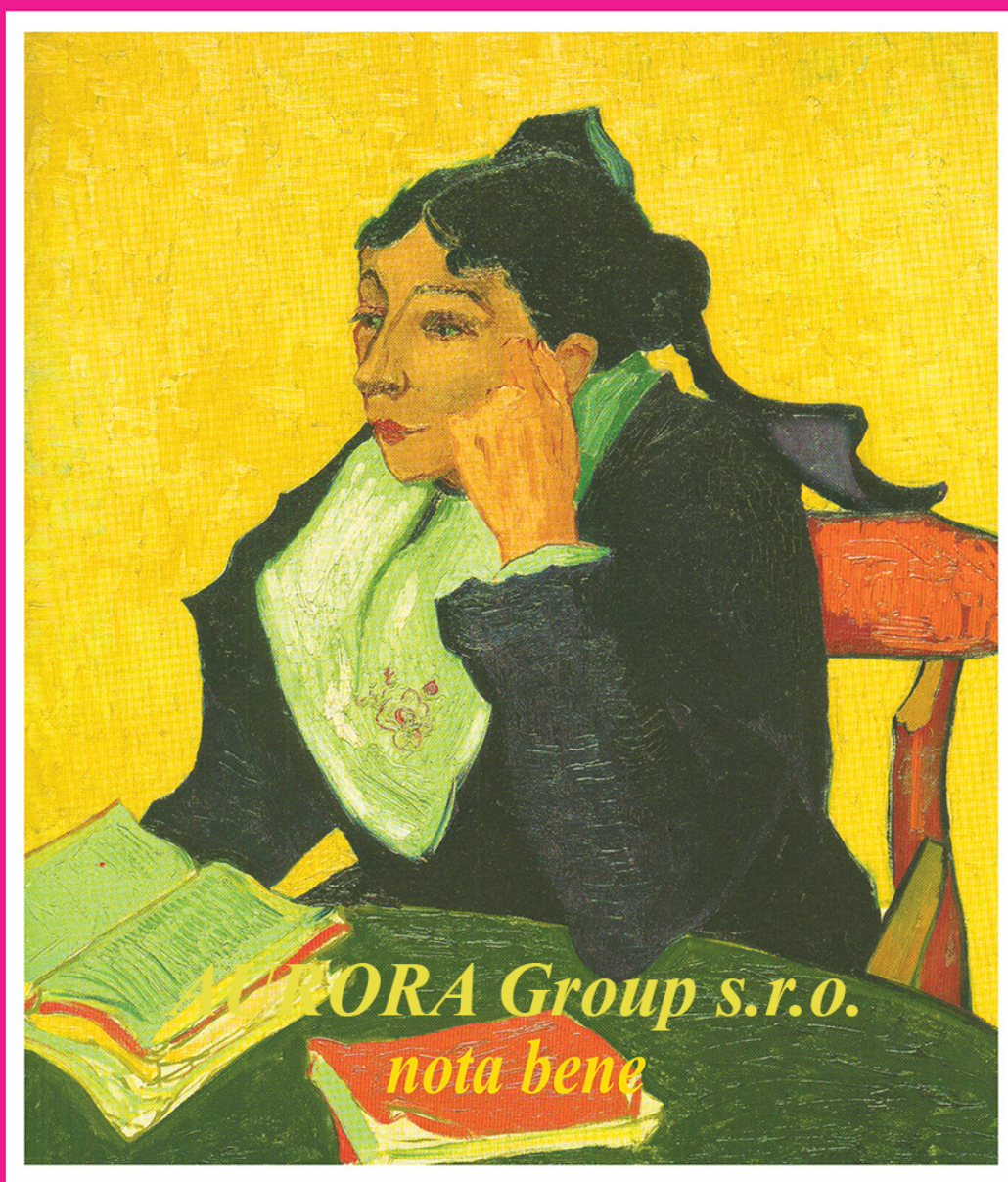


ISSN 2222-1956

КУЛЬТУРА *и искусство*



www.aurora-group.eu
www.nbpublish.com

Выходные данные

Номер подписан в печать: 02-12-2024

Учредитель: Даниленко Василий Иванович, w.danilenko@nbpublish.com

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Розин Вадим Маркович, доктор философских наук, rozinvm@gmail.com

ISSN: 2454-0625

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел. +7 (966) 020-34-36

Почтовый адрес редакции: 115114, г. Москва, Павелецкая набережная, дом 6А, офис 211.

Библиотека журнала по адресу: http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php

Publisher's imprint

Number of signed prints: 02-12-2024

Founder: Danilenko Vasiliy Ivanovich, w.danilenko@nbpublish.com

Publisher: NB-Media ltd

Main editor: Rozin Vadim Markovich, doktor filosofskikh nauk, rozinvm@gmail.com

ISSN: 2454-0625

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Address of the editorial board : 115114, Moscow, Paveletskaya nab., 6A, office 211 .

Library Journal at : http://en.nbpublish.com/library_tariffs.php

Редакционный совет

Тищенко Наталья Викторовна – доктор культурологии, ФГБОУ ВО «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А.», профессор кафедры истории Отечества и культуры, 410004 г. Саратов, ул. Политехническая, 17, mihailovan@inbox.ru

Ирхен Ирина Игоревна – доктор культурологии, доцент, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, заведующая аспирантурой, 191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2 irkhen67@gmail.com

Сафонов Андрей Леонидович – доктор философских наук, доцент, директор института открытого образования Московского государственного областного технологического университета (МГОТУ), полное название: «Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Московской области «Технологический университет». 141070 Московская область, г. Королев, ул. Гагарина, д. 42 zumsiu@yandex.ru

Фаритов Вячеслав Тависович – доктор философских наук, доцент, Ульяновский государственный технический университет, 432027, Россия, г. Ульяновск, ул. Северный Венец, 32 vfar@mail.ru

Ковалева Светлана Викторовна – доктор философских наук, доцент, Костромской государственный университет, профессор кафедры философии, культурологии и социальных коммуникаций, 156005, г. Кострома, ул. Дзержинского, 17, cultural@kstu.edu.ru

Артеменко Андрей Павлович – доктор философских наук, профессор, Харьковская государственная академия культуры, профессор кафедры менеджмента культуры и социальных технологий, 61057, г. Харьков, ул. Бурсатский спуск, 4, prof.artemenko@mail.ru

Гончаров Виталий Викторович – доктор философских наук, исполнительный директор Юридической консалтинговой корпорации «Ассоциация независимых правозащитников», 350002, г. Краснодар, ул. Промышленная, 50, niipgergo2009@mail.ru

Красиков Владимир Иванович – доктор философских наук, главный научный сотрудник центра научных исследований Всероссийского государственного университета юстиции Министерства юстиции РФ (РПА Минюста России), 117638, г. Москва, ул. Азовская, 2, корп. 1, KrasVladIv@gmail.com

Котлярова Виктория Валентиновна – доктор философских наук, профессор, Институт сферы обслуживания и предпринимательства (филиал) Донского государственного технического университета в г. Шахты Ростовской области, профессор, 346500, Ростовская обл., г. Шахты, ул. Шевченко, 147, biktoria66@mail.ru

Беляев Игорь Александрович – доктор философских наук, доцент, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Оренбургский государственный университет», профессор кафедры философии и культурологии, 460018. Оренбургская область, г. Оренбург, просп. Победы, д. 13, igorbelvaev@list.ru

Хренов Николай Андреевич – доктор философских наук, профессор, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ., Москва; главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных

искусств, nihrenov@mail.ru

Федоровская Наталья Александровна – доктор искусствоведения, доцент, директор департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета, 690091, Владивосток, о. Русский, п. Аякс, кампус Дальневосточного федерального университета, корп. G, ауд. 357, fedorovskaya.na@dvfu.ru

Каминская Елена Альбертовна – доктор культурологии, АНО ВО «Институт современного искусства», проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, 121309, Центральный федеральный округ, г. Москва, ул. Новозаводская, д. 27А, kaminskayae@mail.ru

Рощевская Лариса Павловна – доктор исторических наук, профессор, отдел гуманитарных междисциплинарных исследований Коми научного центра Уральского Отделения РАН, главный научный сотрудник, 167982, Сыктывкар, Коммунистическая, 24, lp38rosh@gmail.com

Овруцкий Александр Владимирович – доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой речевой коммуникации и издательского дела Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета, 344006, г. Ростов-на-Дону, Пушкинская, 150, оф. 14, alexow@mail.ru

Прилуцкий Александр Михайлович – доктор философских наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, д.48, alpril@mail.ru

Тимощук Алексей Станиславович – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Владимирского юридического института ФСИН России, 600020, Владимир, ул. Большая Нижегородская, 67-е, human@vui.vladinfo.ru

Коротких Вячеслав Иванович – доктор философских наук, доцент, Елецкий государственный университет м. И.А. Бунина, профессор кафедры философии, социальных наук и журналистики, 399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, shortv@yandex.ru

Жиртуева Наталья Сергеевна – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры «Политология и международные отношения», Институт общественных наук и международных отношений, Севастопольский государственный университет, г. Севастополь, ул. Университетская, 33, zhr_nata@bk.ru

Азарова Валентина Владимировна – доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет искусств, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, 199034, г. Санкт-Петербург, 9-я линия Васильевского острова, 2/11, azarova_v.v@inbox.ru

Гоноцкая Надежда Васильевна – кандидат философских наук, старший преподаватель Московский Государственный Университет имени М.В. Ломоносова Кафедра: философии гуманитарных факультетов, 119192, Россия, г. Москва, Ломоносовский пр., 27, корп. 4

Айермахер Карл — профессор, основатель Института русской культуры им. Ю. М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум, Германия) и Международного учебно-научного центра «Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, художник. Universitätsstraße, 150. 44801, Bochum, Deutschland.

