реальных событий, не фокусируется на дословном воссоздании официальной истории, а исследует микросоциум подростковых уличных банд. Историческая эпоха в сериале выступает не как конкретный политический процесс, а как фоновый слом культурных иерархий, приведший к широкому распространению бандитизма в целом и появлению «казанского феномена» в частности. Стоит отметить, что все персонажи, представляющие в сериале альтернативу уличным бандам, — милиция, рокеры, даже комсомольцы — не имеют никакого кодекса и во многом выступают как беспринципные люди. «Слово пацана» не только рассказывает знакомую многим зрителям

историю, но и позволяет в перспективе посмотреть на зарождение «пацанства», как идеала маскулинности в современной России [Юсупова, 2024, с. 54].

В криминальном триллере «Фишер» (2023) реальное дело серийного убийцы становится отправной точкой для рефлексии над состоянием милицейской, идеологической и медийной машин позднего СССР. Внимание к деталям эпохи — от оформления кабинетов до языка следователей и теленовостей — делает сериал важным визуальным свидетельством распада не столько физического порядка, сколько символической власти государства. Герой, расследующий дело, действует в ситуации системного распада, где вера в государственные структуры — уже инерция, а не убеждение. Во многом перекликающийся с этой картиной сериал «Чикатило» (2020–2021) делает акцент на механизмах институционального насилия и бессилия, обнажённых в условиях идеологического кризиса. Хотя действие охватывает 1970–1990-е годы, ключевой фокус оказывается на последнем этапе: следствие по делу маньяка идёт в атмосфере безвластия, цинизма и страха утраты вертикали контроля. Важен не столько сам антагонист, сколько государственная машина, неспособная действовать без внешнего ритуала. Как и в «Фишере», здесь персонажи сталкиваются с отсутствием опоры: служебной, этической, человеческой. В этом смысле Чикатило, как фигура эпохи — не просто преступник, а чудовище, порождённое системой.

Сериалы «Лихие» (2023) и «Аутсорс» (2024) представляют собой следующую ступень — не столько реконструкцию эпохи, сколько исследование её наследия. В «Лихих» Перестройка существует как предыстория: криминальные 1990-е изображаются как моральное и институциональное продолжение утраты устойчивости в 1980-е. Здесь герой — продукт коллапса: он не столько преступник, сколько человек, оказавшийся вне рамок. В «Аутсорсе» (2024), где действие происходит в современной Москве, но активно отсылается к «системе», главными становятся культурные паттерны, унаследованные от позднесоветской эпохи — обесценивание труда, циничный карьеризм, имитация успеха как форма выживания. Перестройка в этих проектах воспринимается как генетическая травма, вписанная в поведение героев, их речь, отношения и желания. Она становится неустойчивым и многослойным кодификатором: в одних случаях предстает через образ институционального краха, в других — через частную драму героев, в третьих — как неочевидный, но устойчивый фон позднесоветской идентичности. В этом смысле речь идёт не о воспоминании, а о медийной постпамяти, где Перестройка — это уже не событие, а способ интерпретировать настоящее.

В то же время в российском кино наблюдается обратный вектор — стремление к мифологизации и героизации отдельных страниц перестроечной эпохи. В картине «Чернобыль» (2020) используется классическая структура драмы подвига: военные, врачи и учёные и действуют на фоне техногенной катастрофы в атмосфере институционального краха, однако сохраняют человеческое достоинство и способность к решению. Перестройка здесь предстает не как хаос, а как поле напряжённого, но возможного выбора, в котором остаётся место для идеалов. Эта репрезентация формирует в коллективной памяти образ эпохи, в которой сохраняются островки героического — несмотря на разрушение прежнего порядка. Через призму жанра героической драмы, акцентируя внимание на сохранении профессиональной чести и человеческого достоинства в условиях нарастающего системного разложения, рассказывается история и в фильме «Салют-7» (2017). Визуально фильм воспроизводит эстетику позднесоветской эпохи с точностью и вниманием к материальной среде и сосредотачивается на подвиге конкретных людей. Космонавты выступают как носители этики долга и ответственности, которые все еще представляются универсальными, не столько

советскими, сколько общечеловеческими ценностями.

Архетипы героев: новое прочтение ролей эпохи

Современный российский кинематограф, обращаясь к периоду Перестройки, реконструирует не только исторические обстоятельства, но и архетипичные фигуры, через которые осмысливается культурный и ментальный сдвиг конца советской эпохи. В центре репрезентации оказываются не герои-повествователи историй, а герои-проводники состояния кризиса: они существуют на границе двух систем — идеологической и пост-идеологической, социальной и личной. Герои современных фильмов об эпохе Перестройки не просто копируют типы, характерные для фильмов конца 80-х – начала 90-х годов. Прошедшие годы позволяют взглянуть на них под новым углом, наделить новыми смыслами.

Логически наследуя эпохе Перестройки одним из главных воплощений переходного времени и символом формирования новой чувствительности становится подросток эпохи слома. В сериале «Мир! Дружба! Жвачка!» (2020–2022) и фильме «Мой папа — Барышников» (2011) подростки репрезентируются как фигуры наблюдения и беспокойства, отражающие распад прежней системы ценностей. Через визуальные мотивы — школьная форма, аудиокассеты, эстетика двора и бытового хаоса — авторы транслируют не только личный кризис взросления, но и культурную потерю ориентиров.

В то же время появляется ряд образов, для которых распад привычной легитимной вертикали и перемены новой эпохи становятся болезненными ударами. Один из них – военный, лишённый привычной вертикали власти и моральной иерархии, для которого дисциплина становится вопросом субкультурного кода. Пока нельзя сказать, что сложился типичный паттерн поведения для такого героя. В фильме «72 метра» (2004) герой пытается сохранить честь и дисциплину в условиях институционального распада. В то время как герой другого экранного текста, исследующего период Перестройки и ее влияние на общество – сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте» (2024) – ветеран афганской войны, который становится лидером квартальной банды. Вова Адидаас вводит строгие правила внутри группировки, как будто повторяя военную иерархию, но делает это в очевидно криминальной среде, где принципы закона и морали заменены уличными правилами. При этом, во время конфликта с другим руководителем банды, Адидаас подчеркивает формальную разницу между ними «Мы улица, универсамовские, а ваши арестантские дела нас не касаются» [Юсупова, 2024, с. 52].

Еще один симптоматичный образ, во многом перекликающийся с предыдущим, – постперестроечный образ «чиновника пустоты», чья власть еще формальна, но внутренне уже разрушена. Визуально его окружает интерьер позднесоветского кабинета, который становится знаками выхолощенного порядка. Целая галерея представителей этого архетипа выведена в сериале «Нулевой пациент» (2022): руководители больниц, партийные чиновники и сотрудники санэпидстанций, которые воплощают институциональный страх перед неизвестным, страх разрушения привычной структуры. Они мешают главному герою, но действуют не из злого умысла, а по логике сохранения порядка. Их поведение — симптом государства, не готового к новому знанию, новому телу и новой реальности. В прямую конфронтацию с ними вступает архетип героя идеалиста-гуманиста — прямой наследник героя эпохи оттепели, актуализированный в постперестроечное время: человек, который хочет действовать, а не выполнять инструкции. В сериале «Нулевой пациент» (2022) такой фигурой становится доктор Костионкин — он верит в науку, разум и сострадание, вступает в конфликт с догматизмом и

административной бюрократией.

Женские персонажи в кино перестроечного периода часто изображались как носительницы ценностного кризиса, возникавшего на фоне стремительного социального и идеологического сдвига. Центральными героинями становились решительные, импульсивные молодые женщины, открыто противостоящие нормативной модели советского общества. Образ послушной девушки-комсомолки терял свою актуальность в условиях меняющейся реальности, утрачивая культурную легитимность. Женские образы этого периода нередко воплощали в себе символ расставания с идеологическим каркасом и возвращения к реалиям [7, с. 169]. В фильме «Громозека» (2010) снимающаяся в порнофильмах героиня Лиза Мозерова наследует образы двойной идентичности, подобных Тане Зайцевой из «Интердевочки» (1989) и Вере из «Маленькой Веры» (1988). Появляется не столько архетип, сколько мифологема «жертвы эпохи» — образ уязвимой девушки, чья судьба становится следствием того, что новое время принесло свободу без защиты. Героиня становится не только объектом насилия, но и индикатором морального коллапса окружающей среды. Как правило, спасение такой жертвы требует решительного поступка, который ни главные герои, ни молчаливое большинство вокруг не способны совершить. Примерами такой мифологеми можно назвать истории Киры из «Общаги» (2020), Анжелики Набоевой из «Груза 200» (2007) и Айгуль из «Слово пацана: Кровь на асфальте» (2023).

В период позднесоветского застоя с экранов постепенно исчезают цельные и однозначные характеры, что предвосхищает более сложные трактовки женских архетипов в кино Перестройки. Особенно примечательной оказывается фигура традиционной советской женщины — как своеобразного «осколка прошлого», символизирующего переходную идентичность, ещё не получившую окончательного осмысления в культурном дискурсе. Наиболее выразительное и гротескное воплощение этот образ находит в фильме «Похороните меня за плинтусом» (2009), где бабушка главного героя воспроизводит паттерн тотального контроля, гиперответственности и эмоциональной диктатуры. Женская фигура в данном случае репрезентируется как носительница коллективной травмы, замкнутой в пространстве семьи, где забота оборачивается формой символического и физического насилия.

Современный экранный дискурс, таким образом, артикулирует Перестройку не через линейный нарратив, а через ансамбль архетипов, каждый из которых носит в себе элемент утраты, трансформации и попытки рефлексии. Это не просто персонажи исторической реконструкции, а функциональные единицы в новой системе культурной памяти, где прошлое не повторяется, но и не исчезает — оно возвращается как вопрос.

Заключение

Анализ репрезентации периода Перестройки в российском кинематографе 2000–2020-х годов позволяет выявить устойчивую тенденцию к его символической реконструкции как культурного мифа, а не исключительно исторического сюжета. Фильмы и сериалы, посвящённые событиям 1985–1991 гг., не стремятся к точной хроникальной фиксации или идеологической интерпретации. Вместо этого они обращаются к Перестройке как к пространству внутренней разметки современного опыта: личного, социального, поколенческого.

Кинематограф предлагает не реконструкцию событий, а визуально-эмоциональное моделирование, в котором эпоха становится фильтром — медиатором между прошлым и

настоящим. Это особенно проявляется в выборе героев и их архетипов: идеалиста, подростка, функционера, жертвы, романтика свободы и офицера, каждый из которых репрезентирует определённый тип кризиса и трансформации. Через эти фигуры кино артикулирует не факты, а формы существования в условиях распада системы, утраты ориентира, рождения субъективности.

Современные фильмы конструируют пространство Перестройки как зону выбора: между покорностью и свободой, стабильностью и хаосом, идеологией и личным опытом. Эта эпоха становится символом травматического пробуждения, в котором свобода не даётся как благо, а переживается как нагрузка. Именно эта двойственность — обретения и утраты — и делает Перестройку столь продуктивным мифом в поле современного кинематографа.

В процессе экранной репрезентации Перестройка теряет хронологическую строгость, превращаясь в универсальный нарратив о культурном распаде и формировании новой субъективности. Это видно как в визуальных решениях (архитектура, одежда, музыка, тип освещения), так и в нарративной структуре, где привычные жанровые рамки (драма, мелодрама, триллер, комедия) перерабатываются в пользу субъективного взгляда на эпоху.

В культурной памяти формируется не один образ Перестройки, а несколько параллельных кодов — трагический, героический, абсурдный — и современное кино активно балансирует между ними. Таким образом, Перестройка в кинематографе конца 2010-х — начала 2020-х годов становится не только объектом памяти, но и инструментом культурного самопонимания. Она продолжает функционировать как активный символический ресурс.

Библиография

1. Ассман, Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.
2. Горбачёв, М. С. Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира / М. С. Горбачёв. — М.: ИПЛ, 1995. — 271 с.
3. Пономарёва, М. А. 1989 год как коллективная травма в СССР и особенности её преодоления в современном интеллектуальном дискурсе / М. А. Пономарёва // НП / NP. — 2019. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/1989-god-kak-kollektivnaya-travma-v-sssr-i-osobennosti-ee-preodoleniya-v-sovremennom-intellektualnom-diskurse> (дата обращения: 23.05.2025).
4. Разогрева, А. М. Вечно живые: фрагменты в фильме Алексея Балабанова «Груз 200» / А. М. Разогрева // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. — 2022. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vechno-zhivye-fragmenty-v-filme-aleksey-balabanova-gruz-200> (дата обращения: 02.06.2025).
5. Артамонов, Д. С., Гришечкина, Н. В. Медицинская тема в социальном кино как средство транслирования нормативности / Д. С. Артамонов, Н. В. Гришечкина // Logos et Praxis. — 2023. — Т. 22, № 1. — С. 26–34. — URL: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2023.1.4> (дата обращения: 04.06.2025).
6. Юсупова, М. Почему сериал «Слово пацана» стал таким популярным? / М. Юсупова // Все, что вы хотели знать про сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте» / авт.-сост. Кинопоиск. — [Б.м.]: Кинопоиск, 2024. — С. 48–60. — 60 с. — (Серия «Тексты Кинопоиска»).
7. Багдиян, Е. А. Женский образ в кинематографе России эпохи Перестройки / Е. А. Багдиян // Ветер Перестройки — 2022: сб. матер. второй Всерос. науч. конф., Санкт-Петербург, 9–11 нояб. 2022 г. — СПб., 2023. — С. 168–173.
8. Танис, К. А. Кино и зритель в эпоху Перестройки: изменение горизонта зрительских ожиданий в 1980–1990-е гг. / К. А. Танис // Вестник Пермского университета. История. — 2019. — № 3. — С. 26–33.
9. Ветер Перестройки — 2022: сборник материалов Второй Всероссийской научной конференции. Санкт-Петербург, 9–11 ноября 2022 года / А.Д. Матлин (отв. ред.); Р.Ф. Галиев; А.А. Голдовский; В.С. Халимочкин; П.А. Шашонков. — СПб.: Скифия-принт, 2023. — 520 с. — URL: https://pureportal.spbu.ru/files/114473132/elibrary_54731665_73043343.pdf (дата обращения: 27.05.2025).
10. Лотман, Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. — Таллинн: Велес, 1992. — Т. 1. — С. 200–202.

11. Чеснокова, В. И. Экранная память: визуальная культура и репрезентации прошлого / В. И. Чеснокова. — СПб.: Алетейя, 2018. — 312 с.
12. Эльяшевич, А. Перестройка и её отражение в художественном сознании / А. Эльяшевич // Вопросы литературы. — 2017. — № 5. — С. 45–63.

Reinterpretation of the Perestroika Period by Contemporary Cinema: New Meanings of an Old Era

Maksim A. Kozintsev

PhD in Art History,
Department of Art History,
Humanities Institute of Film and Television,
125040, 32A Khoroshevskoe Shosse, Moscow, Russian Federation;
e-mail: mail@gitr.ru

Abstract

The purpose of the article is to explore the representation of the Perestroika era in contemporary Russian cinema (2000s–2020s), identifying key narrative and visual strategies, as well as character archetypes through which the cultural rupture of 1985–1991 is interpreted. The research employs methods of cultural analysis, narratology, and visual semiotics. The article examines feature films in which the Perestroika era serves not only a historical but also a symbolic function. The analysis concludes that contemporary cinema does not reconstruct events literally but creates a new language for experiencing the era, dominated by codes of trauma, choice, nostalgia, and identity. The Perestroika period emerges not as a closed historical chapter but as an open cultural myth, actively utilized in the process of cinematic storytelling.

For citation

Kozintsev M.A. (2025) Pereosmysleniye perioda perestroyki sovremennym kinematografom. Novyye smysly staroy epokhi [Reinterpretation of the Perestroika Period by Contemporary Cinema: New Meanings of an Old Era]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 163–174. DOI: 10.34670/AR.2025.40.29.018

Keywords

Perestroika, Russian cinema, cultural memory, archetypes, visual language, narratology, post-Soviet society, identity, screen representation.

References

1. Assman, Ya. Cultural memory: Writing, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity / Ya. Assman. — M.: Languages of Slavic culture, 2004. — 368 p.
2. Gorbachev, M. S. Perestroika and new thinking for our country and for the whole world / M. S. Gorbachev. — M.: IPL, 1995. — 271 p.
3. Ponomareva, M. A. 1989 as a collective trauma in the USSR and the peculiarities of its overcoming in modern intellectual discourse / M. A. Ponomareva // NP / NP. — 2019. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/1989-god-kak-kollektivnaya-travma-v-sssr-i-osobennosti-ee-preodoleniya-v-sovremennom-intellektualnom-diskurse> (date of request: 05/23/2025).