Вашик Клаус — доктор философии, профессор, директор Международного учебно-научного центра «Высшая школа европейских культур» Российского государственного гуманитарного университета, управляющий делами Института русской культуры имени Ю. М. Лотмана Рурского университета (г. Бохум, Германия). Universitätsstraße 150. 44801 Bochum, Deutschland

Герра Ренэ — доктор филологических наук, профессор Университета Ниццы, почетный академик Российской академии художеств, создатель и руководитель Ассоциации по сохранению русского культурного наследия во Франции (г. Ницца, Франция). 24, Avenue des Diabls Bleus, 06101 Nice, France.

Жос Франсуа — доктор искусствоведения, профессор Университета Париж-III (Новая Сорбонна), руководитель Научного центра по изучению аудиовизуальной культуры, писатель, режиссер (Париж, Франция) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

Кьоцци Паоло — профессор факультета этнологии и антропологии Флорентийского университета (г. Флоренция, Италия). Università degli Studi di Firenze - P.zza S.Marco, 4 - 50121 Firenze - Centralino, Italy.

Тарковска Эльжбета — доктор искусств, профессор социологии, заведующая Группой исследования бедности Института философии и социологии Польской академии наук, и. о. директора Института философии и социологии Академии специальной педагогики им. М. Гжегожевской, главный редактор журнала «Культура и общество» (г. Варшава, Польша). Instytut Filozofii i Socjologii PAN, ul. Nowy Swiat 72, 00-330 Warszawa, Poland.

Алпатов Владимир Михайлович — академик Российской академии наук, заведующий отделом языков Восточной и Юго-Восточной Азии, руководитель Научно-исследовательского центра по национально-языковым отношениям Института языкознания РАН. 125009, Россия, г. Москва, Б. Кисловский пер. 1/12.

Арутюнов Сергей Александрович — член-корреспондент Российской академии наук, иностранный член Национальной академии наук Армении, заведующий отделом Кавказа Института этнологии и антропологии РАН 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

Вздорнов Герольд Иванович — доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института реставрации. 107114, Россия, г. Москва, ул. Гастелло, 44.

Головнев Андрей Владимирович — член-корреспондент Российской академии наук, директор Этнографического бюро, главный научный сотрудник Института истории и археологии Уральского Отделения РАН, президент Российского фестиваля антропологических фильмов. 620026, Россия, г. Екатеринбург, ул. Р. Люксембург, 56. Институт истории и археологии УрО РАН.

Ершова Галина Гавриловна — доктор исторических наук, профессор, директор Научно-исследовательского мезоамериканского центра имени Ю. В. Кнорозова Российского государственного гуманитарного университета, директор по науке и культуре Российско-мексиканского культурного центра (г. Мерида, Мексика). 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, ул.Чаянова, 15.

Жабский Михаил Иванович — доктор социологических наук, профессор, заведующий отделом социологии экранного искусства Всероссийского государственного университета

кинематографии имени С.А. Герасимова. 125009, Россия, г. Москва, Дегтярный переулок, 8, строение 3.

Жидков Владимир Сергеевич — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник Государственного института искусствознания. 125009, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5.

Куделин Александр Борисович — академик Российской академии наук, заместитель академика-секретаря Отделения историко-филологических наук РАН, научный руководитель Института мировой литературы имени М. Горького РАН, член Европейской ассоциации арабистов и исламоведов. 121069, Россия, г. Москва, Поварская, 25а.

Леняшин Владимир Алексеевич — академик и член Президиума Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом живописи второй половины XIX – начала XXI вв. Государственного Русского музея, заслуженный деятель искусств РСФСР. 191011, Россия, г. Санкт-Петербург, Инженерная улица, 4/2.

Лободанов Александр Павлович — доктор филологических наук, профессор, декан Факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. 125009, Россия, г. Москва, ул. Б. Никитская, 3 строение 1.

Мартынова Марина Юрьевна — доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Института этнологии и антропологии РАН по науке, руководитель Центра европейских и американских исследований Института этнологии и антропологии РАН, заслуженный деятель науки Российской Федерации. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

Репина Лорина Петровна — доктор исторических наук, профессор, заместитель директора Института всеобщей истории Российской академии наук, руководитель Центра интеллектуальной истории Института всеобщей истории РАН. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а.

Топорков Андрей Львович — член-корреспондент Российской академии наук, главный научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы имени М. Горького РАН. 121069, Россия, г. Москва, Поварская, 25а.

Трубочкин Дмитрий Владимирович — доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры практического театроведения, менеджмента и театральных технологий Высшей школы сценических искусств, 129594, Москва г, Шереметьевская ул, дом 6, корпус 2

Швидковский Дмитрий Олегович — академик и вице-президент Российской академии художеств, академик Российской академии архитектуры и строительных наук и Академии реставрации, доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, председатель Общества историков архитектуры, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, почетный член Лондонского общества древностей Английской исторической академии. 107031. Россия, г. Москва, Рождественка, 11.

Штейнер Евгений Семенович — доктор искусствоведения, профессор факультета мировой экономики и мировой политики Национального исследовательского университета "Высшая школа экономики", профессор-исследователь Школы востоковедения и африканистики Лондонского университета (г. Лондон, Великобритания). Мясницкая ул., 20, Москва, 101000

Якимович Александр Клавдианович — доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, доктор искусствоведения, заместитель председателя Ассоциации искусствоведов, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ. 119034, Россия, г. Москва, Пречистенка, 21.

Розин Вадим Маркович — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник, Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт философии Российской академии наук. Гончарная ул., 12 стр.1, Москва, Россия, 109240

Астафьева Ольга Николаевна — доктор философских наук, Директор научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации». Профессор кафедры ЮНЕСКО. Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации. 119606, Москва, проспект Вернадского, 84

Буданова Вера Павловна — доктор исторических наук, Главный научный сотрудник Центра сравнительной истории и теории цивилизаций Института всеобщей истории РАН. Профессор кафедры всеобщей истории Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета. 119991, Россия, г. Москва, Ленинский проспект, 32а. Институт всеобщей истории РАН.

Кондаков Игорь Вадимович — доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета. 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, ул.Чаянова, 15.

Шемякин Яков Георгиевич — доктор исторических наук, заведующий отделом энциклопедических изданий Института Латинской Америки Российской академии наук. 115035, Россия, г. Москва, ул. Большая Ордынка, 21.

Федоровская Наталья Александровна – доктор искусствоведения, доцент, директор департамента искусств и дизайна Дальневосточного федерального университета, 690091, Владивосток, о. Русский, пос. Аякс, кампус Дальневосточного федерального университета, корп. G, ауд. 357, fedorovskaya.na@dvfu.ru

Швыдкой Михаил Ефимович - доктор искусствоведения, профессор, научный руководитель Высшей школы культурной политики и управления в гуманитарной сфере (факультета) Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова; 119991, Российская Федерация, г. Москва, Ломоносовский проспект, МГУ имени М.В.Ломоносова, 27, корпус 4 (Шуваловский корпус). E-mail: shvydkoy.me@gmail.com

Бережная Наталья Викторовна - доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и методологии науки Южно-Российского института управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации. E-mail : rassgd@yandex.ru

Прохоров Михаил Михайлович - доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории, философии, педагогики и психологии, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. 603950, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Ильинская, дом 65. mmpro@mail.ru

Аринин Евгений Игоревич - доктор философских наук, Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовы, заведующий кафедрой, 600005, Россия, Владимирская область область, г. Владимир, ул. Студенческая, 12, кв. 16, eiarinin@mail.ru

Баксанский Олег Евгеньевич - доктор философских наук, Физический институт имени П. Н. Лебедева РАН, внс, профессор, 107014, Россия, г. Москва, ул. 2 Сокольническая, 1, кв. 28, obucks@mail.ru

Беляев Игорь Александрович - доктор философских наук, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Оренбургский государственный университет», Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Orenburg State University», 460018, Россия, Оренбургская область, г. Оренбург, ул. Терешковой, 10/6, кв. 116, igorbelyaev@list.ru

Грибер Юлия Александровна - доктор культурологии, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Смоленский государственный университет», профессор, директор Лаборатории цвета, 214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. 2-я Линия Красноармейской Слободы, 9, кв. 10, Y.Griber@gmail.com

Грязнова Елена Владимировна - доктор философских наук, ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина», профессор, 603009, Россия, г. Н.Новгород, ул. Вологодина, 1 Б, оф. 49, egik37@yandex.ru

Забнева Эльвира Ивановна - доктор философских наук, Филиал КузГТУ в г.Новокузнецке, директор, 654000, Россия, Кемеровская область, г. Новокузнецк, ул. ул. Орджоникидзе, 7, zabnevailvira@mail.ru

Каминская Елена Альбертовна - доктор культурологии, Автономная некоммерческая организация высшего образования "Институт современного искусства", проректор, 121309, Россия, Москва область, г. Москва, ул. Новозаводская, 27а, kaminskayae@mail.ru

Касаткина Светлана Сергеевна - доктор философских наук, Череповецкий государственный университет, профессор , 162600, Россия, Вологодская область, г. Череповец, ул. Шекснинский проспект, 25, кв. 411, SvetlanaCH5@rambler.ru

Кусаинов Дауренбек Умербекович - доктор философских наук, Казахский национальный педагогический университет имени Абая, профессор, 050020, Казахстан, республика Алматы, г. город, ул. ул.Тайманова, 222, кв. 16, daur958@mail.ru

Лисенкова Анастасия Алексеевна - доктор культурологии, ФГБОУ ВО "Пермский государственный институт культуры", проректор по науке и цифровой трансформации, 614000, Россия, Пермский край край, г. Пермь, ул. 25-Октября, 4, кв. 43, Oskar46@mail.ru

Митасова Светлана Алексеевна - доктор культурологии, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, заведующая кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусства, профессор, 660030, Россия, Красноярский края край, г. Красноярск, бул. Ботанический бульвар, 15, кв. 228, mitasvet@mail.ru

Овруцкий Александр Владимирович - доктор философских наук, Южный федеральный университет, Зав. кафедрой рекламы и связей с общественностью, 344019, Россия, Ростовская область область, г. Ростов-на-Дону, ул. 15 линия, 84, кв. 18, alexow1@ya.ru

Пермиловская Анна Борисовна - доктор культурологии, ФГБУН Федеральный исследовательский центр комплексного изучения Арктики имени академика Н.П. Лаверова УРО РАН, ,заведующая, главный научный сотрудник научного центра традиционной культуры и музейных практик, 163009, Россия, Архангельская обл. область, г. г Архангельск, Архангельская обл., наб. Сев.Двины, 23, оф. 314, annaperm@fciaarctic.ru

Попов Евгений Александрович - доктор философских наук, Алтайский государственный университет, профессор кафедры социологии и конфликтологии, 656049, Россия, Алтайский край край, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66, оф. 520, popov.eug@yandex.ru

Портнова Татьяна Васильевна - доктор искусствоведения, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, профессор, 127282, Россия, Москва, г. Москва, ул. 117997, 33 Sadovnicheskaya Str., Moscow, Russian Federation, 52 к 4, кв. 457, Infotatiana-p@mail.ru

Смирнов Алексей Викторович - доктор философских наук, Санкт-Петербургский государственный университет, доцент, 192242, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Белградская, 6 корп.4, darapti@mail.ru

Чамина Надежда Юрьевна - Doctor of Philosophy (Ph. D), Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Доцент, 119571, Россия, г. Москва, Вернадского, 125, кв. 66, nchamina@gmail.com

Чебунин Александр Васильевич - доктор философских наук, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Восточно-Сибирский государственный институт культуры, профессор, 670031, Россия, республика Бурятия, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, 5, кв. 536, chebunin1@mail.ru

Шукуров Дмитрий Леонидович - доктор филологических наук, Ивановский государственный химико-технологический университет, заведующий кафедрой истории и культурологии, 153511, Россия, Ивановская область область, г. Кохма, ул. Ивановская, 92, кв. 35, shoudmitry@yandex.ru

Шульгина Ольга - доктор исторических наук, Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования города Москвы "Московский городской педагогический университет" (ГАОУ ВО МГПУ), Заведующий кафедрой географии и туризма, 119192, Россия, Москва, г. Москва, Мичуринский проспект, 56, кв. 879, Olga_Shulgina@mail.ru

Editorial collegium

Tishchenko Natalia Viktorovna – Doctor of Cultural Studies, Saratov State Technical University named after Gagarin Yu.A., Professor of the Department of History of Patronymic and Culture, Saratov, 410004, Politechnicheskaya str., 17, mihailovan@inbox.ru

Irhen Irina Igorevna – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Vaganova Academy of Russian Ballet, Professor of the Department of Philosophy, History and Theory of Art, Head of Graduate School, St. Petersburg, 191023, Architect Rossi str., 2 irkhen67@gmail.com

Safonov Andrey Leonidovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Director of the Institute of Open Education of the Moscow State Regional Technological University (MGOTU), full name: "State budgetary educational institution of higher education of the Moscow region "Technological University"". 141070 Moscow region, Korolev, Gagarina str., 42 zumsiu@yandex.ru

Vyacheslav Tavisovich Faritov – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Ulyanovsk State Technical University, 32 Severny Venets str., Ulyanovsk, 432027, Russia vfar@mail.ru

Kovaleva Svetlana Viktorovna – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Kostroma State University, Professor of the Department of Philosophy, Cultural Studies and Social Communications, 17 Dzerzhinskiy str., Kostroma, 156005, cultural@kstu.edu.ru

Artemenko Andrey Pavlovich – Doctor of Philosophy, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Management of Culture and Social Technologies, 61057, Kharkiv, ul. Bursatsky descent, 4, prof.artemenko@mail.ru

Goncharov Vitaly Viktorovich – Doctor of Philosophy, Executive Director of the Legal Consulting Corporation "Association of Independent Human Rights Defenders", 350002, Krasnodar, Promyshlennaya str., 50, niipgergo2009@mail.ru

Krasikov Vladimir Ivanovich – Doctor of Philosophy, Chief Researcher of the Center for Scientific Research of the All-Russian State University of Justice of the Ministry of Justice of the Russian Federation (RPA of the Ministry of Justice of Russia), 117638, Moscow, Azovskaya str., 2, building 1, KrasVladIv@gmail.com

Kotlyarova Victoria Valentinovna – Doctor of Philosophy, Professor, Institute of Service and Entrepreneurship (branch) Don State Technical University in Shakhty, Rostov region, Professor, 346500, Rostov region, Shakhty, ul. Shevchenko, 147, biktoria66@mail.ru

Belyaev Igor Aleksandrovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Orenburg State University", Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies, 460018. Orenburg region, Orenburg, ave. Victory, d. 13, igorbelvaev@list.ru

Khrenov Nikolay Andreevich – Doctor of Philosophy, Professor, State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, Moscow; Chief Researcher of the Sector of Artistic Problems of Mass Media of the Department of Entertainment and Media Arts, nihrenov@mail.ru

Natalia Fedorovskaya – Doctor of Art History, Associate Professor, Director of the Department of Art and Design of the Far Eastern Federal University, 690091, Vladivostok, Russian Island, Ajax village, campus of the Far Eastern Federal University, bldg. G, room 357, fedorovskaya.na@dvfu.ru

Kaminskaya Elena Albertovna – Doctor of Cultural Studies, ANO VO "Institute of Contemporary Art", Vice-rector for Educational and Methodological work, Professor of the Department of Directing theatrical performances and holidays, 121309, Central Federal District, Moscow, Novozavodskaya str., 27A, kaminskayae@mail.ru

Larisa P. Roshchevskaya – Doctor of Historical Sciences, Professor, Department of Humanities Interdisciplinary Studies of the Komi Scientific Center of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher, 167982, Syktyvkar, Communist, 24, lp38rosh@gmail.com

Ovrutsky Alexander Vladimirovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Speech Communication and Publishing of the Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication of the Southern Federal University, Pushkinskaya 150, office 14, Rostov-on-Don, 344006, alexow@mail.ru