4. Razogreeva, A.M. Eternally alive: fragments in Alexey Balabanov's film "Cargo 200" / A.M. Razogreeva // Practices and Interpretations: journal of Philological, Educational and Cultural Research. — 2022. — No. 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vechno-zhivye-fragmenty-v-filme-alekseya-balabanova-gruz-200> (date of request: 06/02/2025).
5. Artamonov, D. S., Grischechkina, N. V. The medical theme in social cinema as a means of broadcasting normativity / D. S. Artamonov, N. V. Grischechkina // Logos et Praxis. — 2023. — Vol. 22, No. 1. — pp. 26-34. — URL: https://doi.org/10.15688/lp_jvolsu.2023.1.4 (accessed: 06/04/2025)
6. Yusupova, M. Why did the series "The Word of the Boy" become so popular? / M. Yusupova // Everything you wanted to know about the series "The Word of the Boy. Blood on the asphalt" / author-comp. KinoPoisk. — [B.M.]: Kinopoisk, 2024. — pp. 48-60. — 60 p. — (Series "Texts of Kinopoisk").
7. Bagdiyan, E. A. Female image in Russian cinema of the Perestroika era / E. A. Bagdiyan // The Wind of Perestroika — 2022: collection of materials. The Second All-Russian Scientific Conference, St. Petersburg, November 9-11, 2022. — St. Petersburg, 2023. — pp. 168-173.
8. Tanis, K. A. Cinema and the viewer in the era of Perestroika: changing the horizon of audience expectations in the 1980s and 1990s / K. A. Tanis // Bulletin of Perm University. History. — 2019. — No. 3. — pp. 26-33.
9. The Wind of Perestroika — 2022: collection of materials of the Second All-Russian Scientific Conference. St. Petersburg, November 9-11, 2022 / A.D. Matlin (ed.); R.F. Galiev; A.A. Goldovsky; V.S. Khalimochkin; P.A. Shashonkov.— St. Petersburg: Scythia-print, 2023.— 520 p. — URL: https://pureportal.spbu.ru/files/114473132/elibrary_54731665_73043343.pdf (date of access: 05/27/2025)
10. Lotman, Yu. M. Memory in cultural coverage // Lotman Yu. M. Selected articles. In 3 volumes — Tallinn: Veles, 1992. — Vol. 1. — pp. 200-202.
11. Chesnokova, V. I. Screen memory: visual culture and representations of the past / V. I. Chesnokova. St. Petersburg: Aletya Publ., 2018. 312 p.
12. Elyashevich, A. Perestroika and its reflection in the artistic consciousness / A. Elyashevich // Questions of literature. - 2017. — No. 5. — pp. 45-63.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.44.49.019

Хоровые произведения Сергея Смольянинова: стилистика, жанры, архитектоника

Хайновская Татьяна Александровна

Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки,
Российский государственный
педагогический университета им. А. И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, 48;
e-mail: skspb@list.ru

Аннотация

Статья посвящена вокально-хоровому творчеству одного из мастеров этого жанра – Сергею Станиславовичу Смольянинову, чьи произведения уже много лет и по праву входят в «золотой репертуар» ведущих детских и юношеских коллективов Санкт-Петербурга и России. Музыкальный язык хоровых опусов этого композитора, особая и выразительная лирика, призывающая его сочинения, проникновенность авторских музыкальных высказываний, выпуклая образность, свежесть и завершенность тематических построений, ясность форм, умение лаконичным, выразительным, но при этом чарующе поэтичным языком донести авторскую мысль до аудитории, особенно детской, и суммирующее все эти составляющие – мастерское и высокопрофессиональное владение композиторским пером сделали имя Сергея Смольянинова и его творчество одной из «визитных карточек» музыкальной жизни города на Неве. В наши дни программы российских детских хоровых фестивалей невозможно представить без исполнения сочинений этого петербургского автора. Данная статья посвящена жанрам хоровой музыки, преобладающим в творчестве С. Смольянинова. Особый интерес представляют собой стилистика музыкального языка, особенности архитектонического строения композиций, а также и влияние всех других важнейших компонентов музыкального мышления композитора на исполнительскую и слушательскую популярность.

Для цитирования в научных исследованиях

Хайновская Т.А. Хоровые произведения Сергея Смольянинова: стилистика, жанры, архитектоника // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 175-182. DOI: 10.34670/AR.2025.44.49.019

Ключевые слова

Петербургская школа композиции, хоровая музыка, стилистика музыкального языка, архитектоника, детский хор.

Введение

В плеяде современных композиторов Санкт-Петербурга – активно творящих, обладающих собственным творческим лицом, востребованных как исполнительскими коллективами и солистами, так и широким слушательским кругом – самобытная и разносторонняя личность Сергея Смольянинова занимает особую художественную нишу.

Основная часть

Рожденный в 1953 году, выросший в семье военного и получивший свои первые музыкальные впечатления от музицирования отца на гитаре и напевания матерью песен Сергея Лемешева [Тинт, 2013, с. 5], С. Смольянинов рано проявил яркую музыкальную одаренность. После направления семьи Смольяниновых в ГДР по месту службы отца, Сергей начал заниматься музыкой уже на профессиональной основе, активно знакомясь с историей музыки и современным сообществом композиторов и исполнителей. [Тинт, 2013, с. 13].

После возвращения в СССР в 1967 году, в четырнадцатилетнем возрасте Сергей принял решение обучаться музыке профессионально, которое стало рубежным в жизни будущего композитора. Результатом этого решения стало поступление в музыкальное училище города Ровно, которое славилось сильным и ярким составом преподавателей, работавших в училище после окончания Львовской, Одесской и Киевской консерваторий.

В училище С. Смольянинов пишет свое первое произведение – пьесу для фортепиано «Зимнее солнце». Тематизм пьесы был основан на мотивах П. И. Чайковского.

Примечательно, что в это же время появились на свет и первые поэтические пробы С. Смольянинова, отсылающие читателя к творчеству С. Есенина, одного из любимых поэтов героя этой статьи. [Самсонова, 2013, с. 61].

В 1974 году жизнь семьи Сергея Смольянинова претерпевает кардинальные изменения, что самым позитивным образом влияет на его профессиональную судьбу. Отец композитора вышел в отставку, и семья вернулась на постоянное место жительства в родной город – Ленинград.

Сергей решил поступать на композиторское направление теоретико-композиторского факультета Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Подготовку к поступлению он осуществлял под руководством опытных и талантливых наставников – композиторов Юрия Симакина и Геннадия Шумилова. В результате такого успешного сотрудничества ученика и учителей для поступления в консерваторию были написаны Сонатина для фортепиано, «Две песни на стихи С. Есенина» для баритона и фортепиано, Три пьесы для струнного квартета, цикл детских пьес. После успешного прохождения вступительных испытаний Сергей Смольянинов был зачислен в класс композиции Бориса Ивановича Тищенко.

Попав в самый центр существования ярчайшего явления современной музыкальной культуры – Ленинградской (Петербургской) композиторской школы, которая во многом базировалась на теоретико-композиторском факультете консерватории, С. Смольянинов в полной мере впитал ее живительные традиции и сильнейший профессионализм.

При приоритете сохранения и поддержания сложившихся академических традиций, заложенных предыдущими поколениями композиторов, палитра композиторской школы Ленинградской консерватории тех времен была наполнена всеми существующими красками и оттенками современных явлений мировой музыки и музыкального языка. «При всех

разнообразных жанрово-стилевых ориентирах современные композиторы смогли сохранить национальные черты музыки, развить традиции классики первой половины столетия, создать высокопрофессиональную основу для творческой деятельности молодого поколения XXI века» [Холменец, 2016, с. 64].

В эти же годы вполне определенно и четко сложилась и система музыкального языка Сергея Смольянинова, что нашло отражение в первую очередь в хоровых и вокальных произведениях композитора, в том числе адресованных детской аудитории, многие из которых стали его авторскими «визитными карточками». Возможно, во многом на такой творческий вектор повлияла и работа Сергея Станиславовича во Дворце пионеров им. А. А. Жданова в качестве концертмейстера хореографического ансамбля под руководством Г. Г. Кореневского. Работа с детьми с тех пор вдохновляет композитора на создание произведений для юных исполнителей и слушателей.

В эти же годы С.С. Смольянинов вступает в Ленинградскую отделение Союза композиторов СССР и, будучи членом его детской секции, помогает юным музыкантам в профессиональном становлении, организует и проводит концерты, фестивали, творческие встречи и акции, конкурсы и творческие проекты [Союз композиторов Санкт-Петербурга, www].

Сергей Станиславович обладает и серьезными профессиональными достижениями, он – дипломант конкурса «Весна романса» в номинации «Автор современного романса и лирической песни», Лауреат 1 премии Первого Всероссийского конкурса композиторов имени Д. Д. Шостаковича в номинации «Эстрадная и джазовая музыка» [Союз композиторов Санкт-Петербурга, www].

Несомненное влияние на становление авторской манеры композиторского письма оказала и концертная исполнительская деятельность С. Смольянинова, во многом неожиданная для поклонников его творчества, знающих его прежде всего как академического композитора и детского поэта. В составе фолк-группы «Яблоко», с которой он активно гастролировал по СССР, а также ближнему и дальнему зарубежью – Сергей Станиславович был исполнителем на синтезаторе, жалейке, губной гармошке, а также солистом-вокалистом.

Невозможно не сказать на страницах этой статьи и о том, что С.С. Смольянинов состоялся и как плодовитый и талантливый литератор – в настоящее время он – известный поэт, автор многочисленных литературных произведений. С начала текущего столетия – член секции детской и юношеской литературы при Союзе писателей России. Печатался в сборнике «Зубрёнок», в газете «Детский сад», в журнале «Солнечный заяц», «Искорка», «Изыщная словесность», «Невский альманах» и другие. Первый сборник детских стихов «Не пищи...» вышел в 2005 году. В издательстве «Родные просторы» вышло (опубликованы) три книги С. Смольянинова – «Напирамидилс», «Диванолёт» и «Элис, или Возвращение в мир баллад». Несколько стихотворений вошли в «Антологию петербургской поэзии начала XXI века», в сборник «Невский смех». Поэтическая особенность его произведений – искренность, душевность, искромётный юмор, восторженность, остроумный каламбур, тонкое понимание детской психологии восприятия. Литературный талант оказал непосредственное влияние и на его музыкальное творчество [Детские писатели Санкт-Петербурга, 2013, www].

Таким образом, жизненный и творческий путь Сергея Смольянинова, его яркое дарование во многих областях творчества очень разнообразны и разноплановы. В настоящее время он продолжает активную творческую деятельность как композитор, поэт, пианист и аранжировщик.

Хоровая музыка Сергея Смольянинова – особый, интереснейший и во многом уникальный

пласт как современного петербургского композиторского творчества, так и отечественной хоровой музыки в целом. Большая часть хоровых произведений композитора адресована детской аудитории – Сергей Станиславович Смольянинов мастерски, очень глубоко и с большим пониманием отражает в своем творчестве мир детства, детских мечтаний и эмоций.

Стилистику музыкального языка этого автора отличают искренность и лиричность подачи, при этом тематизм его произведений всегда четко очерчен, ясен и закончен в плане подачи музыкальной мысли.

Композитор также всегда учитывает исполнительские возможности юных музыкантов – детских и юношеских хоров и солистов. И, конечно, Сергей Смольянинов во многих случаях становится автором стихотворных текстов своих хоровых сочинений.

Остановимся на некоторых основных сочинениях С.С. Смольянинова для хора, а также хоровых обработках песен композитора.

Так, Концерт для хора «Бубенцы» на стихи С. Есенина создан в 2011 году и посвящен руководителю хора Радио и ТВ Санкт-Петербурга Станиславу Федоровичу Грибкову. В этом произведении 5 номеров, которые могут исполняться как подряд (полностью), так и выборочно: «Опять раскинулся узорно...», «Еду. Тихо. Слышны звоны...», «Мелколесье», «Сыпь, тальянка, звонко...» и «Снежная замять...». Все эти номера объединяет звонкая есенинская поэтическая стихия: это и бег русской тройки, и звуки тальянки, и звон бубенцов... Музыка продолжает традиции русского хорового пения. Отдельные номера Концерта исполнялись Хором Радио и Телевидения под руководством С.Ф. Грибкова в Концертном зале Санкт-Петербургской академической капеллы.

Несколько песен композитора объединяет яркий музыкальный язык, стилистическая ясность и законченность, обращение к темам городской лирики либо всенародным праздникам и патриотической тематике.

Например, в хоровой песне «Краски Петербурга» на слова автора (2001) поётся о художнике, «поселившемся возле Невы». Он так увлечён своим творчеством, что не замечает никого вокруг... А на полотне, в ярких осенних красках, возникают красивейшие виды Санкт-Петербурга. К теме городской поэтики обращена и песня «Шарик над городом», также созданная на авторский текст (2022). В песне поётся о том, как над городом летит воздушный шарик, как новая маленькая планета! А внизу – Садовая улица, Фонтанка, Летний сад... «Город перед ним как на ладони», – поётся в песне. Легко и весело на душе, но и немного грустно от того, что «это чудо не со мной...». На авторские стихи воздана и композиция «Вместе навсегда!». В этой песне автор, обращаясь к детской аудитории, говорит о том, что, когда нас объединяет музыка, мы можем летать как птицы! Она сияет в небе подобно солнцу, и несмотря на то, что её звуки гаснут с приходом ночи, настоящая дружба остаётся навсегда. Несколько раз повторяется одна и та же мысль: настоящий друг всегда рядом!

Все эти произведения, благодаря легкой и яркой стилистике и точному профессиональному знанию вкусов юных исполнителей, предпочтений руководителей коллективов и воздействия на аудиторию прочно вошли в репертуар профессиональных и любительских детских хоровых коллективов Санкт-Петербурга и за его пределами.

Песня «Победа!» на слова автора (2017) посвящена всем участникам Великой Отечественной войны, которые «отдали своё сердце, защищая нашу землю». Навсегда в памяти народной остались «огни салюта в небе над Москвой!» Эта наша общая большая Победа и мы «запомним навсегда её такой». Это произведение С.С. Смольянинова – частый участник культурно-патриотических мероприятий и событий, проходящих в Санкт-Петербурге и

Ленинградской области.

Кроме этого, Сергеем Смольяниновым созданы хоровые циклы – «Летний сад» для хора, солистов и симфонического оркестра; «Распахнется окно...» для хора, солистов и симфонического оркестра; «Фома и Ерема», «Песня хвалебная св. Амвросия Медиоланского», «Кошачий концерт» для детского хора и другие сочинения.

В хоровых произведениях С. Смольянинова, созданных в начале XXI века, довольно ясно ощущается опора на стилистику и традиции творчества русских композиторов XIX века – М.И. Глинки, А.А. Алябьева, П.И. Чайковского. Его хоровое творчество синтезировало в себе масштабность, широту, новаторство средств музыкальной выразительности с опорой на принципы и правила классических законов композиции [Нечаева, 2008, www].

Музыкальный язык Смольянинова очень поэтичен, что, несомненно, связано с его талантом поэта. В свою очередь, его стихи называют музыкальными. В целом, для Сергея Станиславовича характерно стремление не просто прикоснуться, но и изучить, «пропустить через себя» все виды искусств.

«Композитор... Что это за человек? Почему его часто называют «художником»? Как он связан с творческими силами Природы? Если он, подобно художнику, рисует муками свои полотна, то почему не пытается рисовать обычными красками или обычными карандашами? Почему он не сочиняет с помощью слов – не пишет стихи? Что ему препятствует? Боязнь выглядеть дилетантом в глазах профессионалов? Но ведь все виды и жанры искусства растут из одного "корня"...», – говорит Сергей Станиславович [Тинт, 2013, с. 38].

Хоровые произведения С. Смольянинова, также как и его сочинения других жанров, полны гармонии, лирики и баланса средств музыкальной выразительности. Участие в фолк-группе «Яблоко» также без сомнения сказалось на стилистике музыкального языка композитора – в нем интонации джаза, кантри и даже фолк-рока синтезируются с мотивами русского городского и классического романса, а временами появляющаяся четкая графика тематизма XX века – с интонациями народных песен, особенно песен русского Севера.

Таким образом можно сказать, что полистилистика в очень тонком и гармоничном проявлении пронизывает хоровые сочинения композитора, что проявляется и на уровне тематизма и метроритмических особенностей, и на уровне слияния различных стилей и направлений. «Музыка второй половины XX в. актуализировала проблему стиля — его единства, индивидуальности, соотношения традиционных представлений о стиле с феноменом полистилистики, ощутимо поколебавшей основы привычного восприятия стилевого единства» [Щербакова, www]. Также во всех произведениях стилевые особенности прослеживаются в ладотональном строении и гармонии.

Как и для многих представителей современного неоромантизма, мелодия для С. Смольянинова становится базовым и централизующим средством музыкальной выразительности. Его хоровые произведения отличает прежде всего яркий, нетривиальный и свежий мелодический материал. Вот что о творчестве С.С. Смольянинова говорит его старший коллега и наставник В. Г. Соловьев: «Сергей сочиняет в традициях великой русской музыки и поэзии. Это нелегко в наше время, когда нам приходится жить в звуковом поле активно-громоподобного шоу-бизнеса и авангардных устремлений разного толка» [Тинт, 2013, с. 4].