Prilutsky Alexander Mikhailovich – Doctor of Philosophy, Professor, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, St. Petersburg, Moika River Embankment, 48, alpril@mail.ru

Timoshchuk Alexey Stanislavovich – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines of the Vladimir Law Institute of the Federal Penitentiary Service of Russia, 600020, Vladimir, Bolshaya Nizhegorodskaya str., 67th, human@vui.vladinfo.ru

Vyacheslav Ivanovich Korotkov – Doctor of Philosophy, Associate Professor, M. I.A. Bunin Yelets State University, Professor of the Department of Philosophy, Social Sciences and Journalism, 28 Kommunarov Str., 399770, Lipetsk Region, Yelets, shortv@yandex.ru

Zhirtueva Natalia Sergeevna – Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Political Science and International Relations, Institute of Social Sciences and International Relations, Sevastopol State University, Sevastopol, Universitetskaya str., 33, zhr_nata@bk.ru

Azarova Valentina Vladimirovna – Doctor of Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Arts, Professor of Organ, Harpsichord and Carillon Department, 199034, St. Petersburg, 9th line of Vasilievsky Island, 2/11, azarova_v.v@inbox.ru

Gonotskaya Nadezhda Vasilyevna – Candidate of Philosophical Sciences, Senior Lecturer, Lomonosov Moscow State University Department: Philosophy of Humanities Faculties, 119192, Russia, Moscow, Lomonosovsky Ave., 27, building 4

Karl Ayermacher is a professor, founder of the Lotman Institute of Russian Culture of the Ruhr University (Bochum, Germany) and the International Educational and Scientific Center "Higher School of European Cultures" of the Russian State University for the Humanities, an artist. Universit?tsstra?e, 150. 44801, Bochum, Deutschland.

Vasik Klaus is a Doctor of Philosophy, Professor, Director of the International Educational and Scientific Center "Higher School of European Cultures" of the Russian State University for the Humanities, Managing Director of the Yu. M. Lotman Institute of Russian Culture of the Ruhr University (Bochum, Germany). Universit?tsstra?e 150. 44801 Bochum, Deutschland

Guerra Rene is a Doctor of Philology, Professor at the University of Nice, Honorary Academician of the Russian Academy of Arts, founder and head of the Association for the Preservation of Russian Cultural Heritage in France (Nice, France). 24, Avenue des Diables Bleus, 06101 Nice, France.

Jos Francois — Doctor of Art History, Professor at the University of Paris-III (New Sorbonne), Head of the Scientific Center for the Study of Audiovisual Culture, writer, director (Paris, France) IRCAV/Sorbonne Nouvelle, 13 rue Santeuil, 75005 Paris, France.

Chiozzi Paolo is a professor at the Faculty of Ethnology and Anthropology at the University of Florence (Florence, Italy). Università degli Studi di Firenze - P.zza S.Marco, 4 - 50121 Firenze – Centralino, Italy.

Tarkovska Elzbieta — Doctor of Arts, Professor of Sociology, Head of the Poverty Research Group of the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences, Acting Director of the Institute of Philosophy and Sociology of the Academy of Special Pedagogy named after M. Grzegorzewska, Editor-in-chief of the journal "Culture and Society" (Warsaw, Poland). Instytut Filozofii i Socjologii PAN, ul. Nowy Swiat 72, 00-330 Warszawa, Poland.

Alpatov Vladimir Mikhailovich — Academician of the Russian Academy of Sciences, Head of the Department of Languages of East and Southeast Asia, Head of the Research Center for National-Linguistic Relations Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences. 125009, Russia, Moscow, B. Kislovsky lane 1/12.

Arutyunov Sergey Alexandrovich — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, foreign member of the National Academy of Sciences of Armenia, Head of the Caucasus Department of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia.

Gerold Ivanovich Vzdornov — Doctor of Art History, corresponding member of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher of the State Research Institute of Restoration. 44 Gastello str., Moscow, 107114, Russia.

Golovnev Andrey Vladimirovich — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Director of the Ethnographic Bureau, Chief Researcher of the Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, President of the Russian Festival of Anthropological Films. 56, R. Luxemburg Str., Yekaterinburg, 620026, Russia. Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences.

Yershova Galina Gavrilovna — Doctor of Historical Sciences, Professor, Director of the Yu. V. Knorozov Mesoamerican Research Center of the Russian State University for the Humanities, Director of Science and Culture of the Russian-Mexican Cultural Center (Merida, Mexico). 125993, Russia, GSP-3, Moscow, ul.Chayanova, 15.

Mikhail Ivanovich Zhabsky — Doctor of Sociology, Professor, Head of the Department of Sociology of Screen Art of the All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov. 125009, Russia, Moscow, Degtyarny lane, 8, building 3.

Vladimir Sergeevich Zhidkov — Doctor of Art History, Professor, researcher at the State Institute of Art Studies. 125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5.

Kudelin Alexander Borisovich — Academician of the Russian Academy of Sciences, Deputy Academician-Secretary of the Department of Historical and Philological Sciences of the Russian Academy of Sciences, Scientific Director of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, member of the European Association of Arabists and Islamic Scholars. 25a Povarskaya Street, Moscow, 121069, Russia.

Lenyashin Vladimir Alekseevich — academician and member of the Presidium of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor, Head of the painting Department of the

second half of the XIX – early XXI centuries. State Russian Museum, Honored Artist of the RSFSR. 191011, Russia, St. Petersburg, Engineering Street, 4/2.

Lobodanov Alexander Pavlovich — Doctor of Philology, Professor, Dean of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University. 125009, Russia, Moscow, B. Nikitskaya str., 3 building 1.

Martynova Marina Yurievna — Doctor of Historical Sciences, Professor, Deputy Director of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences for Science, Head of the Center for European and American Studies of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, Honored Scientist of the Russian Federation. 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia.

Repina Lorina Petrovna — Doctor of Historical Sciences, Professor, Deputy Director of the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences, Head of the Center for Intellectual History of the Institute of General History of the Russian Academy of Sciences. 119991, Russia, Moscow, Leninsky Prospekt, 32a.

Toporkov Andrey Lvovich — Corresponding member of the Russian Academy of Sciences, Chief Researcher of the Folklore Department of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. 121069, Russia, Moscow, Povarskaya, 25a.

Trubochkin Dmitry Vladimirovich — Doctor of Art History, Vice-Rector for Research, Professor of the Department of Practical Theater Studies, Management and Theater Technologies of the Higher School of Performing Arts, 129594, Moscow, Sheremetyevo str., 6, building 2

Dmitry O. Shvidkovsky is an academician and Vice—President of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Architecture and Building Sciences and the Academy of Restoration, Doctor of Art History, Professor, Rector of the Moscow Architectural Institute, Chairman of the Society of Architectural Historians, Honored Artist of the Russian Federation, honorary member of the London Society of Antiquities of the English Historical Academy. 107031. Russia, Moscow, Rozhdestvenka, 11.

Evgeny S. Steiner — Doctor of Art History, Professor at the Faculty of World Economy and World Politics of the National Research University Higher School of Economics, Research Professor at the School of Oriental and African Studies of the University of London (London, UK). Myasnitskaya str., 20, Moscow, 101000

Yakimovich Alexander Klavdianovich — Doctor of Art History, Academician of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Deputy Chairman of the Association of Art Historians, Chief Researcher of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts, RAKH. 119034, Russia, Moscow, Prechistenka, 21.

Vadim Markovich Rozin — Doctor of Philosophy, Leading Researcher, Federal State Budgetary Institution of Science Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Goncharnaya str., 12 p.1, Moscow, Russia, 109240

Astafyeva Olga Nikolaevna — Doctor of Philosophy, Director of the Scientific and Educational Center "Civil Society and Social Communications". Professor of the UNESCO Chair. Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation. 84 Vernadsky Avenue, Moscow, 119606

Budanova Vera Pavlovna — Doctor of Historical Sciences, Chief Researcher Center for Comparative History and Theory of Civilizations of the Institute of General History of the

Russian Academy of Sciences. Professor of the Department of General History of the Historical and Archival Institute of the Russian State University for the Humanities. 32a Leninsky Prospekt, Moscow, 119991, Russia. Institute of General History of the Russian Academy of Sciences.

Kondakov Igor Vadimovich — Doctor of Philosophy, Professor of the Department of History and Theory of Culture of the Faculty of Art History of the Russian State University for the Humanities. 125993, Russia, GSP-3, Moscow, ul.Chayanova, 15.

Shemyakin Yakov Georgievich — Doctor of Historical Sciences, Head of the Department of Encyclopedic Publications of the Institute of Latin America of the Russian Academy of Sciences. 21 Bolshaya Ordynka str., Moscow, 115035, Russia.

Natalia Fedorovskaya – Doctor of Art History, Associate Professor, Director of the Department of Art and Design of the Far Eastern Federal University, 690091, Vladivostok, Russian Island, village Ajax, campus of the Far Eastern Federal University, bldg. G, room 357, fedorovskaya.na@dvfu.ru

Shvydkoi Mikhail Efimovich - Doctor of Art History, Professor, Scientific Director of the Higher School of Cultural Policy and Management in the Humanities (Faculty) Lomonosov Moscow State University; 119991, Russian Federation, Moscow, Lomonosovsky Prospekt, Lomonosov Moscow State University, 27, Building 4 (Shuvalov Building). E-mail: shvydkoy.me@gmail.com

Berezhnaya Natalia Viktorovna - Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy and Metology of Science of the South Russian Institute of Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation. E-mail : rassgd@yandex.ru

Mikhail Mikhailovich Prokhorov - Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of History, Philosophy, Pedagogy and Psychology, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering. 65 Ilyinskaya str., Nizhny Novgorod, 603950, Russia. mmpro@mail.ru

Arinin Evgeny Igorevich - Doctor of Philosophy, Vladimir State University named after Alexander Grigoryevich and Nikolai Grigoryevich Stoletova, Head of the Department, 600005, Russia, Vladimir region, Vladimir, Studentskaya str., 12, sq. 16, eiarinin@mail.ru

Baksansky Oleg Evgenievich - Doctor of Philosophy, Lebedev Physical Institute of the Russian Academy of Sciences, VNS, Professor, 107014, Russia, Moscow, 2 Sokolnicheskaya str., 1, sq. 28, obucks@mail.ru

Belyaev Igor Aleksandrovich - Doctor of Philosophy, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Orenburg State University", Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Orenburg State University", 460018, Russia, Orenburg region, Orenburg, Tereshkova str., 10/6, sq. 116, igorbelyaev@list.ru

Griber Yulia Aleksandrovna - Doctor of Cultural Studies, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Smolensk State University", Professor, Director of the Color Laboratory, 214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, 2nd Line of the Krasnoarmeyskaya Sloboda, 9, sq. 10, Y.Griber@gmail.com

Gryaznova Elena Vladimirovna - Doctor of Philosophy, Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after Kozma Minin, Professor, 603009, Russia, Nizhny Novgorod, Vologda

str., 1 B, office 49, egik37@yandex.ru

Zabneva Elvira Ivanovna - Doctor of Philosophy, KuzSTU Branch in Novokuznetsk, Director, 654000, Russia, Kemerovo region, Novokuznetsk, Ordzhonikidze str., 7, zabnevailvira@mail.ru

Kaminskaya Elena Albertovna - Doctor of Cultural Studies, Autonomous non-profit Organization of Higher Education "Institute of Contemporary Art", Vice-rector, 121309, Russia, Moscow region, Moscow, Novozavodskaya str., 27a, kaminskayae@mail.ru

Kasatkina Svetlana Sergeevna - Doctor of Philosophy, Cherepovets State University, Professor, 162600, Russia, Vologda region, Cherepovets, Sheksninsky Prospekt str., 25, sq. 411, SvetlanaCH5@rambler.ru

Kusainov Daurenbek Umerbekovich - Doctor of Philosophy, Kazakh National Pedagogical University named after Abai, Professor, 050020, Kazakhstan, Republic of Almaty, city, ul.Taimanov str., 222, sq. 16, daur958@mail.ru

Lisenkova Anastasia Alekseevna - Doctor of Cultural Studies, Perm State Institute of Culture, Vice-Rector for Science and Digital Transformation, 614000, Russia, Perm Krai, Perm, ul. 25-October, 4, sq. 43, Oskar46@mail.ru

Mitasova Svetlana Alekseevna - Doctor of Cultural Studies, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and History of Art, Professor, 660030, Russia, Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, blvd. Botanic Boulevard, 15, sq. 228, mitasvet@mail.ru

Ovrutsky Alexander Vladimirovich - Doctor of Philosophy, Southern Federal University, Head of the Department of Advertising and Public Relations, 344019, Russia, Rostov region region, Rostov-on-Don, ul. 15 liniya, 84, sq. 18, alexow1@ya.ru

Permilovskaya Anna Borisovna - Doctor of Cultural Studies, Academician N.P. Laverov Federal Research Center for the Integrated Study of the Arctic of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Head, Chief Researcher of the Scientific Center for Traditional Culture and Museum Practices, 163009, Russia, Arkhangelsk Region, Arkhangelsk region, nab. Sev.Dvina, 23, of. 314, annaperm@fciactic.ru

Popov Evgeny Aleksandrovich - Doctor of Philosophy, Altai State University, Professor of the Department of Sociology and Conflictology, 656049, Russia, Altai Krai, Barnaul, Dimitrova str., 66, office 520, popov.eug@yandex.ru

Portnova Tatiana Vasilyevna - Doctor of Art History, Kosygin Russian State University, Professor, 127282, Russia, Moscow, Moscow, ul. 117997, 33 Sadovnicheskaya Str., Moscow, Russian Federation, 52 k 4, sq. 457, Infotatiana-p@mail.ru

Smirnov Alexey Viktorovich - Doctor of Philosophy, St. Petersburg State University, Associate Professor, 192242, Russia, St. Petersburg, Belgradskaya str., 6 building 4, darapti@mail.ru

Nadezhda Y. Chamina - Doctor of Philosophy (Ph. D), National Research University "Higher School of Economics" (HSE), Associate Professor, 125 Vernadsky, sq. 66, Moscow, 119571, Russia, nchamina@gmail.com

Chebunin Alexander Vasilyevich - Doctor of Philosophy, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education East Siberian State Institute of Culture, Professor, 670031, Russia, Republic of Buryatia, Ulan-Ude, ul. Tereshkova, 5, sq. 536, chebunin1@mail.ru

Dmitry Leonidovich Shukurov - Doctor of Philology, Ivanovo State University of Chemical Technology, Head of the Department of History and Cultural Studies, 153511, Russia, Ivanovo region, Kohma, Ivanovskaya str., 92, sq. 35, shoudmitry@yandex.ru

Olga Shulgina - Doctor of Historical Sciences, State Autonomous Educational Institution of Higher Education of the city of Moscow "Moscow City Pedagogical University" (GAOU IN MGPU), Head of the Department of Geography and Tourism, 119192, Russia, Moscow, Moscow, Michurinsky Prospekt, 56, sq. 879, Olga_Shulgina@mail.ru

Требования к статьям

Журнал является научным. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала (с его рубрикатором можно ознакомиться на сайте издательства), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

Структура статьи должна соответствовать жанру научно-исследовательской работы. В ее содержании должны обязательно присутствовать и иметь четкие смысловые разграничения такие разделы, как: предмет исследования, методы исследования, апелляция к оппонентам, выводы и научная новизна.

Не приветствуется, когда исследователь, трактуя в статье те или иные научные термины, вступает в заочную дискуссию с авторами учебников, учебных пособий или словарей, которые в узких рамках подобных изданий не могут широко излагать свое научное воззрение и заранее оказываются в проигрышном положении. Будет лучше, если для научной полемики Вы обратитесь к текстам монографий или диссертационных работ оппонентов.

Не превращайте научную статью в публицистическую: не наполняйте ее цитатами из газет и популярных журналов, ссылками на высказывания по телевидению.

Ссылки на научные источники из Интернета допустимы и должны быть соответствующим образом оформлены.

Редакция отвергает материалы, напоминающие реферат. Автору нужно не только продемонстрировать хорошее знание обсуждаемого вопроса, работ ученых, исследовавших его прежде, но и привнести своей публикацией определенную научную новизну.

Не принимаются к публикации избранные части из диссертаций, книг, монографий, поскольку стиль изложения подобных материалов не соответствует журнальному жанру, а также не принимаются материалы, публиковавшиеся ранее в других изданиях.

В случае отправки статьи одновременно в разные издания автор обязан известить об этом редакцию. Если он не сделал этого заблаговременно, рискует репутацией: в дальнейшем его материалы не будут приниматься к рассмотрению.

Уличенные в плагиате попадают в «черный список» издательства и не могут рассчитывать на публикацию. Информация о подобных фактах передается в другие издательства, в ВАК и по месту работы, учебы автора.

Статьи представляются в электронном виде только через сайт издательства <http://www.e-notabene.ru> кнопка "Авторская зона".

Статьи без полной информации об авторе (соавторах) не принимаются к рассмотрению, поэтому автор при регистрации в авторской зоне должен ввести полную и корректную информацию о себе, а при добавлении статьи - о всех своих соавторах.

Не набирайте название статьи прописными (заглавными) буквами, например: «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ...» — неправильно, «История культуры...» — правильно.