Как крупные хоровые сочинения, так и песенные композиции у С. Смольянинова всегда имеют четкую структуру и архитектуру, процессы формообразования этих произведений основаны на классических принципах строения музыкальной композиции, яркий и рельефный тематизм основан на сбалансированном соотношении мелодических построений и

сопровождения при приоритете мелодического начала. И такая цельность авторской композиторской натуры была свойственна С.С. Смольянинову с самых истоков его творчества. Вот что писал Сергей Станиславович про годы обучения в консерватории в классе Б.И. Тищенко: «Борис Иванович хотел, чтобы я продолжал развивать свои «прокофьевские» и «шостаковичевские» открытия, но меня больше тянуло к Свиридову, к песням, к тональной музыке. ...нежная, тональная музыка меня не отпускала. Но в то же время из нее постепенно уходила слащавость, сентиментальность» [Тинт, 2013, с. 25].

Таким образом, произведения Сергея Станиславовича Смольянинова для хора – это прекрасный и редкий образец следования традициям русской академической композиторской школы, и их сохранение в синтезе с индивидуальными стилистическими чертами композиторского письма и современными тенденциями. «Синтезирование стало своеобразным творческим методом работы композиторов современности» [Высоцкая, Григорьева, 2011, с. 54].

«Сергей Смольянинов по происхождению – ленинградец. Именно не по рождению, а по происхождению, поскольку он не только родился в городе на Неве, но и принял от этого города всё: манеру письма, неторопливость, мягкий добрый юмор, любовь к окружающим, особенно к детям» [Михин, 2009, www]. Любовь композитора к родному городу отражена во многих его опусах, в первую очередь – хоровых, что характерно для петербургской композиторской школы, пожалуй, всех времен: «Уникальный архитектурный облик Петербурга вдохновил композиторов на создание большого количества произведений, в которых авторы признаются в любви Северной столице, поют ей оды, прощаются и грустят от горечи расставания» [Холодова, 2020, www, с. 7].

Заключение

Подводя итог, можем сказать о том, что творческий облик Сергея Смольянинова гармоничен, узнаваем и во многом уникален. Хоровые произведения композитора синтезируют в себе черты различных стилей, музыкальных направлений, различных жанров и в большинстве своем адресованы самой искренней и благодарной аудитории – детям и юношеству.

Библиография

13. Тинт С. В. Композитор Сергей Смольянинов. В союзе двух муз. / Тинт С. В. – СПб.: Композитор, 2013. – 60 с.
14. Самсонова Т. П. Музыкальная культура Санкт-Петербурга XVIII–XX веков: Учебное пособие / Самсонова Т. П. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2013. – 144 с.
15. Холменец Е. С. Характерные тенденции в творчестве современных русских композиторов / Холменец Е. С. // Наука. Искусство. Культура. Вып. 4 (12), 2016. – С.64-68.
16. Союз композиторов Санкт-Петербурга: официальный сайт. Режим доступа: <https://composers-spb.ru/news/11-fevralya-tvorcheskiy-vecher-sergeya-smolyaninova/> (дата обращения: 15.08.2025).
17. Детские писатели Санкт-Петербурга: Краткий библиографический справочник / Сост. Н. Н. Бутенко. – Санкт-Петербург, 2013. Режим доступа: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/s/smolyaninov-> (дата обращения: 29.08.2025).
19. Нечаева Н. Л. Музыка XX века в современном образовательном процессе / Нечаева Н. Л. // Ярославский педагогический вестник. – 2008. – № 1. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-hh-veka-v-sovremenном-obrazovatelном-protsesse> (дата обращения: 10.08.2025).
20. Щербакова Н.В. Полистилистика в музыкальном искусстве. Режим доступа: <https://regionsar.ru/node/112?ysclid=meos2fnfz120153174> (дата обращения: 10.08.2025).
21. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие / Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.
22. Михин Н.А. Сергей Смольянинов / Михин Н.А. // Невский альманах, 2009. Режим доступа: <http://www.nev->

almanah.spb.ru/2004/common/divanolet.shtml (дата обращения: 20.07.2025).

23. Холодова М. В. Отечественная музыкальная «петербургиана»: исторический экскурс // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2020. № 4. Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33543 (дата обращения: 16.08.2025).

Choral Works by Sergey Smolyaninov: Stylistics, Genres, Architectonics

Tat'yana A. Khainovskaya

PhD in Arts,
Associate Professor of the Department of Musical Instrumental Training,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48 Naberezhnaya Reki Moyki, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: skspb@list.ru

Abstract

The article is devoted to the vocal and choral works of one of the masters of this genre, Sergey Stanislavovich Smolyaninov, whose compositions have rightfully been included in the "golden repertoire" of leading children's and youth collectives in St. Petersburg and Russia for many years. The musical language of this composer's choral opuses, the special and expressive lyricism inherent in his works, the depth of the author's musical statements, vivid imagery, freshness and completeness of thematic constructions, clarity of forms, the ability to convey the author's idea to the audience, especially children, in a concise, expressive, and enchantingly poetic manner, and, summarizing all these components – the masterful and highly professional command of the composer's pen – have made the name of Sergey Smolyaninov and his work one of the "visiting cards" of the musical life of the city on the Neva. Today, the programs of Russian children's choral festivals cannot be imagined without performances of works by this St. Petersburg author. This article focuses on the genres of choral music prevailing in Smolyaninov's work. Of particular interest are the stylistics of the musical language, the features of the architectonic structure of the compositions, as well as the influence of all other essential components of the composer's musical thinking on performance and listener popularity.

For citation

Khainovskaya T.A. (2025) Khorovye proizvedeniya Sergeya Smolyaninova: stilistika, zhanry, arkhitektonika [Choral Works by Sergey Smolyaninov: Stylistics, Genres, Architectonics]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 175-182. DOI: 10.34670/AR.2025.44.49.019

Keywords

Saint Petersburg composition school, choral music, musical language stylistics, architectonics, children's choir.

References

1. Tint S.V. Composer Sergei Smolyaninov. In the Union of Two Muses. St. Petersburg: Composer, 2013, 60 p (in Russian).
2. Samsonova T.P. Musical Culture of St. Petersburg in the 18th–20th Centuries: A Study Guide. St. Petersburg: Lan Publishing House; Planet of Music Publishing House, 2013, 144 p (in Russian).

3. Kholmenev E.S. Characteristic Trends in the Work of Contemporary Russian Composers. *Science. Art. Culture*, no. 4 (12), 2016. pp. 64-68 (in Russian).
4. St. Petersburg Union of Composers: official website. Available at: <https://composers-spb.ru/news/11-fevralya-tvorcheskiy-vecher-sergeya-smolyaninova> (Accessed 15 August 2025) (in Russian).
5. Children's Writers of St. Petersburg: A Brief Bibliographic Guide. Compiled by N. N. Butenko. Sankt-Peterburg, 2013. Available at: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/s/smolyaninov-> (Accessed 29 August 2025) (in Russian).
6. Nechaeva N.L. Music of the 20th Century in the Modern Educational Process. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 2008, no 1. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-hh-veka-v-sovremennom-obrazovatelnom-protsesse> (Accessed 10 August 2025) (in Russian).
7. Shcherbakova N.V. Polystylistics in musical art. Available at: <https://regionsar.ru/ru/node/112?ysclid=meos2fnfz120153174> (Accessed 10 August 2025) (in Russian).
8. Vysockaya M.S., Grigor'eva G.V. *Music of the 20th Century: From Avant-Garde to Postmodernism: A Study Guide*. Moscow: Moscow Conservatory Research and Publishing Center, 2011, 440 p.
9. Mikhin N.A. Sergey Smolyaninov. *Nevsky Almanac*, 2009. Available at: <http://www.nev-almanah.spb.ru/2004/common/divanolet.shtml> (Accessed 20 July 2025) (in Russian).
10. Kholodova M.V. Russian Musical Petersburgiana: A Historical Overview. *PHILHARMONICA. International Music Journal*, 2020, no 4. Available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33543 (Accessed 16 August 2025) (in Russian).

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.23.26.020

Эстетическая концепция кэтсьюта

Сысоев Сергей Викторович

Кандидат искусствоведения, доцент
Профессор кафедры дизайна костюма,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1;
e-mail: info@publishing-vak.ru

Попадько Александра Сергеевна

Магистрант Института дизайна,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина;
117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1;
e-mail: popadkoa@gmail.com

Аннотация

Актуальность данной темы, представленной на подиумах, в кинематографе и комиксах 2020-х связана с переосмыслением образа женщины-кошки из комиксов 1960-х. Благодаря вышедшим в 2022-ом году новинкам - «Бэтмен», «Самаритянин», «Вечные» и «Аватар-2» образ женщины-кошки становится лидером сезонных коллекций 2023-2024 в показах таких модных домов как Saint Laurent, Balenciaga, Moschino и др. Степень исследования и научной разработанности историографии и макротенденции эстетической концепции «кэтсьют» крайне мала - встречаются исключительно сезонные обзоры феномена, требующие дополнительной каталогизации и обработки. В объективе исследования - образы «сильных» женских супергероинь, совершивших прыжок из века двадцатого в век двадцать первый сквозь кинематографические шедевры прямо на подиумы модных домов Mugler, Burberry, Saint Laurent, Balenciaga и т.д.. Хронологические рамки исследования ограничены периодом динамики эстетической концепции «кэтсьют» - 1930-2022 гг. – периода появления новых символов и значений. В процессе исследования был обработан большой пул источников, таких как музейные экспонаты крупнейших музеев мира - музея Виктории и Альберта (Лондон, Великобритания), Лувра (Париж, Франция), Каирского Египетского музея (Каир, Египет), Метрополитен-музей (США, Нью-Йорк). А также были исследованы подиумные коллекции электронного издания Vogue. Раскрытию темы способствовали искусствоведческие методы исследования – иконографический и метод сравнительного анализа.

Для цитирования в научных исследованиях

Сысоев С.В., Попадько А.С. Эстетическая концепция кэтсьюта // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 183-190. DOI: 10.34670/AR.2025.23.26.020

Ключевые слова

Saint Laurent, Balenciaga, Moschino, Mugler, Burberry, Azzedine Alaïa, Андре Курреж, Marine Serre Catsuit, Бас, Бастет, комбинезон, женщина-кошка.

Введение

Кэтсьют или кэтсьюит (англ. Catsuit — «костюм кошки») - разновидность базового комбинезона, плотно облегающего тело, покрывающего в том числе - руки и ноги, исключая кисти и ступни ног. В новейших актуальных моделях кэтсьют дополнен перчатками, чулками, масками, капюшоном и даже накидкой со шейфом. Если сегодня плотно облегающий комбинезон создается из таких материалов как сетка, винил, латекс, стретчкожа, лайкра, бефлекс или других эластичных тканей, то в 1960–70-х годах вариации на тему кэтсьюта создавались из шелка, атласа, нейлона, вельвета и даже меха. В системе новейшего фэшн-дизайна кэтсьют декорируется бархатом или кружевом ручной работы. Конструкция кэтсьюта выстроена таким образом, что застёжка-молния может варьироваться, располагаясь спереди - с двумя-тремя бегунками - от копчика через пах до верха воротника, или сзади - от пупка через пах до верха воротника.

Основная часть

Прообразом эстетической концепции Кэтсьют в 1930-х стали спортивные трико комфортной детской одежды, когда, в период после Второй мировой войны спортсмены стали использовать облегающие комбинезоны, для тренировок и участия в соревнованиях.

Но свое название – «кэтсьют» как элемент одежды получил в честь супергероини – Женщины-кошки – исполненной Мишель Пфайффер (р. 1958 г.) в фильме «Бэтмен возвращается» (реж. Тима Бертона, 1992 г.).

Очевидно, что у истоков кэтсьют стоит образ древнеегипетской богини радости, веселья и любви, женской красоты, плодородия, домашнего очага - Баст, или Бастет, изображения которой до нас дошли со времен ранних династий в виде гладкошерстной кошки, грациозной львицы или женщины с головой кошки.

Зародившийся в городе Бубастис в период правления XXII династии Бубастидов в X–VIII вв. до н.э. культ богини Баст превратил ее в общенациональное божество: до нас дошли описания храмов, посвященных богине Баст – места паломничества тысяч людей. Археологами обнаружено множество сохранившихся до наших дней кошачьих мумий и расположенных рядом с их усыпальницами жертвоприношений, что свидетельствует о высоком почете и поклонении богине. Сохранились описания торжеств, ежегодно проводящихся 15 апреля, сопровождающихся весельем и танцами - жрецы погружали статую богини в лодку и торжественно провозили её вдоль берегов Нила.

Таким образом, сохранившийся со времен Древнего Египта образ богини Баст, изображающий женщину с головой кошки в длинном облегающем платье, с головой кошки, к XX веку трансформировался в грациозный женский образ в черном облагающем комбинезоне с подчеркнуто-миндалевидным разрезом глаз и гладкой прической, вдохновляющий режиссеров, стилистов и костюмеров на художественную интерпретацию.

Так, уже в 1940-м кэтсьют впервые появился в комиксе «Batman Vol. 1» - главной героиней которого стала супергероиня Селин Кайл — она же Женщина-кошка. Селин Кайл - персонаж, появляющийся во вселенной DC Comics, в комиксах о Бэтмене. В различных сюжетах выступает либо как суперзлодейка, либо как антигерой. После дебюта в «Бэтмене» получила свой комикс, где стала главной героиней. Представленная в строгом платье Селин Кайл в первом выпуске «Бэтмена» стала частью трансформации кэтсьюта из чисто спортивной части гардероба в

кэжуальную.

По мере развития образа героини, трансформировался её костюм: в 1950-х Селин сменила закрытое платье на более облегающую фиолетовую модель и надела кошачью маску, а в 1960-х актриса Джули Ньюмар (1933 г.), дебютировав в сериале «Бэтмен», появилась в том самом культовом чёрном облегающем комбинезоне. Кошка в ее исполнении появляется в двух первых сезонах шоу. В третьем сезоне сериала «Бэтмен», который вышел в 1968 году, женщину-кошку Селин сыграла первая темнокожая актриса и певица Эрта Китт (1927 г.).

Далее в 1972 году в сериале «Новые приключения Бэтмена и Робина» (реж. Спенсер Гордон Беннер) появилась Ли Меревизер (1935 г.), повторив уже знакомый образ – костюм был адаптирован под точные размеры модели, но появился характерный блеск: в ткань были вкраплены блестки, что превращало ткань в аналог драгоценностей, на которые охотилась Селин. Эластичная, полностью облегающая фигуру ткань создавала ассоциацию героини с девочкой-каучук: ее движения не были ограничены ничем: она легко могла достичь любой цели, оставаясь незамеченной.

Этот вариант кэтсьюта словно предвосхищал игривую эру диско 1970-х: дополненный маской, кошачьими ушками и высоким каблуком, декорированный агрессивной золотой цепью на шее и акцентирующий тонкую талию золотым поясом, он наглядно демонстрировал главное оружие этой Селин – грациозность, изворотливый ум, метафорой которого стала визуальная гибкость его обладательницы и острые бриллиантовые когти, которыми героиня могла вскрывать замки и разрезать стекла.

Следующий образ Селин Кайл, который исполнила американская актриса Мишель Пфайффер (1958 г.) в фильме «Бэтмен возвращается» (реж. Тим Бертон, 1992 г.) сместил акценты в образе Селин с «блестящей и грациозной», на «хитрую и опасную». Согласно сюжету, Селин воскрешают кошки, даруя ей новые способности. Теперь ее эффектный латексный кэтсьют будто бы соткан из множества лоскутов, соединенных между собой грубой строчкой. Так, словно говоря нам о том, что ее жизнь была разрушена, но она воскресла и вновь соединила ее, создавая нечто новое – яростное и опасное. Так, Селина собственноручно сшивает костюм Женщины-кошки и вживается в свое новое альтер эго. Теперь ее голову покрывает латексная шапка-маска с кошачьими ушками, что позволяет скрыть лицо. Сцену, в которой Селина пьет этот костюм у себя дома, можно считать символической: ее жизнь разрушена, но она сумела «собрать» ее воедино. Сам костюм отлично отражает одну из макротенденций 1990-х – стиль гранж. Несмотря на то, что этот костюм является одним из самых узнаваемых кинокостюмов, Мишель Пфайффер вспоминала, что это был самый неудобный костюм в ее творческой биографии: «Они должны были пудрить меня, помогать мне одевать его, а затем пылесосили костюм прямо на мне. Костюмеры красили его силиконовой отделкой, чтобы придать ему фирменный блеск. У меня были эти когти, и я всегда цеплялась ими за все вещи. Маска для лица разбивала мне лицо и душила меня...у нас было много ошибок, чтобы работать с ним». [13, с. 3]

В версии «Женщины-кошки» (реж. Питоф, 2004г.) история героини в кошачьем костюме кардинально меняется: теперь ее зовут не Селина Кайл, а Пэйшнс Филлипс. И она - единственная героиня, которая отошла от стандартного «кэтсьюта», который уже стал привычным для женщины кошки. На смену кэтсьюту пришли рваные кожаные брюки, спущенные на бедра, кожаный бюстгальтер и пара скрещивающихся ремешков спереди. Ее шею украшает знаменитый чокер, являющийся аллюзией на кошачий ошейник. От прошлых героинь ей досталась латексная маска с ушками и латексные перчатки, ограненные бриллиантами

когтями.