При добавлении статьи необходимо прикрепить библиографию (минимум 10–15 источников, чем больше, тем лучше).

При добавлении списка использованной литературы, пожалуйста, придерживайтесь следующих стандартов:

- [ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.](#)
- [ГОСТ 7.0.5-2008 Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления](#)

В каждой ссылке должен быть указан только один диапазон страниц. В теле статьи ссылка на источник из списка литературы должна быть указана в квадратных скобках, например, [1]. Может быть указана ссылка на источник со страницей, например, [1, с. 57], на группу источников, например, [1, 3], [5-7]. Если идет ссылка на один и тот же источник, то в теле статьи нумерация ссылок должна выглядеть так: [1, с. 35]; [2]; [3]; [1, с. 75-78]; [4]....

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]

[2]

[3]

[4]....

Постраничные ссылки и сноски запрещены. Если вы используете сноску, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноску в текст статьи.

После процедуры регистрации необходимо прикрепить аннотацию на русском языке, которая должна состоять из трех разделов: Предмет исследования; Метод, методология исследования; Новизна исследования, выводы.

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

- Кавычки даются уголками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (" ").
- Тире между датами дается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаях дается длинное (Ctrl, Alt и минус).
- Даты в скобках даются без г.: (1932–1933).
- Даты в тексте даются так: 1920 г., 1920-е гг., 1540–1550-е гг.
- Недопустимо: 60-е гг., двадцатые годы двадцатого столетия, двадцатые годы XX столетия, 20-е годы XX столетия.
- Века, король такой-то и т.п. даются римскими цифрами: XIX в., Генрих IV.
- Инициалы и сокращения даются с пробелом: т. е., т. д., М. Н. Иванов. Неправильно: М.Н. Иванов, М.Н. Иванов.

ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.

По вопросам публикации и финансовым вопросам обращайтесь к администратору
Зубковой Светлане Вадимовне

E-mail: info@nbpublish.com

или по телефону +7 (966) 020-34-36

Подробные требования к написанию аннотаций:

Аннотация в периодическом издании является источником информации о содержании статьи и изложенных в ней результатах исследований.

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

содержание документа, определить его релевантность и решить, следует ли обращаться к полному тексту документа; используется в информационных, в том числе автоматизированных, системах для поиска документов и информации.

Аннотация к статье должна быть:

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной;
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье);

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

- предмет, цель работы;
- метод или методологию проведения работы;
- результаты работы;
- область применения результатов; новизна;
- выводы.

Результаты работы описывают предельно точно и информативно. Приводятся основные теоретические и экспериментальные результаты, фактические данные, обнаруженные взаимосвязи и закономерности. При этом отдается предпочтение новым результатам и данным долгосрочного значения, важным открытиям, выводам, которые опровергают существующие теории, а также данным, которые, по мнению автора, имеют практическое значение.

Выводы могут сопровождаться рекомендациями, оценками, предложениями, гипотезами, описанными в статье.

Сведения, содержащиеся в заглавии статьи, не должны повторяться в тексте аннотации. Следует избегать лишних вводных фраз (например, «автор статьи рассматривает...», «в статье рассматривается...»).

Исторические справки, если они не составляют основное содержание документа, описание ранее опубликованных работ и общеизвестные положения в аннотации не приводятся.

В тексте аннотации следует употреблять синтаксические конструкции, свойственные языку научных и технических документов, избегать сложных грамматических конструкций.

Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.

Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье

Если вы использовали ChatGPT или другие инструменты искусственного интеллекта в своем исследовании, опишите, как вы использовали этот инструмент, в разделе «Метод» или в аналогичном разделе вашей статьи. Для обзоров литературы или других видов эссе, ответов или рефератов вы можете описать, как вы использовали этот инструмент, во введении. В своем тексте предоставьте prompt - командный вопрос, который вы использовали, а затем любую часть соответствующего текста, который был создан в ответ.

К сожалению, результаты «чата» ChatGPT не могут быть получены другими читателями, и хотя невозстановимые данные или цитаты в статьях APA Style обычно цитируются как личные сообщения, текст, сгенерированный ChatGPT, не является сообщением от человека.

Таким образом, цитирование текста ChatGPT из сеанса чата больше похоже на совместное использование результатов алгоритма; таким образом, сделайте ссылку на автора алгоритма записи в списке литературы и приведите соответствующую цитату в тексте.

Пример:

На вопрос «Является ли деление правого полушария левого полушария реальным или метафорой?» текст, сгенерированный ChatGPT, показал, что, хотя два полушария мозга в некоторой степени специализированы, «обозначение, что люди могут быть охарактеризованы как «левополушарные» или «правополушарные», считается чрезмерным упрощением и популярным мифом» (OpenAI, 2023).

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Вы также можете поместить полный текст длинных ответов от ChatGPT в приложение к своей статье или в дополнительные онлайн-материалы, чтобы читатели имели доступ к точному тексту, который был сгенерирован. Особенно важно задокументировать точный созданный текст, потому что ChatGPT будет генерировать уникальный ответ в каждом сеансе чата, даже если будет предоставлен один и тот же командный вопрос. Если вы создаете приложения или дополнительные материалы, помните, что каждое из них должно быть упомянуто по крайней мере один раз в тексте вашей статьи в стиле APA.

Пример:

При получении дополнительной подсказки «Какое представление является более точным?» в тексте, сгенерированном ChatGPT, указано, что «разные области мозга работают вместе, чтобы поддерживать различные когнитивные процессы» и «функциональная специализация разных областей может меняться в зависимости от опыта и факторов окружающей среды» (OpenAI, 2023; см. Приложение А для полной расшифровки). .

Ссылка в списке литературы

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat> Создание ссылки на ChatGPT или другие модели и программное обеспечение ИИ

Приведенные выше цитаты и ссылки в тексте адаптированы из шаблона ссылок на программное обеспечение в разделе 10.10 Руководства по публикациям (Американская психологическая ассоциация, 2020 г., глава 10). Хотя здесь мы фокусируемся на ChatGPT, поскольку эти рекомендации основаны на шаблоне программного обеспечения, их можно адаптировать для учета использования других больших языковых моделей (например, Bard), алгоритмов и аналогичного программного обеспечения.

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].
<https://chat.openai.com/chat>

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

Давайте разберем эту ссылку и посмотрим на четыре элемента (автор, дата, название и

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

Дата: Дата — это год версии, которую вы использовали. Следуя шаблону из Раздела 10.10, вам нужно указать только год, а не точную дату. Номер версии предоставляет конкретную информацию о дате, которая может понадобиться читателю.

Заголовок. Название модели — «ChatGPT», поэтому оно служит заголовком и выделено курсивом в ссылке, как показано в шаблоне. Хотя OpenAI маркирует уникальные итерации (например, ChatGPT-3, ChatGPT-4), они используют «ChatGPT» в качестве общего названия модели, а обновления обозначаются номерами версий.

Номер версии указан после названия в круглых скобках. Формат номера версии в справочниках ChatGPT включает дату, поскольку именно так OpenAI маркирует версии. Различные большие языковые модели или программное обеспечение могут использовать различную нумерацию версий; используйте номер версии в формате, предоставленном автором или издателем, который может представлять собой систему нумерации (например, Версия 2.0) или другие методы.

Текст в квадратных скобках используется в ссылках для дополнительных описаний, когда они необходимы, чтобы помочь читателю понять, что цитируется. Ссылки на ряд общих источников, таких как журнальные статьи и книги, не включают описания в квадратных скобках, но часто включают в себя вещи, не входящие в типичную рецензируемую систему. В случае ссылки на ChatGPT укажите дескриптор «Большая языковая модель» в квадратных скобках. OpenAI описывает ChatGPT-4 как «большую мультимодальную модель», поэтому вместо этого может быть предоставлено это описание, если вы используете ChatGPT-4. Для более поздних версий и программного обеспечения или моделей других компаний могут потребоваться другие описания в зависимости от того, как издатели описывают модель. Цель текста в квадратных скобках — кратко описать тип модели вашему читателю.

Источник: если имя издателя и имя автора совпадают, не повторяйте имя издателя в исходном элементе ссылки и переходите непосредственно к URL-адресу. Это относится к ChatGPT. URL-адрес ChatGPT: <https://chat.openai.com/chat>. Для других моделей или продуктов, для которых вы можете создать ссылку, используйте URL-адрес, который ведет как можно более напрямую к источнику (т. е. к странице, на которой вы можете получить доступ к модели, а не к домашней странице издателя).

Другие вопросы о цитировании ChatGPT

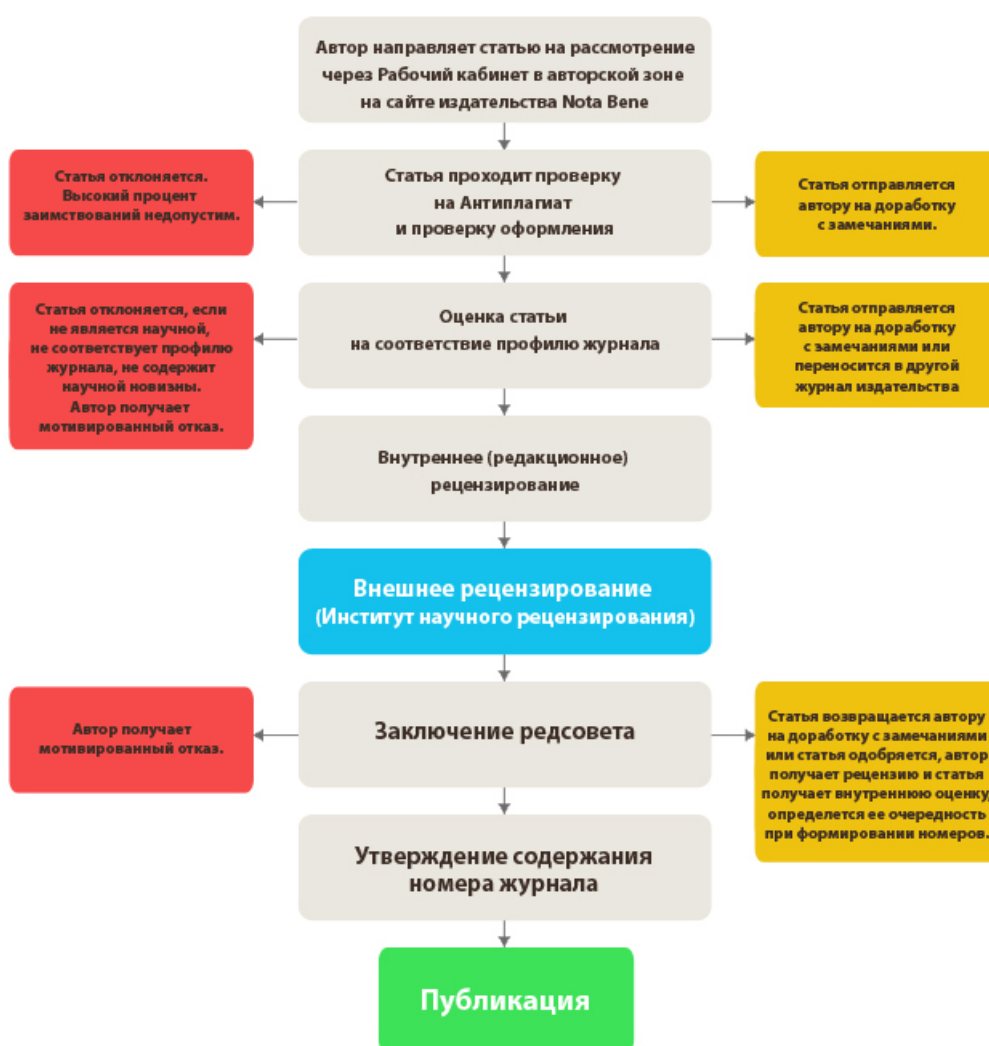
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, не настоящая статья; идентификатор цифрового объекта, указанный для этой ссылки, принадлежит другой статье, и мне не удалось найти ни одной статьи с указанием авторов, даты, названия и сведений об источнике, предоставленных ChatGPT. Авторам, использующим ChatGPT или аналогичные инструменты искусственного интеллекта для исследований, следует подумать о том, чтобы сделать эту проверку первоисточников стандартным процессом. Если источники являются реальными, точными и актуальными, может быть лучше прочитать эти первоисточники, чтобы извлечь уроки из этого исследования, и перефразировать или процитировать эти статьи, если применимо, чем использовать их интерпретацию модели.

Материалы журналов включены:

- в систему Российского индекса научного цитирования;
- отображаются в крупнейшей международной базе данных периодических изданий Ulrich's Periodicals Directory, что гарантирует значительное увеличение цитируемости;
- Всем статьям присваивается уникальный идентификационный номер Международного регистрационного агентства DOI Registration Agency. Мы формируем и присваиваем всем статьям и книгам, в печатном, либо электронном виде, оригинальный цифровой код. Префикс и суффикс, будучи прописанными вместе, образуют определяемый, цитируемый и индексируемый в поисковых системах, цифровой идентификатор объекта — digital object identifier (DOI).

[Отправить статью в редакцию](#)

Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



Содержание

| | |
|--|-----|
| Плужникова Н.Н., Саенко Н.Р. Мимесис экранного интерфейса и сущность техники: философский анализ | 1 |
| Зайцев А.Я. Персоналии российской авторской анимации: синергетические фильмы Александра Свирского | 10 |
| Добрынин О.В. Трансформация режиссерского замысла: от линейного повествования к омнидирекциональному пространству | 26 |
| Володина А.В. Динамика ностальгических образов: случай Павла Леонова | 37 |
| Сюй Ц. Эволюция жанра китайской живописи жэнь-у в XX веке | 47 |
| Ян Ц. Влияние культуры и образов Китая на творчество российских художников XIX в., входивших в состав Русской духовной миссии в Пекине | 61 |
| Филоненко Н.С. «Телесный подход» в дизайне: путь на Восток | 71 |
| Ляхович Е.В. Китайские растительные сюжеты в росписи мейсенских фарфоровых изделий | 89 |
| Англоязычные метаданные | 109 |

Contents

| | |
|--|-----|
| Pluzhnikova N.N., Saenko N.R. The mimesis of the on-screen interface and the essence of technology: a philosophical analysis | 1 |
| Zaitcev A.Y. Personalities of Russian animation: synergetic films of Alexander Svirsky | 10 |
| Dobrynin O.V. Transformation of directorial intent: from linear narration to omnidirectional space | 26 |
| Volodina A.V. Dynamics of nostalgic images: the case of Pavel Leonov | 37 |
| Xu J. The evolution of the Chinese painting genre "Zhen-wu" in the XXth century | 47 |
| Yang J. The influence of Chinese culture and images on the work of 19th-century Russian artists who were part of the Russian Ecclesiastical Mission in Beijing | 61 |
| Filonenko N.S. The "Embodied approach" in design: the way to the East | 71 |
| Lyakhovich E.V. Chinese plants images in the painting of Meissen porcelain products | 89 |
| Metadata in english | 109 |

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Плужникова Н.Н., Саенко Н.Р. Мимесис экранного интерфейса и сущность техники: философский анализ // Культура и искусство. 2024. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.11.72178 EDN: NUOGGH URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72178

Мимесис экранного интерфейса и сущность техники: философский анализ

Плужникова Наталья Николаевна

ORCID: 0000-0002-4143-1216

кандидат философских наук

доцент, кафедра "Гуманитарные дисциплины"; Московский политехнический университет

140050, Россия, Московская область, пгт. Красково, ул. Школьная, 2/3, кв. 98

✉ pluzhnikova@bk.ru



Саенко Наталья Ряфиковна

ORCID: 0000-0002-9422-064X

доктор философских наук

профессор, кафедра "Гуманитарные дисциплины"; Московский политехнический университет

107023, Россия, г. Москва, ул. Павла Карчагина, 22

✉ rilke@list.ru



[Статья из рубрики "Социология культуры, социокультура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.11.72178

EDN:

NUOGGH

Дата направления статьи в редакцию:

02-11-2024

Аннотация: Работа посвящена философскому анализу ряда факторов культурологического характера, относимых прежде всего к визуальным жанрам и формам культуры, последующее воздействие которых на бурное развитие научно-технического прогресса в последние десятилетия XX – первые десятилетия XXI века напрямую или опосредованно повлияло на особенности функционирования и внешний

вид интерфейса экранных устройств в их привычном ныне виде. Были исследованы в диахронии исторически сменяющие друг друга требования культуры к трансформациям визуальных образов в отношении их восприятия. Посредством анализа визуальной культуры авторы рассматривают современную технику в качестве единства трех составляющих: технологического, социально-культурного и антропологического. Данные составляющие позволяют представить технику в качестве целостного феномена для философского рассмотрения. Методология исследования построена на использовании эмпирического материала из области развития современных технологий, а также включает в себя анализ историко-философских и культурологических источников, касающихся исследования техники. При сопоставлении миметических форм традиционной культуры с миметическими способами отражения интерфейсом экранного типа применен сравнительно-типологический подход. Научная новизна исследования заключается в попытке сопоставления миметических форм традиционной культуры с миметическими способами отражения интерфейсом экранного типа. Посредством сопоставления данных форм авторы выходят на изучения более широкого феномена современного общества и культуры – феномена техники. Данное исследование способствует развитию философии техники в России. Одной из задач философии техники является изучение субъекта технической деятельности, который функционирует сегодня в новых технических условиях, в условиях цифровых и нанотехнологий. Техническая деятельность является основой для возникновения новейших знаний об обществе. Техника выступает формой материализации идей в практике, влияет на развитие технических наук, всех отраслей знаний в современном мире. Экранная культура выступает как часть технического развития, построенная на цифровизации технологий, но, в то же, время, она позволяет представить технику как единство технологий, человека и общества.