В 2012 году кэтсьют возвращается вместе с Селиной Кайл в новом образе, благодаря актрисе Энн Хатуэй (1982 г.), сыгравшей в фильме «Темный рыцарь: Возрождение легенды» (реж. Кристофер Нолан, 2012 г.). Теперь ее черный костюм из кожи закрыт и лаконичен, оснащен «технической» аппаратурой и дополнен гаджетами – например, очками для ночного видения, замаскированными под кошачьи ушки. Ее когти заменены на лезвия, которые теперь Женщина-кошка носит как каблук на своих сапогах. А перемещается по городу она теперь на мощном мотоцикле.

Важным этапом при формировании образа женщины-кошки стал образ Селины Кайл в сериале «Готэм» (реж.: Бен Маккензи, Эрин Ричардс, Оз Скотт, 2014 г.). Еще не превратившись в кошку, Селин в исполнении Камрен Бикондовой (1999 г.) выбирает рваные джинсы и кожаную куртку.

И упомянем новейший образ Селины Кайл, представленный актрисой Зои Кравец (1988 г.); этот кэтсьют напоминает броню: под кожаными чешуйками, покрывающими прочнейшую кожу, скрываются высокотехнологичные сканеры, способные взламывать технику. Кошачья маска Селины носит не столько декоративный характер, сколько высокотехнологичный: встроенные в нее очки ночного видения позволяют ей улучшить зрение, впрочем как и с помощью мини компьютеров ее слух становится острее и чувствительнее.

Эстетическая концепция Кэтсьют зажила свой насыщенной голливудской жизнью. Этот образ постоянно оказывается в фильмах, где сексуальная героиня вдруг решалась на преступление или, наоборот, оказывалась секретным агентом. В резюме кэтсьюта оказались многие кассовые фильмы последних тридцати лет: "Стар Трек", "Матрица", "Лара Крофт", "Люди Икс", "Железный человек", "Фантастическая четверка", "Доктор Кто", "Ангелы Чарли». Этот образ проходит через страницы комиксов и экраны телевизоров в каждом десятилетии постепенно трансформируясь и изменяясь. Таким образом, мы наблюдаем динамику кэтсьюта, сошедшего на подиумы с киноэкранов, который трансформируется из спортивного трико в высокотехнологичный костюм.

В 1960-х, с наступлением нового этапа феминизма, новой макротенденцией стали комбинезоны-чулки, которые представлены в знаменитой коллекции Space Age Андре Куррежа (Андре Курреж - французский модельер, основатель модного дома своего имени. В 1949 году устроился в дом высокой моды Кристобая Баленсиаги, где проработал десять лет). Этот элемент одежды характерен для новой героини 1960-х - Барбареллы (Барбарелла - вымышленная героиня французского научно-фантастического комикса, созданного Жан-Клодом Форестом) - галактическая путешественница и свободная женщина из космоса. Тогда этот одноименный фильм вызвал бурю негодования и дискуссий. Режиссёр намеренно отказался от всех натуральных съёмок, поместив героев в нелепые павильонные декорации и обрядив их в шокирующие эротические костюмы. Костюм Джейн Фонды (1937 г.) из финального эпизода, придуманный Жаком Фонтеем (Жак Фонтен - французский художник по костюмам, работающий в киноиндустрии) на основе идей Пако Рабана, был признан самым сексуальным в кино 1960-х годов и не сходил с обложек глянцевого журналов. Благодаря этому киноэксперименту, фильм попал в разряд классики кино XX века и приобрёл культовый статус. По словам историка моды Шарлотты Зелинг, в этом фильме Джейн Фонда выглядела «воплощением девушки космической эпохи: сексуальной, шикарной, в чёрном костюме из лакированной кожи, в сапогах и с пистолетом». Однако она сумела выйти из рамок этого «приклеившегося» к ней образа, заняв в США после расставания с Роже Вадимом активную

общественную позицию: «Именно это и помогло ей стать подлинным идолом 60-х годов» [11, с. 10].

Эстетическая концепция Кэтсьют стала базовой конструкцией образа Лары Крофт - героини фильмов «Лара Крофт: Расхитительница гробниц» (реж. Саймон Уэст, 2001 г.) и «Лара Крофт: Расхитительница гробниц 2 – Колыбель жизни» (реж. Ян де Бонт, 2003г), в главной роли Анджелины Джоли (1975 г.) – кошка-тигрица, сильная, воинственная, владеющая боевыми искусствами и оружием, но одновременно сексуальная и притягательная женщина, она идет к своей цели, чтобы обнаружить секреты отца, применяя имеющиеся навыки боевых искусств, логику и ум, используя женскую красоту и чары.

В 2012 - 2015 гг. образ богини Баст проявился в трилогии «Голодные игры» (реж. Гэри Росс по одноимённому роману Сьюзен Коллинз, 2012г.) в образе главной героини Китнесс - умной, симпатичной девушки, способной к получению новых компетенций, умеющей применить все качества для достижения общей коллективной и своей личной цели, получившей влияние и своего рода поклонение окружения и единомышленников. Составным элементом образа стали как «кошачьи» черты характера - способность выживать в экстремальных условиях, плавность движений и грациозная женственность, так и визуальные характеристики, отсылающие к образу кошки – акцент на кошачий взгляд, подчеркнутый с помощью техники *Smokey Ice*.

Культовым образом кинематографа нового тысячелетия стал образ Тринити из фильма «Матрица: Революция» (реж. Лилли Вачовски, Лана Вачовски, 2003 г.). В этом образе читаются коды Древнеегипетской богини Баст: гладкая укладка черных волос с отливом, глянцевая поверхность длинного кожаного плаща, латексная фактура перчаток и обуви, раскосые очки и снова кошачья пластика и грациозности движений.

Благодаря исполняющей роль Тринити - актрисе Кэрри-Энн Мосс (1967 г.), образ грациозной гиперсексуальной женщины, отлично владеющей оружием в сочетании с ясной логикой и проницательным умом, стал настолько знаковым и популярным, что перестал быть уделом избранных.

Теперь образ кошки-пантеры готова была примерить на себя каждая вне зависимости от природных данных или возрастных ограничений.

В 2018-2020 гг. все женские героини киновселенной «Мстители» представлены в различных вариациях кэтсьюта. И пусть они так же сошли со страниц комикса, мы все больше видим, как их образ трансформируется и изменяется. В культуре можно часто встретить «синдром Тринити» – явление в книге или кино, когда показываемая девушка крута и практически всесильна. Правда, она не может всего, на что способен главный персонаж, который потом ее и спасает. Теперь нет «Тринити», женский персонаж – главный персонаж. Она спасет сама себя, свою подругу и может даже парня.

Эта тенденция сильно влияет не только на кинематограф, но и на нашу повседневную жизнь. Как и супергероини, обычные женщины могут быть разными, примерять различные образы, не стесняться в одеждах. Кэтсьют с подиума вливается на эстраду и после, постепенно, в обычную, повседневную жизнь. На подиумах кэтсьют в своем новом понимании прогремел в 90-е: снова с разговором о героинях, сильных и свободных. Знаковыми стали коллекции *Azzedine Alaïa* (*Azzedine Alaïa* - французский модельер и дизайнер обуви, особенно успешный в 1980-х годах) осень-зима 1991 и кутюрная коллекция *Thierry Mugler* осень-зима 1995г.. Глобально их коллекции вдохновлены образом сильной женщины, футуристической, откровенной, яркой, с элементами театральности и цирка – детали можно рассматривать долго, постоянно находя в них новые смыслы и образы.

Современная мода дарит нам огромный выбор. Определенно брендом-амбассадором кэтсьюттов можно назвать Marine Serre (Marine Serre - французский модельер, получивший в 2017 году премию LVMH для молодых модельеров) - в их коллекциях регулярно проскальзывает как минимум один костюм. Принты с неоновыми вставками выглядят очень футуристично на кэтсьютах в современном прочтении, особенно если вспомнить, что свое начало они брали из трикотажных спортивных костюмов. Saint Laurent приготовил целую коллекцию комбинезонов разного цвета от черного до фиолетового и еще яркие модели, украшенные шикарными цветочными принтами. Burberry же предлагает комбинезоны и отдельные облегающие комплекты. Модный дом Mugler показал свою новую коллекцию кэтсьюттов спустя пятнадцать лет. Так певица Yseult (1994 г.), выступила на церемонии вручения премии Victoire de la Musique 2021 в комбинезоне Mugler с прозрачными вставками. Или Майли Сайрус (1992 г.) в клипе «Mother's Daughter», появляется в облегающем кэтсьюте из ярко-красного латекса. В подобном образе появлялась и Тейлор Свифт (1989 г.) в своем видео Bad Blood, где в одной из сцен появилась в черном кэтсьюте.

Некоторые звезды используют кэтсьюты в качестве костюма на Хэллоуин, как это сделала в 2021 году Белла Хадид (1996 г.), нарядившись в женщину-кошку. Также Хадид выбрала кэтсьюты в качестве выхода на Met Gala и на Неделю моды в Нью-Йорке: черный от Alexander Wang и нюдового оттенка и с акцентированным лифом. А Джиджи Хадид (1995 г.) появлялась на публике в облегающем костюме, ярком и блестящем от Versace.

Заключение

Таким образом, в отличие от XX века, в котором героини делились в основном на три образа (добропорядочная супруга-хранительница домашнего очага, роковая женщина-вамп и женщина легкого поведения), образы героинь XXI века самостоятельны, более компетентны в своей деятельности и профессиональны во многих областях, во многом независимы от мужчин, имеют власть и влияние, но в то же время грациозны, соблазнительны, сексуальны и романтичны. Симбиоз ума и красоты, компетенций и сексуальной привлекательности, силы и романтичности в героинях культовых кинофильмов отражают характер и тенденции изменения женских характеров и за пределами кино. И все это отражается в кэтсьюте, что словно вторая кожа меняется и эволюционирует вместе со своими носителями.

Библиография

1. Алиев, Р. Т. (2015а). Комикс как отражение социокультурной динамики в американской массовой культуре. Каспийский регион: политика, экономика, культура(1), 320-326
2. Барзах А. О поэтике комикса / Барзах А. // Комментарии. - М.; СПб., 1999. - № 17
3. Борисов С. И. Философия супергероя / Борисов С. И. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2008. — с. 121-126
4. Бубастида, богиня // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907.
5. Брижит Бардо, Катрин Денев, Джейн Фонда..., От звезды к звезде. *Электронная библиотека книг iknigi.net*. Дата обращения 14 апреля 2022.
6. «Девушка Cosmo в эту минуту» // Cosmopolitan. М.: 2007.
7. Древний Египет. Энциклопедия. — «Арт-Родник», 2008.
8. Жижек С. Следы События: Бэтмен возрождается снова/Славой Жижек; пер. с англ. Е.Феткулловой//Жижек С. Киногид извращения: кино, философия, идеология: сборник эссе: пер. с англ./Славой Жижек. -Екатеринбург: Гонзо, 2014.
9. Коростовцев М. А. Религия Древнего Египта. — М.: Наука, 1976.
10. Кузнецова Е.В. Образ супергероя как механизм культурной рефлексии (на примере американской массовой

- культуры XX века). / Кузнецова Е.В., Бабаева А.В. // Международный студенческий научный вестник. – 2017. № 5.
11. *Зелинг, Шарлотта*. Мода. Век модельеров 1900—1999. — Köln: Konemann, 2000. — С. 403. — 655 с. — ISBN 3-8290-5414-9.
 12. *Маккарти С.* Книга 60 культовых фильмов мирового кинематографа. padaread.com. Дата обращения: 6 апреля 2022.
 13. Мишель Пфайфер. Творческая библиография. — URL: https://www.hmong.press/wiki/Michelle_Pfeiffer. Дата обращения 14 апреля 2022.
 14. Catsuit – Definition and More from the Free Merriam-Webster Dictionary. Merriam-webster.com.
 15. Shell Marc (1986) The Family Pet Representations. № 15. P. 121–153
 16. Fetherston Jerry. The Terror Never Ends // The Australian Women's Weekly. Sydney, 2011.
 17. Wells L.D. & Hepper P.G. 1999: Male and female dogs respond differently to men and women. Appl. Anim. Behav. Sci. 61, 341—349.
 18. Wright B.W. Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America / Wright B.W. – 2003. 360 с

The Aesthetic Concept of the Catsuit

Sergei V. Sysoev

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

Aleksandra S. Popad'ko

Master's Student, Institute of Design,
Russian State University named after A.N. Kosygin,
117997, 33/1, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: popadkoa@gmail.com

Abstract

The relevance of this topic, showcased on runways, in cinema, and comics of the 2020s, is associated with the reinterpretation of the 1960s comic book image of the catwoman. Due to the releases of new films in 2022—The Batman, Samaritan, Eternals, and Avatar 2—the catwoman image has become a leader in the seasonal collections of 2023–2024 for fashion houses such as Saint Laurent, Balenciaga, Moschino, and others. The level of research and scholarly development of the historiography and macro-trends of the aesthetic concept of the "catsuit" is extremely limited, with only seasonal reviews of the phenomenon available, requiring further cataloging and analysis. The study focuses on the images of "strong" female superheroines who leaped from the twentieth to the twenty-first century through cinematic masterpieces directly onto the runways of fashion houses like Mugler, Burberry, Saint Laurent, Balenciaga, etc. The chronological scope of the research is limited to the period of dynamics of the "catsuit" aesthetic concept—1930–2022—marking the emergence of new symbols and meanings. During the research process, a large pool of sources was analyzed, including exhibits from major world museums such as the Victoria and Albert Museum (London, UK), the Louvre (Paris, France), the Cairo Egyptian Museum (Cairo, Egypt), and the Metropolitan Museum of Art (New York, USA). Additionally, runway collections from the digital publication

Vogue were examined. The study employed art historical methods, including iconographic and comparative analysis, to explore the topic.

For citation

Sysoev S.V., Popad'ko A.S. (2025) Esteticheskaya kontseptsiya ketsyuta [The Aesthetic Concept of the Catsuit]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 183-190. DOI: 10.34670/AR.2025.23.26.020

Keywords

Saint Laurent, Balenciaga, Moschino, Mugler, Burberry, Azzedine Alaïa, André Courrèges, Marine Serre Catsuit, Bas, Bastet, jumpsuit, catwoman.

References

1. Aliev, R. T. (2015a). Comics as a reflection of sociocultural dynamics in American popular culture. *The Caspian Region: Politics, Economics, Culture* (1), 320-326
2. Barzakh A. On the poetics of comics / Barzakh A. // *Comments*. - M.; St. Petersburg, 1999. - № 17
3. Borisov S. I. Philosophy of the superhero / Borisov S. I. // *Theater. Painting. Movie. Music*. - 2008. – pp. 121-126
4. Bubastida, the goddess // *Encyclopedia of Brockhaus and Efron*: in 86 volumes (82 volumes and 4 supplements). — St. Petersburg, 1890-1907.
5. Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Jane Fonda..., From star to star. *Electronic Library* url iknigi.net. Accessed April 14, 2022.
6. "Girl from outer space" // *Cosmopolitan*. Moscow: 2007.
7. Ancient Egypt. *Encyclopedia*. — "Art-Rodnik", 2008.
8. Zizek S. *Traces of the Event: Batman is reborn again*/By Slava Zizek; translated from English by E. Fetkullova // Zizek S. *The Pervert's Movie Guide: cinema, Philosophy, ideology: a collection of essays*: translated from English / Glory to Zizek. Yekaterinburg: Gonzo, 2014.
9. Korostovtsev M. A. *Religion of Ancient Egypt*, Moscow: Nauka Publ., 1976.
10. Kuznetsova E.V. The image of a superhero as a mechanism of cultural reaction (on the example of American mass culture of the XX century). / Kuznetsova E.V., Babaeva A.V. // *International Student Scientific Bulletin*, 2017, No. 5.
11. Seeling, Charlotte. *Fashion. The century of fashion designers 1900-1999*. — Cologne: Konemann, 2000. — p. 403. — 655 p. ISBN 3-8290-5414-9.
12. McCarthy S. A film about 60 thousand films of world cinema. padaread.com. Date of application: April 6, 2022.
13. Michelle Pfeiffer. *Creative bibliography*. – URL: https://www.hmong.press/wiki/Michelle_Pfeiffer. Accessed April 14, 2022.
14. Cat Costume – Definition and more from the free Merriam-Webster dictionary. Merriam-webster.com.
15. Shell Mark (1986) "Ideas about pets". No. 15. pp. 121-153
16. Fetherston Jerry. The horror will never end // *Australian Women's Weekly*. Sydney, 2011.
17. Wells L.D. and Hepper P.G., 1999: Males and females react differently to males and females. *Application. Animation. Behavior. Sci* 61, 341-349.
18. Wright B.V. *The Land of comics: the transformation of youth culture in America* / Wright B.W. – 2003. 360 p.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.51.12.021

Музыкально-драматургическое решение спектакля Римаса Туминаса «Евгений Онегин»

Перевозчикова Кристина Викторовна

Преподаватель,
Воронежский музыкальный колледж им. Ростроповичей,
394036, Российская Федерация, Воронеж, пр-т Революции, 41;
e-mail: kris.perevozchikova@yandex.ru

Аннотация

Цель статьи – показать огромные возможности именно музыкальной драматургии, использующей средства создания целостных (синтетических) для зрительского восприятия художественных образов, музыкально отраженных конфликтов, музыкально воплощенных перипетий. В связи с решением поставленных задач необходимо широко использовать аппарат музыкального анализа, в чем видится новый подход к анализу театральных произведений. Статья призвана совместить в тесном взаимодействии принципы музыкального и театрального анализа, результатом чего становится новое освещение содержательной стороны великого произведения Пушкина – Туминаса – Латенаса и всего постановочного коллектива Театра имени Евгения Вахтангова.

Для цитирования в научных исследованиях

Перевозчикова К.В. Музыкально-драматургическое решение спектакля Римаса Туминаса «Евгений Онегин» // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 191-200. DOI: 10.34670/AR.2025.51.12.021

Ключевые слова

Римас Туминас, Александр Пушкин, Евгений Онегин, театр, музыкальная драматургия, метод мультиверсии.

Введение

В театральном искусстве музыка обрела многомерную сферу своего функционирования в качестве важнейшего образно-драматургического компонента театрального целого, а также как важнейший объект сценического бытия. На сегодняшний день происходит активное развитие «режиссерского» театра, который уделяет музыкально-звуковому оформлению спектакля *преимущественное* внимание. В эту сферу входит не только музыка, но и шумы, звуки природы и синтетические звуки. Системе *аудио* средств начинают подчиняться поиски оригинального тембрального и декламационно-фразировочного решения актерских ролей.

Основная цель статьи провести на примере театральной постановки Римаса Туминаса «Евгений Онегин» исследование музыкально-звуковых решений параллельно с анализом всей совокупности средств художественной выразительности, в том числе с позиций авторского и режиссерского замыслов, сценографии, сценических движений, актерской игры, системы символов, темпо-временной процессуальности, интертекстуальной зависимости смыслов от художественного содержания всей совокупности искусств.

По воле Туминаса родилась совершенно новая и необычная трактовка классического произведения, ставшая возможной благодаря использованию принципов *музыкальной драматургии* и, в частности, необычного для театра метода, который мы хотели бы назвать *мультиверсией* – возможностью показать события и сложные драматургические повороты в разных ракурсах. В пушкинском оригинале, в большинстве своем, действие происходит в линейном течении времени (не считая временные «разрывы»).

В музыке мультиверсии появились очень давно в вариационных формах, начиная с *canzon francese* и ричеркаров позднего Возрождения. Полифонические, фактурные, гармонические и мелодические преобразования исходного тематического материала обнаруживают в вариационных жанрах широту и многообразие жизненных реалий, характеров, типажей и эмоциональных состояний.

Любители кино близко познакомились с этим методом еще в 1950 году, когда японский режиссер Акиро Куросава выпустил на экран знаменитый фильм «Расёмон» по рассказу своего соотечественника Рюноскэ Акутагавы. Здесь одно и то же событие предстает в пяти совершенно разных версиях действующих лиц, показывая границы того, что люди называют «правдивым». (Е. Ф. Овчаренко называет это «Расёмон-эффектом»).

Активные эксперименты с формой подачи текста послужили катализатором для рождения оригинального «романа-конструктора» Хулио Кортасара «Игра в классики». В предисловии автор пишет, что «книга в некотором роде – много книг», и предлагает две техники чтения: обычную, от начала и до конца, и чтение по специальной схеме, установленной писателем. Именно второй способ нарушает заданную последовательность изложения сюжета и создает фактически новое произведение.

Луиджи Малерба в своем романе «Римские праздники» предлагает два варианта развития финала: в первом главная героиня умирает, во втором – остается в живых. Сценическая постановка английского композитора Бенджамина Бриттена «Давайте создадим оперу» разыгрывается при непосредственном участии зрителей, которым предоставляется в возможность не только быть свидетелями создания оперного действия, но и самостоятельно исполнить несколько песен.

Примеры использования метода мультиверсии можно найти и в живописном искусстве. Так, Пабло Пикассо в многочисленных вариациях подвергал кубистическому переосмыслению

работы Диего Веласкеса; под влиянием идей постмодернизма, Рене Магритт использовал стилистический коллаж, не щадя шедевры Давида и Мане.

Мультиверсионность как новаторский прием театральной драматургии

Конфликтные ситуации, необходимые для осуществления драматургического тока музыкальных событий, реализуются через развитые тональные планы и через противопоставление ярких интонационно-тематических и фактурно-акустических образов. Музыкальные перипетии (включая *reperipetition*), то есть резкие изменения в жизни и судьбе музыкальных персонажей, осуществляются путем смены больших разделов формы: экспозиции, разработки, динамической репризы, коды. Например, и в старинной, и в классической сонатной формах появление побочной партии – всегда в новой (обычно более яркой и нарядной – отмеченной увеличением диэзов) тональности являет собой первую конфликтную ситуацию. Побочная партия пытается вытеснить из сознания слушателей главную, занять ее место. Переход к разработке – первая содержательная перипетия. Она символизирует утрату основным тематическим материалом своего жизненного пространства, своего суверенитета и понуждает бороться за их возвращение. Реприза в сонатной форме не просто повторение событий экспозиции. Обычно это именно *reperipetition*, путь к счастливому восстановлению статуса и значимости главной партии. Теперь уже транспонирование побочной партии в основную тональность, вкуче с серьезными вариантными изменениями (в минорных сочинениях она меняет свою изначально притягательную мажорную окраску на страдательную минорную), является «перипетийным» событием в судьбе побочной и одновременно средством разрешения экспозиционного конфликта в пользу начального тематического комплекса.

В спектакле Римаса Туминаса «Евгений Онегин» действие происходит параллельно как в настоящем, так и в прошедшем и даже будущем времени – искусное переплетение реальности и фантазии, действительности и иллюзорных грёз персонажей не вызывает диссонанса, напротив, выстраивает в сознании панорамную концептуальную картину, существенно расширяющую сюжетную канву романа. Может быть именно поставленная режиссером сверхзадача вынуждает его идти не обычным для театра путем традиционных театральных приемов, а довериться интуиции и художественному языку музыки – искусству, отражающему жизненные реалии не прямо, а сквозь призму тончайших, эмоционально окрашенных, но завуалированных и почти мистических звуковых эффектов.

Рассмотрим подробнее элементы музыкальной (одновременно – и театральной) драматургии, которые составляют содержательный уровень «Евгения Онегина» в сценической редакции Римаса Туминаса.

Метод мультиверсии представлен, пожалуй, наиболее ярко. Режиссер постоянно показывает на сцене (часто в симультанной одновременности) несколько параллельно текущих версий театральных действий – контрастных, конфликтных или, наоборот, сходных – что и становится решающим фактором совершенно нового прочтения романа.

Одним из подтверждений творческого применения метода мультиверсии является введение в спектакль двух ипостасей образа Онегина – «молодой Онегин» действует согласно пушкинскому замыслу (актер Виктор Добронравов); «состарившийся Евгений» вспоминает и переосмысливает свою жизнь в иной смысловой парадигме (этот образ великолепно

выстраивают в двух актерских составах Сергей Маковецкий и Алексей Гуськов).

Образ поэта-романтика Владимира Ленского также имеет два воплощения в спектакле – пылкий молодой мечтатель (актер Василий Симонов) и харизматичный мужчина средних лет (актер Олег Макаров) – каким поэт мог бы стать, если б его в расцвете лет не сразила нелепая пуля.

Сопоставляя версии, режиссер погружает действие (как и трагическое бездействие) в среду сложных рефлексий. Мрачный, угрюмый «молодой Онегин» ходит, глядя на всех свысока, в темных одеждах, словно бы с наглухо застегнутой душой. Циничность, грубость натуры персонажа достигает апогея в сцене с Ольгой, которая в его руках превращается в «марионетку с аккордеоном».

Сцена убийства Ленского на дуэли также показана в двух версиях. По одной из них друзья (враги?) честно стреляются. Но параллельно разворачивается сцена предательски хладнокровного убийства поэта, когда Онегин вплотную подходит к сопернику – уже готовому к заклятию – и вонзает свой пистолет, словно кинжал, в обнаженную грудь. Тело Ленского медленно оседает в позе *figura serpentata* («змеиный облик» *ит.*), напоминая одновременно и Цезаря, заколотого Брутом, и Иисуса, снятого с Креста.

Страстная, порой доходящая до состояния предельного эмоционального возбуждения, Татьяна в этом спектакле словно бы «рифмуется» с необузданной природой – вьюжной метелью и порывами ветра. Показательны в плане мультиверсии актерские манипуляции Татьяны с кроватью. Кровать – место, где пишется злосчастное письмо. Но кровать у Туминаса – это символ тайных чувств и предчувствий (в том числе интимных) нашей героини. Кровать Татьяны столь важна для нее, что она время от времени с патетическими чувствами таскает ее по сцене. Многозначный символ, заложенный в «образе кровати» распространяется затем на *скамейку*, с которой теперь стойко ассоциируется «отповедь Онегина». В постановке Туминаса роль Татьяны мастерски воплощают актрисы Ольга Лерман и Екатерина Крамзина.

Связан мультиверсиями и образ Ольги. У Туминаса она не «кругла, как полная луна», но вполне живая, смышленная девушка – очень музыкальная, непосредственная и отзывчивая. Ее непременным символом в спектакле становится аккордеон, который ей надевают на хрупкие плечи и снимают только после смерти Ленского. Через музыкальный инструмент Ольга передает сентиментально-поэтическое отношение к Ленскому. Актриса Мария Волкова сама играет на аккордеоне, постоянно веселит домочадцев. Ухаживая за ней на балу, Онегин с явной сексуальной окраской завладевает клавишами инструмента, словно лаская саму Ольгу. Именно эта бесстыдная сцена становится спусковым крючком для смертельной ссоры друзей.

Через аккордеон зрителям показана реакция Ольги на преждевременную кончину Ленского. В застывшем ужасе замирает безмолвный крик девушки, а разъехавшиеся меха аккордеона словно вторят ее душевной опустошенности. После дуэли, когда Ольга выходит замуж за нового избранника, с неё грубо сдирают и уносят прочь этот аккордеон – словно вырывают Ленского из сердца.

Постановка Туминаса потребовала больших усилий по созданию музыкально-звукового сопровождения – почти непрерывного на протяжении трех часов и решающего как семантические, так и сложные эмоционально-образные задачи. Анализ выявляет предельно важный тезис: в этом спектакле нельзя говорить, что в нем «есть музыка» и она выполняет некие традиционные для нее функции. Принцип мультиверсии, рожденный в старинной музыке, и движущий сюжетные линии – только наиболее очевидная грань постановки. Подлинной основой драматургического решения спектакля является именно *музыкальный сценарий*, а сама

постановка зиждется на *законах музыкальной драматургии*.

Метод мультиверсии, использованный композитором спектакля – Фаустасом Латенасом – воплощен в широком спектре звукового материала, представляющем собой многомерный коллаж, включающий цитаты из вокальных, фортепианных, фольклорных сочинений, лейтмотивы, живые музыкальные номера, сонорные комплексы, филигранное переплетение которых и *искусное варьирование* (вплоть до создания эмоционально-образных противоположностей) создают неповторимую звуковую ауру спектакля. Нескончаемая «музыкальная лента» то стремится точно иллюстрировать сценические события, то ставится им в оппозицию, вскрывая невидимые зрителю пружины действия.

Этот коллаж обретает вид последовательности лейтмотивов и лейттем, которые воспроизводятся в прямом или в вариантно преобразованном виде. Именно в музыкальном ряде конфликтные ситуации и многочисленные перипетии драматического действия воплощены с наибольшей отчетливостью и последовательностью. Как отмечает Е. Назайкинский, – *«логика музыкальной композиции, так же как и интонационный синтаксис позволяет видеть в произведении содержательный процесс развития образов, эмоций и мыслей <...>, дает возможность в соответствии с композиторским замыслом выстроить режиссерский план исполнения»* [Назайкинский, 1982,7].

В романе Пушкина говорить о прямых конфликтах трудно, так как герои показаны сложившимися личностями и дальнейшие преобразования их личностных качеств носят скорее ситуационный характер. Но перипетии здесь есть: отповедь Онегина, отрезвляющая пламенные чувства Татьяны; ссора, дуэль и гибель Ленского, омрачающие архаичный строй жизни Лариных. Есть и реперипетия: отповедь Татьяны – как бы отмщение ее за горестные чувства обретенных любовных надежд.

Интересно, что музыкальное решение воплощает и перипетии, и конфликты. Трагическая история Ленского готовится задолго до его гибели томительным ожиданием приезда гостей. Тревожная атмосфера ожидания (унылое завывание ветра и загадочные долго тянущиеся звуки) многократно нарушается вставными номерами (романсами, плясками), вызывающими к веселью, но звучащими вовсе не весело. Это чисто музыкальный конфликт, которого нет в первоисточнике.

Музыкальная партитура спектакля выполнена Фаустасом Латенасом по образцу позднеромантической оперы (со всеми свойствами, типичными, например, для позднего Вагнера). Подобно хору в античной трагедии или оркестру Вагнера, в спектакле комментируется происходящее и поясняется смысл событий через сквозные темы – лейтмотивы.

В качестве лейтмотива спектакля, звучащего на протяжении всей музыкальной партитуры, композитор выбрал «Старинную французскую песенку» П. И. Чайковского. Она звучит как в оригинальной фортепианной, так и в различных аранжировочных версиях, точно отображающих сценические события и ситуации.

Несмотря на простоту и даже банальность (подчеркнутую аранжировкой), это емкий музыкальный знак. Сочетая в себе интонационную непринужденность и широкие возможности для аранжировочных вариантов, музыка символизирует характерное для пушкинской эпохи тяготение русских дворян к французской культуре (в том числе, к французскому языку). Так, с одной стороны, Татьяна — «русская душой», а с другой — «она по-русски плохо знала» и «выражалась с трудом на языке своем родном», «писала по-французски».

Moderato

Piano *mp*

Pno.

**Рисунок 1 - Ф. Латенас-П. Чайковский. Интродукция. Аранжировочная версия
«Старинной французской песенки»**

Музыкальный портрет заглавного героя – Онегина, в исполнении струнного квартета, создается из отдельных сонорных комплексов, разделенных паузами. Эмоциональная окраска этого лейтмотива сложна. В ней сочетаются разочарованность, отсутствие желаний, душевная обездвиженность и близкая стрессу внутренняя напряженность:

Largo

Vlns. *pp*

Vcls.

Vlns.

Vcls.

Рисунок 2 - Ф. Латенас. Интродукция. Лейтмотив Онегина

Разрозненные, почти не объединенные голосоведением, аккорды струнных без вибрации и длительные паузы точно передают состояние омертвевшей души героя.

Показательно, что между лейтмотивом Онегина и Татьяны можно обнаружить музыкальную связь. У них общая тональность *h-moll*, общий тональный план с отклонениями в *Re мажор* и *ми минор*. Однако теме Татьяны присущи мягкость и лиризм, достигаемые за счет гармонической фигурации виолончели. Этот производный контраст тем отображает внутреннее родство персонажей и, видимо, неслучайное сплетение их судеб. Он же действует как фактор мультиверсии, так как дает повод прогнозировать совсем другой поворот событий.

Lento

Vlns. *pp*

Vlns.

Рисунок 3 - Ф. Латенас. Вторая картина. Лейтмотив Татьяны

Заметим, что признаки церемониальности, торжественности, ритмические и интонационные особенности – пунктир, параллельные терции и сексты, заключенные в теме Татьяны, роднят ее с музыкой, звучащей в сцене дуэли. Для нее Латенас сделал смелую обработку «Баркаролы» из оперы «Сказки Гофмана» Жака Оффенбаха:

Grave

Рисунок 4 Ф. Латенас-Ж. Оффенбах. Шестая картина. Аранжировочная версия «Баркаролы»

Экспонируемая ансамблем медных духовых инструментов, музыка претерпевает решительные образно-жанровые изменения, превращаясь в церемониальный (фактически похоронный) марш. Трансформированная «Баркарола» становится трагическим контрапунктом, сопровождающим всю сцену дуэли. Вместо подвижной воздушной лирики дуэта у Оффенбаха здесь создается тягостное эмоционально подавленное состояние, которое также показано и в лейтмотиве Онегина. Это бесспорно трагическая *музыкальная* кульминация пьесы, выполненная по законам не только театральной, но и музыкальной драматургии. Применяя принцип производного контраста в сочетании лейтмотивов Онегина, умирающего Ленского и музыкального образа Татьяны, композитор сплетает музыкальные характеристики главных персонажей в сложное драматургическое повествование, обнажая общность несчастливой судьбы всех трех героев. Мультиверсионность здесь в принципиальной возможности и другого – более позитивного сюжетного поворота.

Моделирование драматургии спектакля *по оперному образцу* начинается с первых же минут. В «Интродукции», сплетаясь в контрапунктических ансамблях, экспонируются отдельные образы, как основные, так и второстепенные.словно в сжатом комиксе, они символически изображают одну из сюжетных линий романа: убийство Ленского. Подобное предвещание характерно для многих оперных увертюров («Кармен», «Травиата», «Пиковая дама» и другие).

Время – важный «персонаж», способный значительно повлиять на драматургическую целостность постановки. В музыке, которая живет во времени и для которой темп, агогика, метр и ритм имеют принципиальные условия существования, решение содержательно-эстетических и драматургических задач неотрывно связано с этими важнейшими временными факторами.

Театральное и киноискусство также широко используют временной фактор развития, но обычно его трактовка не выходит за пределы естественного природного ощущения и восприятия времени, свойственного вообще человеческому опыту. Разветвленную систему темпово-агогических, ритмических и метрических средств выразительности, свойственную музыке, режиссеры используют редко, хотя она может стать источником огромного количества постановочных идей. Спектакль Римаса Туминаса является здесь ярким феноменом.

Выбор темпа, а тем более, игра темпами (агогика) – обязательное эмоционально-содержательное свойство музыки. «Для меня самым важным в исполнении является выбор правильного темпа» – много раз подчеркивал Евгений Мравинский. Действительно, человек испытывающий стресс, и человек, удовлетворенный текущим моментом, живут в разных временах (индивидуализированных ощущениях времени). В «Евгении Онегине» Туминаса, столь насыщенном музыкальным контекстом, темповое развитие, выполненное по музыкальному образцу, становится вполне ярко выраженным. Это особенно чувствуется в кульминационной сцене спектакля: ожидание приезда гостей, именины Татьяны и дуэль. Само мерное чередование мучительно тянущихся минут ожидания показано как в музыкальном, так и в сценическом планах. На фоне навязчиво повторяющегося мотива «Старинной французской песенки» Онегину снова и снова предлагают угоститься брусничной водой.

В сцене именин Татьяны, перерастающей в дуэль, применяется эффект постепенного, но неотвратимого *accelerando*. Танец Онегина с Ольгой, эпизод ее соблазнения показан из начального *Largo* в темп *Allegretto*, а в окончании сцены секунданты увозят на санях бездыханное тело Ленского в темпе *Presto*.

В сцене убийства Ленского Туминас задействует *агогические* средства (резкие колебания темпа: *ritardando*, *accelerando*). Так, последнее стихотворение Ленского читается с существенным замедлением. Перед дуэлью секунданты очень быстро, с остервенением раздевают юного поэта, срывая с него почти всю одежду. Убийство Ленского осуществляется в две фазы (принцип мультиверсии): сначала медленно (на расстоянии), а затем быстро (закалывание в упор). Этот скачок ускорения сменяется резким замедлением, когда смерть поэта, принимающего позу умирающего микеланжеловского Христа, действует как весомая фермата. Стремительный увоз тела Ленского и поспешное снятие с плеч Ольги неразлучного с ней аккордеона создают другой агогический узор – *stringendo*.

Постоянное воспроизведение основного лейтмотива – аранжировки «Французской песенки» Чайковского – начинает действовать в спектакле как своеобразный *регулярный метр*, отмечающий и важные вехи событий, и незначительные внутренние движения.

Постановка Римаса Туминаса – образец идеального владения временем. Это не пересказ, а погружение в поэтику Пушкина через изысканный и сложный пластический рисунок, через игру с «обобщёнными образами». Например, в эпизоде приезда Онегина слуги один за другим предлагают угощения. Выполненная в едином ритмическом рисунке, эта сцена предстает в виде схемы-паттерна, органично вписывающейся в драматургию спектакля и создающей *равномерно-периодическую* временную конструкцию – как выражение стабильности, пока еще царящей в доме Лариных (в музыке мы назвали бы это *периодическими масштабнотематическими структурами*).

С распространенными в музыке явлениями перекликаются вставки *эпизодов*, связанных с действием не напрямую, но косвенно (через воспоминания, фантазии, авторские отступления, параллельные сюжетные линии). У Туминаса это рассказ Татьяны о родителях, сопровождаемый пластическими этюдами, сцена с четырьмя кувшинами брусничной воды, поочередно опустошаемыми Онегиным, читка пушкинских текстов Гусаром, многочисленные комментарии «пожилого» Онегина, большой эпизод с зайчиками, встреченными семьей по дороге в столицу. Последний эпизод выполняет важнейшую здесь функцию *отстранения* от только что показанных трагических событий.

Связана с мультиверсией и сцена московской ярмарки невест – прощание с косой, где деревенские девушки превращаются в замужних дам. Эта эстетически прекрасная сцена «воспарения барышень на качелях» с одной стороны, символизирует обретение долгожданного

семейного покоя, но с другой (в плане мультиверсии) – наполнена тоской по безвозвратно ушедшей молодости.

Заключение

Гранитный базис музыкальной драматургии, примененной в спектакле, ставит многомерную режиссерскую импровизацию на прочный фундамент новаторского прочтения классического поэтического первоисточника.

Искусное применение в спектакле средств *музыкальной драматургии* дает столь сильное и в то же время завораживающе мистическое эмоциональное впечатление, которое профессиональные музыканты могут описать аналитически, но которое доступно широкой театральной аудитории только на подсознательном интуитивном уровне. Для самого Римаса Туминаса его полисемантический метод как раз и является инструментом подлинно высокого художественного творчества.

Библиография

1. История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века: Учебник. 3-е изд. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – 703 с.
2. Морозова Г. О пластической композиции спектакля: методическое пособие. – М.: ВЦХТ, 2001. – 76 с.
3. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 318 с.
4. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. – М.: Музыка, 1984. – 144 с.

Musical and Dramatic Solution of Rimas Tuminas's Performance "Eugene Onegin"

Kristina V. Perevozchikova

Teacher,
Rostropovich Voronezh Musical College,
394036, 41 Revolyutsii ave., Voronezh, Russian Federation;
e-mail: kris.perevozchikova@yandex.ru

Abstract

The purpose of the article is to demonstrate the vast possibilities of musical dramaturgy, which uses means to create holistic (synthetic) artistic images for audience perception, musically reflected conflicts, and musically embodied plot twists. In addressing the tasks set, it is necessary to widely employ the apparatus of musical analysis, which represents a new approach to the analysis of theatrical works. The article aims to combine the principles of musical and theatrical analysis in close interaction, resulting in a new illumination of the substantive side of the great work of Pushkin – Tuminas – Latinas and the entire production team of the Vakhtangov Theatre.

For citation

Perevozchikova K.V. (2025) Muzykal'no-dramaturgicheskoye resheniye spektaklya Rimasa Tuminasa «Yevgeniy Onegin» [Musical and Dramatic Solution of Rimas Tuminas's Performance "Eugene Onegin"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 191-200. DOI: 10.34670/AR.2025.51.12.021

Keywords

Rimas Tuminas, Alexander Pushkin, Eugene Onegin, theater, musical dramaturgy, multiversion method.

References

1. The history of the Russian drama theater: from its origins to the end of the twentieth century: Textbook. 3rd ed. – Moscow: Russian University of Theater Arts – GITIS, 2011. – 703 p.
2. Morozova G. O plasticheskoj kompozicii spektaklja: metodicheskoe posobie [On the plastic composition of the performance: a methodological guide]. – M.: VCKHT, 2001. – 76 c.
3. Nazajkinskij E. Logika muzykal'noj kompozicii [Logic of musical composition]. – M.: Muzyka, 1982. – 318 c.
4. Chernova T. Dramaturgy in instrumental music. Moscow: Muzyka, 1984. 144 p.

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.88.73.022

Китайская мифология в кино: теологические системы и философские идеи

Юй Мэнжу

Аспирант,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
191119, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13;
e-mail: imdreizehn@gmail.com

Мельникова Светлана Ивановна

Доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой драматургии и киноведения,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
191119, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13;
e-mail: s-melnikova@list.ru

Аннотация

Начиная с 2015 года, после выхода анимационного фильма «Король обезьян» (реж. Тиан Сяо Пенг), постепенно сформировалась тенденция деконструкции мифов. Эта картина стала не только вехой в истории китайской анимации, изменив рыночное восприятие отечественных мультфильмов, но и ознаменовала наступление новой эпохи в создании мифологических произведений, вдохнув современную жизнь в IP-контент китайской мифологии.

Для цитирования в научных исследованиях

Юй Мэнжу, Мельникова С.И. Китайская мифология в кино: теологические системы и философские идеи // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 201-207. DOI: 10.34670/AR.2025.88.73.022

Ключевые слова

Китайская мифология, теологическая система, философия кино, деконструкция мифов, восточный нарратив, синкретизм трёх учений, тайцзи-нарратив, визуальная культура

Введение

Мифология — это первое воззвание человечества ко вселенной, жизни и смыслу. «Поэтическое выражение коллективного бессознательного» отражает изначальное познание человеком Вселенной, в центре которого лежит архаическая концепция «одушевлённости всего сущего» [Jung, 1934], а объектом осмысления выступают древние верования и представления, проникнутые таинственной атмосферой древности. В рамках этого мировосприятия стираются границы между одушевлённым и неодушевлённым, внешним миром и внутренним «я», объективной реальностью и иллюзорными видениями, а художественное творчество обретает черты сюрреалистической фантазии и зашифрованной символики [Ляо Хайбо, 2005]. В контексте современной визуальной культуры кинематограф стал новым носителем мифологического нарратива, а уникальное философское ядро китайской мифологии - концепции «небесного предопределения», «гармонии инь и ян», «кармического перерождения» - обретают современную интерпретацию.

После фильма «Король обезьян» (реж. Тиан Сяо Пенг) китайское мифологическое кино создало уникальную восточную теологическую систему: это не «противостояние богов и людей» греческой мифологии, не «нарратив спасения» христианского кино, а спиралевидный путь «самосовершенствования - постижения дао - служения миру». В основе этого нарратива лежат философия изменений из «Книги Перемен», мудрость мгновенного просветления чань-буддизма и конфуцианское этическое мужество «действовать, зная, что невозможно».

Основная часть

В эпоху гегемонии голливудских «супергеройских» нарративов, китайское мифологическое кино предлагает альтернативу через тайцзи-нарратив (сочетание твердого и мягкого, взаимодополнение реального и иллюзорного). Когда посох Сунь Укуна обрушивается на гору Усин, зрители видят не только визуальные эффекты, но и воспринимают тысячелетний вопрос цивилизации о свободе воли как часть нарратива.

В последние годы китайское мифологическое кино демонстрирует заметную философскую глубину и визуальные инновации. Особенно в изображении ключевой концепции «Дао» оно вышло за рамки простого воспроизведения традиционных символов, объединив современную визуальную культуру и цифровое искусство, чтобы создать новую систему визуального метафизического языка.

В 2020 году вышел анимационный фильм «Цзян Цзыя: Легенда об обожествлении» (реж. Чэн Тэн), который положил начало волне деконструкции сказки и мифа. Основанный на знаменитом китайском романе «Возвышение в ранг духов», он использует исторический фон смены династий Шан и Чжоу, а в центре сюжета — событие «Войны за обожествление», создавая сложную мифолого-историческую повествовательную систему, объединяющую синтез конфуцианской, буддийской и даосской культур.

В традиционной даосской мысли «Небесное Дао» обладает трансцендентностью, как сказано в «Дао Дэ Цзин»: «Небо и Земля не обладают человеколюбием и относятся ко всем существам, как к соломенным собакам» [Лао-цзы, 1950]. В то же время конфуцианство подчеркивает взаимосвязь «Небесного мандата» и «человеческих дел». «Возвышение в ранг духов» объединяет эти две идеи, формируя уникальный нарратив «представительства Небесного мандата» — действия Цзян Цзыя, который от имени Неба обожествляет героев, соответствуют даосской идее «наследования кармы» [Тайпин цзин, 1960], а также

конфуцианская философия активной социальной позиции. Поддержка, которую оказывают Небесные Владыки династии Чжоу, фактически соединяет даосскую концепцию катаклизмов с конфуцианской теорией легитимности «Следуя Небу и откликаясь на чаяния людей» [Ицзин, 1993], придавая свержению династии Шан У-ваном не только историческую обоснованность, но и теологическое оправдание.

Буддийская теория кармического воздаяния дополнительно обогатила данную систему. Гибель последователей Цзяо-цзяо представлена как кармическое возмездие за противление Небесному закону, тогда как «календарь убийств» бессмертных из Шань-цзяо несет в себе идею буддийского очищения от кармических препятствий. Особого внимания заслуживает тот факт, что такие персонажи, как Вселенский Законодатель Вэнь-шу (прототип - бодхисаттва Манджушри) и Даос Милосердного Пути (воплощение Гуаньинь), выступая в облике даосских божеств, выполняют функции буддийского сострадания и освобождения душ, различия в религиозных формах не отменяют единства абсолютной истины.

Как значимое произведение китайской анимации в жанре мифологического кино, «Цзян Цзя: Легенда об обожествлении» (реж. Чэн Тэн) предлагает деструктивную реконструкцию традиционного сюжета о возведении в боги, глубоко раскрывая ключевые вопросы даосской теологической системы и осуществляя современную интерпретацию даосской философии через визуальное повествование.

Фильм использует в качестве сюжетного стержня утверждение учителя Цзян Цзя — Небесного Владыки Юаньши: «Уничтожай добро, а не людей», требуя от главного героя убить дух девятихвостой лисы ради спасения мира. Это провоцирует сомнения и бунт Цзян Цзя против авторитета Небесного Закона, демонстрируя диалектику даосских принципов «Дао следует естественности» [Лао-цзы, 1950] и «единства Неба и человека» [Лао-цзы, 1950], одновременно деконструируя абсолютность традиционной теократической системы.

Фильм создает отчетливо иерархизированную теологическую систему: высшую власть олицетворяют «Наставник» и стоящий за ним «Небесный Закон», средний уровень занимают исполняющие небесную волю боги вроде Цзян Цзя, а внизу оказываются приносимые в жертву лисы и люди. Эта структура переключается с даосской системой «Трех Чистых и Четырех Владык», высшие божества даосского пантеона, где Три Чистых олицетворяют космические силы творения, сохранения и преобразования, а Четыре Владыки управляют сторонами света и природными стихиями. Однако благодаря визуальному усилению вертикального пространства через образ «Небесной лестницы» — будь то цепи, подвешивающие Девятихвостую лису в небесах, или возвышающийся над облаками дворец Наставника — абстрактное угнетение божественной власти материализуется в осязаемые пространственно-властные отношения. Особенно примечательно, что Небесный Дао в фильме представлен в виде структуры, состоящей из золотых цепей: их механистичная холодность разрушает традиционный тёплый образ вечного круговорота жизни, присущий даосской концепции Дао, намекая на возможное отчуждение внутри самой теологической системы.

Фраза Цзян Цзя «Если не спасешь одного — как спасешь всех живущих?» обнажает фундаментальное противоречие даосской практики. Традиционный даосизм подчеркивает идеи «всеобъемлющего сострадания» [Юань, www], однако фильм раскрывает, как эта универсальная милосердность, будучи институционализирована в инструмент теократии, может превратиться в оправдание насилия. Наставник, требуя от Цзян Цзя «пожертвовать одним ради спасения многих», по сути, извращает даосский принцип ценности жизни, подменяя его утилитарной логикой жертвоприношения. Символично, что Цзян Цзя в финале ломает Небесную лестницу — это не только воплощение идеи Чжуан-цзы: «Лучше забыть и о Яо, и о

Цзе, чем противопоставлять их» [Чжуан-цзы, 2002], но и возвращение к изначальной простоте Дао. Фильм визуально воплощает даосский диалектический принцип «взаимопорождения Инь и Ян» через образы переплетённых душ демонической Девятихвостой лисы и добросердечной девочки Сяо Цю, тем самым деконструируя традиционное бинарное противопоставление божественного и демонического.

Традиционный даосизм подчеркивает концепцию «резонанса между Небом и человеком», но фильм «Цзян Цзя» ставит под сомнение легитимность этих отношений через образ Наставника. Позиционируя себя как воплощение Небесного Пути, Наставник демонстрирует явную жажду власти, что воплощает традиционную презумпцию «божественного совершенства». Переосмысление в фильме акта «возведения в ранг божества» — не как награды, а как наказания — радикально подрывает даосскую логику духовной практики «достижения божественности через заслуги», обнажая потенциально насильственную природу теократической системы.

В конечном итоге фильм «Цзян Цзя» предлагает зрителю сложную и глубокую философскую концепцию. Деконструируя традиционные мифологические нарративы, он обнажает механизмы власти в теологической системе, но при этом сохраняет фундаментальный принцип кармической справедливости - систему воздаяния за добро и зло, веками проповедуемую «тремя учениями» Китая. Такой творческий подход знаменует важный поворот в китайском мифологическом кинематографе: от поверхностной визуальной эффектности к подлинному философскому диалогу с традиционной мыслью. Чёрные цветы, распускающиеся среди руин в финале фильма, становятся мощной визуальной метафорой даосского принципа «движение Дао через противоположности» [Лао-цзы, 1950] - там, где разрушается прежняя божественная иерархия, зарождается новое понимание Пути.

Однако китайские мифологические фильмы, основанные на сюжетах «Возвышение в ранг духов», далеко не всегда следуют каноническим традициям. В этом пантеоне был создан персонаж Нэчжа, который в сознании китайцев занял место, сопоставимое по значимости с Сунь Укуном. Пройдя тысячелетнюю эволюцию от третьего сына буддийского бога Вайшраваны в индийской традиции до образа, зафиксированного в юаньском религиозно-мифологическом трактате «Всеобъемлющий свод божеств трёх религий», Нэчжа постепенно превратился в важный символ сопротивления древнекитайской патриархальной системе.

Фильм «Нэчжа побеждает Царя драконов» (реж. Янь Динсянь, 1979) создаёт систему визуальных символов, усиливающих образ Ли Цина как представителя институционализированного патриархата. В сцене рождения Нэчжа Ли Цин неизменно появляется с мечом в руках - этот повторяющийся символ отцовской власти становится лейтмотивом. Когда после трёхлетней беременности жена Ли Цина рождает кровавый шар, он воспринимает это как дурное предзнаменование. Даже после того, как Нэчжа появляется из этого шара, Ли Цин продолжает держать меч направленным на собственного сына, превращая оружие в жестокую метафору «убийства родной плоти во имя ритуала». Особенно показательной становится сцена, где Ли Цин, узнав о проступке сына, прикладывает меч к его шее - этот жест создаёт визуальную аллегорическую феодально-клановую принципа «убийства посредством ритуала».

В кульминационной сцене фильма Нэчжа, столкнувшись с несправедливостью Драконьего короля, принимает решение искупить вину собственной смертью, чтобы спасти жителей Чэньтангуаня. Этот акт «возвращения плоти и костей отцу» радикально переосмысливает причинно-следственную логику оригинального романа «Возвышение в ранг духов». Примечательно, что меч, которым Нэчжа совершает самоубийство, — это тот самый меч, которым Ли Цин хотел убить его при рождении. Последние слова Нэчжа как смертного: «Отец,

я возвращаю тебе твои плоть и кости» — становятся ритуализированным бунтом против конфуцианской доктрины из «Канона сыновней почтительности»: «Тело, волосы и кожа получены от родителей, и не осмеливайся повреждать их — в этом начало сыновней почтительности» [Канон сыновней почтительности, www].

Режиссёр пояснял: «Самопожертвование Нэчжа символизирует разрыв оков феодальной этики». Исследователи отмечают, что творческая группа через сцену самоубийства достигла «полного разрыва с отчуждёнными родственными узами» [Янь Динсянь, 1980]. Этот акт телесного уничтожения приводит к духовному пробуждению, реализуя экзистенциалистскую концепцию самоискупления, что перекликается с сартровским тезисом «существование предшествует сущности» [Чжан Хуэйлинь, 2012]. При этом ритуал лотосового перерождения деконструирует легитимность кровного наследования.

В фильме «Нэчжа: Рождение демона» (реж. Цзяоцзы, 2019) деконструкция традиционной мифологии осуществляется через три новаторских нарративных приема, позволяющих достичь радикальной культурной реконструкции.

Во-первых, кардинально переосмыслена классическая сцена «возвращения плоти и костей отцу» — теперь это борьба с «Небесным проклятием», где изначальная предопределенность (метка Демонического Ядра) полностью устраняет этическую дилемму «сыновней почтительности». Объектом бунта Нэчжа становится уже не конкретный отец Ли Цзин, а абстрактная подавляющая сила «Небесного мандата». Такая трансформация возводит семейный конфликт в экзистенциальное противостояние судьбе. Хотя узоры на официальном халате Ли Цзина сохраняют элементы эпохи Мин, его роль меняется: из исполнителя патриархальной воли он превращается в посредника внутри системы.

Во-вторых, визуальная метафора «Картины гор и рек» создает семиотическую систему мифологической деконструкции. Текущая изменчивость чернильной живописи в картине контрастирует с окостеневшими небесными законами, намекая на возможность разрыва с традиционным мифологическим канонам. Особенно показательно использование сычуаньского диалекта у наставника Тай-И Чжэньжэня — это «разочарование» (Entzauberung) сакрального образа, подрывающее авторитет мифологических персонажей.

Наиболее революционным стало переосмысление «лотосового перерождения». Если в версии 1979 года лотос был ритуалом воскрешения, то здесь он превращается в кибернетические доспехи — гибрид технологий и мифа. Такой подход не только разрушает материальную основу традиционного мифа, но и метафорически отражает конструируемую природу современной идентичности. Финальное слияние Нэчжа и Ао Бина («единство Демонического Ядра и Духовной Жемчужины») через образ квантовой запутанности преодолевает бинарные оппозиции: добро/зло, божественное/демоническое, судьба/бунт. Этот постмодернистский нарратив выводит деконструкцию мифа за рамки простого сопротивления, открывая пространство для политики множественной идентичности.

Заключение

Кинематографические интерпретации китайской мифологии представляют собой динамичный диалог между архаичными теологическими системами и актуальными философскими запросами.

С одной стороны, эти фильмы сохраняют сакральный каркас традиционных представлений: даосские концепции «небесного мандата», буддийские идеи кармического воздаяния, конфуцианские этические коллизии. С другой — они наполняют мифы новыми смыслами, трансформируя их в зеркало современных социальных тревог: от экзистенциального бунта

против предопределённости до поиска идентичности в цифровую эпоху.

Таким образом, китайское мифологическое кино становится не просто развлечением, но лабораторией культурной памяти — пространством. Этот синтез не только обогащает глобальный кинематограф, но и предлагает новый язык для диалога между традицией и модернизацией в самом Китае.

Библиография

1. Jung, C. G. The archetypes and the collective unconscious. Princeton University Press. 1934.
2. Ляо Хайбо. Кинематографическая фольклористика. — Пекин: Издательство Пекинского университета, 2005. — 241 с. [廖海波. 影视民俗学. — 北京: 北京大学出版社, 2005. — 241页]
3. Лао-цзы. Дао Дэ Цзин/ пер. с кит., вступ. ст. и коммент. Ян Хин-шуна. - Москва: Издательство иностранной литературы, 1950. - 26 с.
4. Тайпин цзин / приписывается Юй Цзи; под ред. Ван Мина. — Пекин : Издательство «Чжунхуа шуцзюй», 1960. — 728 с.
5. Ицзин. Си чжуань. Ся чжуань. Гэ [Текст] // Чжоу И. — В кн.: И цзин (Книга перемен)/ пер. с кит. Ю. К. Щуцкого. — Москва : Наука, 1993. — 320–321 с.
6. Лао-цзы. Дао Дэ Цзин/ пер. с кит., вступ. ст. и коммент. Ян Хин-шуна. - Москва: Издательство иностранной литературы, 1950. - 26 с..
7. Лао-цзы. Дао Дэ Цзин/ пер. с кит., вступ. ст. и коммент. Ян Хин-шуна. - Москва: Издательство иностранной литературы, 1950. - 26 с.
8. Юань ши у лян ду жэнь шан пин мяо цзин [Электронный ресурс]// Китайский проект электронных философских текстов (Chinese Text Project). — URL: <https://ctext.org/dao/zang/yuan-shi-wu-liang-du-ren-shang-pin-miao-jing> (дата обращения: 20.04.2025).
9. Чжуан-цзы. Да цзун ши [Текст] // Чжуан-цзы / пер. с кит. В. В. Малявина. — Москва : Наталис, 2002. — 530 с.
10. Лао-цзы. Дао Дэ Цзин/ пер. с кит., вступ. ст. и коммент. Ян Хин-шуна. - Москва: Издательство иностранной литературы, 1950. - 26 с.
11. Канон сыновней почтительности [Электронный ресурс]// Древнекитайская философия: собрание текстов. — Режим доступа: <http://ctext.org/xiao-jing> (дата обращения: 22. 04. 2025).
12. Янь Динсянь. Интервью о создании мультфильма «Нэчжа устраивает море» [J] // Искусство кино. — 1980. — № 3. — 12-18 с. [严定宪.《哪吒闹海》创作访谈 [J] // 电影艺术. — 1980. — 第3期. — 第12-18页.]
13. Чжан Хуэйлинь. История китайской анимации [Текст] / Чжан Хуэйлинь. — Пекин: Издательство «Китайское кино», 2012. — 328 с. [张慧临. 中国动画史 [Текст] / 张慧临. — 北京: 中国电影出版社, 2012. — 328页.]

Chinese Mythology in Cinema: Theological Systems and Philosophical Ideas

Yu Mengru

Graduate Student,
Saint Petersburg State University of Film and Television,
191119, 13 Pravdy str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: imdreizehn@gmail.com

Svetlana I. Mel'nikova

Doctor of Arts, Professor,
Head of the Department of Dramaturgy and Film Studies,
Saint Petersburg State University of Film and Television,
191119, 13 Pravdy str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: s-melnikova@list.ru

Abstract

Since 2015, following the release of the animated film "Monkey King: Hero Is Back" (dir. Tian Xiao Peng), a trend of myth deconstruction has gradually emerged. This film not only became a milestone in the history of Chinese animation, changing market perceptions of domestic animated films, but also marked the dawn of a new era in the creation of mythological works, breathing contemporary life into the IP content of Chinese mythology.

For citation

Yu Mengru, Mel'nikova S.I. (2025) Kitayskaya mifologiya v kino: teologicheskiye sistemy i filosofskiyey idey [Chinese Mythology in Cinema: Theological Systems and Philosophical Ideas]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 201-207. DOI: 10.34670/AR.2025.88.73.022

Keywords

Chinese mythology, theological system, film philosophy, myth deconstruction, Eastern narrative, syncretism of the three teachings, taiji narrative, visual culture.

References

1. Jung, C. G. The archetypes and the collective unconscious. Princeton University Press. 1934.
2. Liao Haibo. Cinematic folklore studies. Beijing: Peking University Press, 2005. 241 p. [廖海海. 影视民俗学. — 北京: 北京大学出版社, 2005. — 241页]
3. Lao Tzu. Tao Te Ching/ translated from Chinese, introductory article and commentary. Yang Hin-shun. - Moscow: Publishing House of Foreign Literature, 1950. - 26 p.
4. Taiping Jing / attributed to Yu Ji; ed. Wang Ming. Beijing : Zhonghua Shuju Publishing House, 1960. 728 p.
5. Yijing. Xi Zhuan. Xia Zhuan. Ge [Text] // Zhou I. — In: I Ching (The Book of Changes) / translated from the Chinese by Yu. K. Shchutsky. Moscow: Nauka Publ., 1993. 320-321 p.
6. Lao tzu. Tao Te Ching/ translated from Chinese, introductory article and commentary. Yang Hin-shun. Moscow: Publishing House of Foreign Literature, 1950. 26 p.
7. Lao-tzu. Tao Te Ching/ translated from Chinese, introductory article and commentary. Yang Hin-shun. - Moscow: Publishing House of Foreign Literature, 1950. - 26 p.
8. Yuan shi wu liang du ren shan ping miao jing [Electronic resource] // Chinese Text Project for Electronic Philosophical Texts. — URL: <https://ctext.org/dao/dao-zang/yuan-shi-wu-liang-du-ren-shan-ping-miao-jing> (date of reference: 04/20/2025).
9. Chuang Tzu. Da tsung shi [Text] // Chuang Tzu / translated from the Chinese by V. V. Malyavin. Moscow : Natalis Publ., 2002. 530 p
10. Lao tzu. Tao Te Ching/ translated from Chinese, introductory article and commentary. Yang Hin-shun. - Moscow: Publishing House of Foreign Literature, 1950. - 26 p.
11. The canon of filial piety [Electronic resource] // Ancient Chinese philosophy: a collection of texts. — Access mode: <http://ctext.org/xiao-jing> (date of request: 22. 04. 2025).
12. Yan Dingxian. Interview about the creation of the animated film "Nezha is satisfied with the sea" [J] // The Art of Cinema. — 1980. — No. 3. — 12-18 p. [严定宪. 《哪吒闹海》创作访谈 [J] // 电影艺术. — 1980. — 第3期. -12-18.]
13. Zhang Huilin. The History of Chinese animation [Text] / Zhang Huilin. — Beijing: Publishing House "Chinese Cinema", 2012. — 328 p. [—慧临. 中国动画史 [Text] / —慧临. — 北京: 中国电影出版社, 2012. — 328页.]

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.35.22.023

Образы вечного покоя: философские и эстетические основы символизма в творчестве В.Э. Борисова-Мусатова

Ши Кэфу

Аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9;
e-mail: haibo@rongbihua-edu.cn

Аннотация

Статья посвящена исследованию философских и эстетических основ символизма в творчестве выдающегося русского художника В.Э. Борисова-Мусатова. Автор обращается к анализу ключевых образов "вечного покоя", раскрывающих глубокие философские размышления мастера о жизни, смерти, гармонии и связи человека с природой. Рассматриваются характерные черты символистской эстетики Борисова-Мусатова, включая тонкое сочетание цветовых решений, пластичность форм и поэтическую выразительность композиций. Особое внимание уделено интерпретации идей философов Серебряного века и их влиянию на художественное мировоззрение мастера. В статье также анализируются аспекты символизма, способствующие формированию уникальной стилистики Борисова-Мусатова, его стремление к созданию пространства медитативного созерцания. Работа подчеркивает значимость наследия художника для понимания русской культуры рубежа XIX–XX веков.

Для цитирования в научных исследованиях

Ши Кэфу. Образы вечного покоя: философские и эстетические основы символизма в творчестве В.Э. Борисова-Мусатова // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 7А. С. 208–216. DOI: 10.34670/AR.2025.35.22.023

Ключевые слова

В.Э. Борисов-Мусатов, символизм, вечный покой, философия искусства, эстетика, русская живопись, художественный образ, время и пространство, духовное созерцание, культурное наследие.

Введение

Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов – выдающийся художник, один из ключевых фигур русского символизма конца XIX – начала XX веков, в произведениях которого отчетливо прослеживаются размышления о вечной красоте и философские искания. Он появился на свет 2 апреля 1870 года в Саратове, в семье, где работал железнодорожный служащий. С юности Виктор проявлял необычайную чуткость к окружающему миру, но серьезное заболевание в детстве негативно сказалось на его здоровье. По всей видимости, этот опыт способствовал развитию его склонности к мечтательности и глубоким раздумьям, что впоследствии отразилось в его живописном наследии [Алленов, 1989].

Первые уроки рисования Борисов-Мусатов получил в родном Саратове. В 1890 году он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, а затем продолжил обучение в Санкт-Петербургской академии художеств. Однако жесткие правила академизма не соответствовали его творческим амбициям. В стремлении к новаторству он уехал во Францию, где изучал творчество представителей барбизонской школы и импрессионизма. Вернувшись на родину, Борисов-Мусатов создал собственный неповторимый художественный язык, объединивший в себе декоративность, символизм и изящную эмоциональность [Борисов-Мусатов, 1971].

Основная часть

Виктор Борисов-Мусатов был частью творческого сообщества, известного как Саратовская школа живописи – группы художников, для которых символизм стал определяющим принципом работы. В отличие от позитивистских и эмпирических подходов, преобладавших в искусстве второй половины XIX века, символизм предлагал постигать глубинные смыслы вещей через интуитивное восприятие, а не посредством логического анализа. Эта идея находила отражение не только в живописи, но и в поэзии, и музыке, где символ выступал как связь между видимым миром и миром духовным.

Одной из главных особенностей символизма был его романтический протест против приземленной буржуазной жизни. Художники и поэты этого направления стремились вырваться из рутины «мещанского» мира, противопоставляя ему возвышенные идеалы, духовность и загадку.

В России символизм начал развиваться несколько позже, чем в Европе, но его расцвет был быстрым и насыщенным. Русский символизм не только перенял западные традиции, но и стал вершиной этого художественного направления, обогатив его национальными особенностями и глубокими философскими размышлениями.

"Весна" стала первым опытом для художника, где он смог синтезировать увиденное в природе, превратив конкретику в универсальный образ (илл. 1). В этой работе отчетливо прослеживается переход в его творчестве от импрессионистических техник к декоративности [Борисова, Гузенина, 2020]. Несмотря на то, что живописная поверхность и энергичный мазок все еще напоминают об импрессионизме, сама картина, благодаря продуманной композиции, аккуратному расположению цветовых акцентов и изящной графике цветущих веток, представляет собой уже другую художественную школу – декоративную. В ней также заметно влияние японской живописи, которая в конце XIX века оказала значительное воздействие на европейских художников и график.



Рисунок 1. Весна - Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. Холст, масло. 71 x 98 см

В центре художественного мира Борисова-Мусатова лежало стремление воссоздать образ потерянного, совершенного мира, излучающего безмятежность и эстетическое наслаждение. Его работы, в числе которых «Гармония», «Дама в голубом» и «Призраки», словно открывали врата в идеализированную эпоху минувшего. Применяя сдержанную палитру и тщательно продуманные композиции, художник формировал ощущение застывшего во времени пространства. Эта идея непреходящей тишины и созерцательного умиротворения была неразрывно связана с философией символизма, направленной на постижение сущностных основ существования.



**Рисунок 2. Гармония - Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов.
Холст, темпера. 162 x 90 см**

Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов смотрел на окружающий мир через призму индивидуального восприятия, которое существенно отличалось от общепринятого. Художника угнетало безразличие его современников к духовным принципам, которые он с энтузиазмом пытался передать посредством искусства. В основе художественного мировоззрения мастера лежало убеждение, что искусство способно возвысить обыденное, наполнив его красотой и эстетикой, тем самым противопоставляя практичности эпохи непреходящие идеалы [Бычков, 2019].

Особое место в творчестве художник отводил лирическому началу, считая его настолько деликатным, что буквальное воспроизведение реальности казалось ему неадекватным для его выражения. Эта философия отразилась в создании неповторимой системы символов и глубоко м чувстве гармонии, которые прослеживались во всех элементах его работ – от выбора тем до особенностей цветовой гаммы и композиции.

С осени 1895 по 1898 годы, за исключением летних месяцев, Борисов-Мусатов находился в Париже, где учился в мастерской знаменитого педагога Фернана Кормона. Этот период стал поворотным моментом в его творческом развитии. Символистская эстетика, которую он развивал, предлагала альтернативу материалистическому взгляду на мир – духовное восприятие действительности, где интуиция преобладала над логикой [Бычков, 2016].

Одновременно художник с большим вниманием изучал достижения постимпрессионизма, особенно те его черты, в которых проявлялась целостность формы, её материальность и строгая организация пространства. С середины 1890-х годов он все чаще обращался к пленэрной живописи, стремясь зафиксировать неразрывную связь между человеком и природой.

Первые произведения, созданные в Париже, всё ещё демонстрируют заметное влияние импрессионизма, однако вскоре творчество художника трансформируется в постимпрессионистическое направление. Хорошей иллюстрацией этого изменения является этюд "Агава" (1897) (илл. 3), в котором автор намеренно увеличивает масштаб растения, занимающего почти весь холст своими крупными листьями [Бычков, 2016]. Особое внимание уделяется передаче солнечного света, формирующего богатую палитру цветовых переливов на поверхности листы. Живой колорит работы, основанный на сочетании зелёных и синих оттенков с тёплыми охровыми тонами фона, выражает ощущение радости и жизнелюбия.

В том же духе написана картина "Девушка с агавой", где принципы постимпрессионизма гармонично сочетаются в декоративности и глубоком психологическом портрете героини.

Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов последовательно развивал в русском искусстве символистские тенденции, заложенные его предшественниками. Анализ его работ позволяет увидеть явные сходства, но и существенные различия [В. Борисов-Мусатов из собрания Государственной Третьяковской галереи, 1989]. Мир, изображённый Врубелем, скорее выражает глубокую, трагическую печаль, предчувствие конца, лишённое веры в торжество высшего света, тогда как Борисов-Мусатов стремился показать одухотворение материального мира, воплощая идею целостности и неразрывности бытия. При этом такое сопоставление не следует рассматривать как конфликт: неверие Врубеля и вера Мусатова не являются противоположностями. Ключевое отличие заключается в их методах создания живописного образа.

Оба художника – и Врубель, и Мусатов – создавали уникальное понимание структуры художественного пространства. Их живописный «элемент», из которого складывалась вся композиция, представлял собой светскую, лишённую христианских корней отсылку к «материалу мира», связанному с таинством причастия и всей полнотой вселенной. Стремление

к единству, которое они преследовали, скорее являлось плодом культурной и художественной традиции, чем результатом божественного прозрения [Дух символизма, 2012].



Рисунок 3. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов, Агава. 1897

Идеальное состояние, к которому стремился Борисов-Мусатов, получило своеобразное выражение, создавая ощущение безграничного пространства для восприятия. При этом эта гармония была далека от простоты; именно её внутренняя сложность стала ключевой метафорой его искусства. Это проявлялось в некоторой скованности движений персонажей и застылости объектов в композиции. Их единство не предполагало слияния или согласия между ними. Уже в его наиболее известных работах конца 1890-х, например, в «Мальчике с кувшином», отчетливо прослеживается тенденция к тому, чтобы фигуры и предметы выражали стремление к самодостаточности. Эта черта ознаменовала разрыв с принципами импрессионизма и придала художественному языку новое понимание [Кассу, 1998].

Цветовая палитра играет важную роль в творчестве Борисова-Мусатова. Применение приглушенных цветов, нежных оттенков и тонких цветовых переходов помогает создавать образы, пропитанные мечтательностью и воспоминаниями. Такая гамма не только усиливает эмоциональное воздействие картин, но и акцентирует их философскую глубину. Каждое творение художника можно интерпретировать как символ, отражающий внутренний конфликт между мимолетным и неизменным, между земным и возвышенным. Борисов-Мусатов хотел продемонстрировать, что искусство может выходить за рамки физического мира и помочь зрителю приблизиться к постижению высшей, духовной истины.

Ключевую роль в художественном наследии Борисова-Мусатова играет выбор тематики. Его полотна нередко демонстрируют безмятежные картины, где герои, кажется, поглощены внутренними мыслями или грёзами. Эти сцены словно останавливают ход времени, в них отсутствуют заметные события, однако каждая деталь насыщена глубоким подтекстом. Персонажи на картинах художника лишены ярко выраженных черт, они скорее напоминают собирательные образы или символы, нежели конкретных людей. Это акцентирует

универсальность замыслов, которые он хотел воплотить, и свидетельствует о желании художника отвлечься от обычной рутины.

Архитектурные элементы, присутствующие на его картинах, существенно влияют на создание атмосферы незыблемого покоя. Помещичьи дома, террасы, мостики и павильоны – эти детали регулярно встречаются в работах художника, формируя ощущение уединения и тишины. Они отсылают к прошлому, придавая его произведениям отзвук воспоминаний и тоски по ушедшим временам. Такая любовь к архитектурным мотивам может рассматриваться как отражение стремления символистов к созданию совершенного пространства, где человек обретает гармонию с окружающим миром и своим внутренним миром.

Борисов-Мусатов с особым вниманием относился к изображению воды, которая стала значимым символом в его творчестве. Реки, пруды или озёра, часто встречающиеся на его полотнах, олицетворяют течение времени и границу между реальным миром и миром духовным. Отражения на водной глади добавляют элемент таинственности и нереальности, подчеркивая связь между тем, что видно, и тем, что скрыто. Эти образы углубляют философский смысл и побуждают к размышлениям о преходящести человеческой жизни и вечности природы.

В картине «Осенний мотив» (илл. 4) вода становится центральным элементом композиции, символизируя течение времени и переменчивость жизни. Гладь водоема, отражающая осенние деревья, подчеркивает спокойствие и умиротворенность пейзажа. Этот образ помогает зрителю задуматься о философских аспектах жизни и смерти, о постоянном движении времени и неизменной вечности природы.



Рисунок 4. Осенний мотив - Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов.

Холст, масло. 143 x 98 см

Внимательное отношение к мелочам – одна из ключевых черт творчества Борисова-Мусатова. Каждый элемент на его полотнах значим и обогащает философскую глубину произведения. Возьмем, к примеру, изображения растений и цветов, выполненные с тонким

мастерством и высокой степенью реализма: они не просто отражают природную красоту, но и намекают на непостоянство и уязвимость мира. Это отражает двойственность, присущую символизму, – противопоставление жизненных и уходящих начал, света и мрака, земного и духовного.

Творчество Борисова-Мусатова также несет в себе отголоски богатого русского культурного достояния. В его работах прослеживается связь с русской литературой, музыкой и народными обычаями. Это наделяет его искусство самобытным национальным колоритом, сохраняя при этом его общечеловеческую значимость. Используемая им символика перекликается с идеей духовного обновления, которая была особенно важна для России в период с конца XIX до начала XX веков [Символизм в России, 1996].

Важную роль в творческом наследии Борисова-Мусатова играет философское осмысление времени. В его картинах время предстает не как последовательная линия, а как состояние, постигаемое через созерцание. Благодаря этому его произведения находят особый отклик в сердцах зрителей, вовлекающих их в процесс размышления и созерцания.

Творчество Владимира Борисова-Мусатова занимает особое место в истории русского символизма, представляя собой уникальное явление, сочетающее в себе философские и эстетические основы этого направления. Его работы – это синтез глубокого осмысления жизни, вечности и красоты, выраженного через изящный художественный язык. Художник стремился запечатлеть состояние «вечного покоя» как идеал гармонии и умиротворения, противопоставленный хаосу современности.

Образы, созданные им, раскрывают тему вечного покоя как всеобщий символ, связанный с идеями духовной чистоты, возвышенности и метафизической тишины. Они являются воплощением стремления к идеальному миру, существующему вне времени и пространства. В его произведениях оживают элементы архаики, античности и духовности, пронизанные тонкими оттенками меланхолии и ностальгии.

Заключение

Философские корни символизма в творчестве Борисова-Мусатова уходят в русскую религиозно-философскую мысль XIX–XX веков. Значительное влияние на художественное сознание той эпохи, и, как следствие, на его творчество, оказали мыслители, такие как Владимир Соловьев и Павел Флоренский, которые рассматривали искусство как средство постижения высших ценностей. Борисов-Мусатов через свои работы выражает стремление к восстановлению утраченной гармонии между человеком, природой и духовным началом, передавая в живописи философские идеи о бессмертии души и преображении мира.

Эстетические принципы, лежавшие в основе его творчества, связаны с желанием передать красоту как абсолютное явление, освободив её от излишней детализации и мимолётности. Борисов-Мусатов выработал собственную живописную манеру, в которой сочетались изысканная декоративность, плавность линий и гармоничные цветовые решения. Его палитра наполнена нежными, приглушенными тонами, подчеркивающими атмосферу эфемерности и мистической возвышенности.

Важное место в его творчестве занимают женские образы, воплощающие идеал чистоты и духовности. Эти фигуры органично вписаны в природный ландшафт, который выступает не только фоном, но и полноправным участником повествования. Природа в произведениях Борисова-Мусатова словно замирает, пребывая в состоянии вечного покоя и гармонии. Она

становится пространством, где человек может ощутить связь с вечностью, а само время теряет свою линейность.

Центральная тема вечного покоя позволяет рассматривать творчество Борисова-Мусатова как своего рода диалог между художником и вечностью. Эта тема раскрывается через поэтику символа, погружая зрителя в глубокие размышления о смысле жизни и месте человека во Вселенной. Символика воды, отражений, прозрачных тканей и мягких теней создает ощущение нереальности происходящего, превращая картины в окна в мир, где красота служит проводником к вечному.

Искусство Борисова-Мусатова находит отклик не только в эстетическом восприятии, но и в философском осмыслении. Его картины – это не просто визуальные образы, а средства, способные пробуждать в зрителе размышления о бытии, трансцендентности и неразрывной связи между земным и небесным. Символизм Борисова-Мусатова выходит за рамки конкретной эпохи, оставаясь актуальным для последующих поколений. Его творчество продолжает вдохновлять художников, философов и искусствоведов, способствуя переосмыслению роли искусства в современном мире.

Библиография

1. Алленов М. М. Русское искусство XIX - начала XX века // Русское искусство X - начала XX века. - М.: Искусство, 1989. - 479 с.
2. Борисов-Мусатов: Альбом. - Москва: Изобразительное искусство, 1971. - 18 с.
3. Борисова О. С., Гузенина О. И. Символизм в творчестве Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова // Старт в науке. 2020. № 5.
4. Бычков В.В. Мотив Вечно Женственного в символистском искусстве // Культура и искусство. 2019. № 2. С. 44-56. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.2.28895 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28895
5. Бычков В. В. О духовности в искусстве // Вопросы философии. 2018. № 5. С. 76-87. DOI: 10.7868/S0042874418050059 EDN: XNFNJZ
6. Бычков В. В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. - М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. - 784 с.
7. В. Борисов-Мусатов из собрания Государственной Третьяковской галереи: [альбом]. - Москва: Изобразительное искусство, 1989. - 48 с.
8. Дух символизма: Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX - начала XX века / научный редактор-составитель М. В. Нащокина. - М.: Прогресс-Традиция, 2012. - 696 с.
9. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. - М.: Республика, 1998. - 429 с.
10. Символизм в России. Каталог выставки. Государственный Русский музей / научный руководитель Е. Петрова. СПб.: Palace Edition, 1996. - 456 с.

Images of Eternal Peace: Philosophical and Aesthetic Foundations of Symbolism in the Work of V.E. Borisov-Musatov

Shi Kefu

Graduate Student,
Saint Petersburg State University,
199034, 7-9 Universitetskaya Naberezhnaya, Saint Petersburg, Russia;
e-mail: haibo@rongbihua-edu.cn

Abstract

The article explores the philosophical and aesthetic foundations of symbolism in the work of the outstanding Russian artist V.E. Borisov-Musatov. The author analyzes key images of "eternal peace," revealing the master's profound philosophical reflections on life, death, harmony, and the connection between humans and nature. The characteristic features of Borisov-Musatov's symbolist aesthetics are examined, including the subtle combination of color schemes, plasticity of forms, and poetic expressiveness of compositions. Special attention is paid to the interpretation of ideas from Silver Age philosophers and their influence on the artist's worldview. The article also analyzes aspects of symbolism that contribute to the formation of Borisov-Musatov's unique style and his desire to create a space for meditative contemplation. The work emphasizes the significance of the artist's legacy for understanding Russian culture at the turn of the 19th and 20th centuries.

For citation

Shi Kefu (2025) Obrazy vechnogo pokoya: filosofskiye i esteticheskiye osnovy simbolizma v tvorchestve V.E. Borisova-Musatova [Images of Eternal Peace: Philosophical and Aesthetic Foundations of Symbolism in the Work of V.E. Borisov-Musatov]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (7A), pp. 208-216. DOI: 10.34670/AR.2025.35.22.023

Keywords

V.E. Borisov-Musatov, symbolism, eternal peace, philosophy of art, aesthetics, Russian painting, artistic image, time and space, spiritual contemplation, cultural heritage.

References

1. Allenov M. M. Russian art of the XIX - early XX centuries // Russian art of the 10th - early XX centuries. - M.: Art, 1989. - 479 p.
2. Borisov-Musatov: Album. - Moscow: Fine Art, 1971. - 18 p.
3. Borisova O. S., Guzenina O. I. Symbolism in the works of Viktor Elpidiforovich Borisov-Musatov // Start in science. 2020. No. 5.
4. Bychkov V. V. The motif of the Eternal Feminine in symbolist art // Culture and Art. 2019. No. 2. P. 44-56. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.2.28895 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28895
5. Bychkov V. V. On Spirituality in Art // Questions of Philosophy. 2018. No. 5. P. 76-87. DOI: 10.7868/S0042874418050059 EDN: XNFNJZ
6. Bychkov V. V. Aesthetic Aura of Being: Modern Aesthetics as a Science and Philosophy of Art. - M.-SPb.: Center for Humanitarian Initiatives, 2016. - 784 p.
7. V. Borisov-Musatov from the collection of the State Tretyakov Gallery: [album]. - Moscow: Fine Art, 1989. - 48 p.
8. The Spirit of Symbolism: Russian and Western European Art in the Context of the Late 19th - Early 20th Century / scientific editor and compiler M. V. Nashchokina. - Moscow: Progress-Tradition, 2012. - 696 p.
9. Kassou J. Encyclopedia of Symbolism. - Moscow: Republic, 1998. - 429 p.
10. Symbolism in Russia. Exhibition Catalogue. State Russian Museum / scientific director E. Petrova. - St. Petersburg: Palace Edition, 1996. - 456 p.

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.