Ключевые слова:

виртуальная реальность, экран, культура, паттерн, человек, мимесис, экранный мимесис, техника, общество, интерфейс

Интерфейс современных экранных устройств отражает реальность в соответствии с базисным принципом классических направлений традиционного искусства, то есть – миметически. Однако синтаксис реальности, отраженной в тексте, например, классических живописных полотен, в значительной мере не совпадает с многоуровневым гиперсинтаксисом виртуальной реальности, с пространством которой пользователь экранного устройства коммуницирует через его интерфейс. Это соображение ставит вопрос о возможности для утверждения совпадения мимесиса в «классическом» значении этого понятия, в котором оно обычно и используется в философском, или, например, в искусствоведческом дискурсе – с мимесисом интерфейса экранного устройства.

Однако это различие еще глубже, поскольку между мимесисом интерфейса современных электронных устройств и прежним «классическим» мимесисом лежит целая цепь неоднозначных и сложных преобразований, внутри которой изменения, приводящие к возникновению и утверждению каждого следующего этапа, зарождались и формировались внутри этапа предыдущего. Постмодернистская революция второй половины XX века, даже посредством глубокого и радикального пересмотра (и последующего отторжения) базисных основ всей предшествующей культуры, не смогла

разорвать эту цепь, а напротив – фактически поспособствовала дальнейшему увеличению числа звеньев в ней. Таким образом, вопрос о том, как и каким образом интерфейс экранного устройства отражает пространство виртуальной реальности – миметически, символически, – этот вопрос по глубинной сути своей все еще не закрыт – и тем самым остается актуальным. Последнее значимое обстоятельство и определяет актуальность настоящего исследования.

Цель настоящего исследования – реализация комплексного, философско-культуроведческого дискурса раскрытия содержания процесса коммуникации пользователя экранного устройства с отображаемой в нем реальностью, а также обсуждения особенностей этого процесса.

Опуская многочисленные и крайне сложные технико-технологические аспекты создания экранного интерфейса современного электронного устройства, с одной стороны, и стремясь отдать дань истине, насколько это будет возможно, с другой стороны – следует отметить, что предыстория и история типов и паттернов визуализации изображения, выводимого на экран для пользователя с целью информирования последнего, насчитывает без малого последних полтора века и возникло в лоне визуальных жанров культуры. В отличие от классической живописи, заставив изображение в поле зрения зрителя двигаться, искусство первого кинематографа на рубеже позапрошлого и прошлого веков оказало на зрителя непредсказуемый по силе эффект – известно, что на первом сеансе «Прибытия поезда» в кинематографе братьев Люмьер часть зрителей просто бежала из зала в панике. Вехи этого пути в его технологическом измерении – от кинематографа к телевидению, к стационарным видеотелефонам, к таким же мобильным, и от них – к современным экранным устройствам.

Однако за этим фоном достижений НТП в сфере трансляции движущегося и изменяющегося во времени изображения осуществлялась совершенно другая и не менее сложная история, внутри которой миметические и символические формы репрезентации такого изображения постоянно сменяли друг друга. По большей части это оказалось связанным с многочисленными внутрикультурными процессами, сутью которых (причем, на отдельных этапах – единственной сутью) являлась смена преобладающих типажей и форм культурной стилистики. Обращение к этой истории сменяемости визуальных жанров культуры нового и новейшего времени способно многое прояснить в отношении того, почему сегодня видим интерфейс своего смартфона, с определенной архитектурой. Для визуальных видов культуры, равно как и для утвердившихся в культуре технических средств воспроизведения визуального изображения крайне важна его репрезентация – методы, основополагающие принципы, технические возможности, наглядность, полнота, информативность.

Среди культурологов и искусствоведов практически нет разночтений по поводу того, что появление искусства второй половины XX века было подготовлено искусством первой половины XX в. – оно фактически взрастило постмодернизм на почве своего собственного кризиса. Появление целого ряда принципиально новых и революционных культурных стилей и направлений в рамках искусства этого периода несло в себе черты требования самых радикальных перемен внутри традиционной стилистики модерна, претерпевающей практически тотальный кризис репрезентации. В отличие от прежних кризисов, случавшихся в истории культуры и прежде, кризис начала прошлого века отличался от них качественно – и вследствие этого, не мог быть преодолен прежними средствами. Проблема состояла в том, что искусство – во всяком случае, в изобразительных его формах – всегда развивалось миметически, при этом художественный язык, фундирующий доминирующую культурную стилистику как средство

и как инструмент могло меняться, но искусство старалось соотноситься с действительностью, меняя только способы ее отражения (репрезентации), а это и есть основной принцип мимесиса. На рубеже XIX и XX веков искусство традиционного модерна столкнулось с ситуацией кризиса самого этого основополагающего принципа. Стало ясно, что прежний мимесис себя содержательно и репрезентативно исчерпал.

Радикализация обновленческих культурных процессов в то время привела к появлению таких стилей, как кубизм, супрематизм, фовизм, дадаизм, и ряда других, менее радикальных. На полотнах, в скульптуре и в творческих композициях этих «новых художников» от мимесиса в прежнем традиционном его понимании не осталось и места – отсюда исчезла реальность, замененная своей более-менее удачной в плане отражения этого означаемого символизацией. Таким образом, традиционный мимесис, не переживший этот кризис, сменил очень нетрадиционный семиозис. Появилась необходимость в организации и эстетической верификации самого процесса репрезентации этих новых форм, а вслед за тем – и сообщества экспертов, определяющих принципы демаркации этого нового «искусства» в «не-искусства».

Утвердившаяся в современном медийном масскульте процедура постправды как экспертной оценки информации целиком основана на таких же принципах, однако на то время это был существенный шаг в направлении расширения самого понятия репрезентации как новой возможности интерпретации не только самого художественного текста, но и творческого акта его создания, который становился значимым звеном в заочном диалоге художника и зрителя. Сейчас этот же принцип дополнительности реализован в экранном поле интерфейса современных электронных устройств на уровне, понятном для их пользователя – если бы это было не так, то навигация внутри экрана, вместо того, чтобы создавать удобство пользователям, стала бы для многих избыточной.

Кроме того, те же изменения именно в сфере фактической отмены прежних миметических норм позволили перейти от реальности к ее символизации и схематизации в рамках вышеуказанных направлений культурного авангарда первой половины XX века. Мнение критики начала XX в. было связано с тем, что деятельность данного художественного направления (например, дадаистов) направлена на отображение изменившейся реальности послевоенной Европы, и прямо критикует возникшие внутри нее на фоне культурного кризиса социальные уродства и деформации. Данное мнение немало удивило дадаистов, поскольку в их программу не входили планы или критиковать. Творение в мире абсурда и, как они считали, по законам абсурда, давало им право на воплощение в собственных культурных объектах соответствующие абсурду принципы художественной композиции.

На почве этого бунта и отрицания прежней стилистики, а также на фоне стремления предъявить зрителю реальность такой, как она есть, в недрах Авангарда зарождаются и закрепляются такие структурно-образующие принципы, как «коллаж», «ассамбляж», «бриколлаж» и т.п. Обращает на себя внимание и то, что в этих часто принудительно собранных композициях неоднородного отдельные миметические элементы начинают сочетаться с элементами символическими. Причем, создающие такого рода композиции деятели Авангарда категорически не принимают упреков в том, что они тем самым «выходят за рамки» художественного текста, или в том, что это – «собственно не текст». Наоборот, они настаивают на органичном характере этой связи, и даже на ощущаемой внутренней гармонии («когерентности») между тем и другим. Настаивают только на том основании, что если это так видят они – то ровно так же это могут видеть и другие [\[1\]](#). Это важно, потому что и далее эти же принципы будут использованы при организации

экранного интерфейса современного смартфона или планшета, а это устройства не просто массовые, а имеющие сегодня глобальную распространенность.

Противоречия между «старой» и «новой» школами европейского искусства первой половины прошлого века на самом деле нет, потому что, несмотря на фрагментарное использование миметических элементов, в поле художественного текста работ представителей бунтарских и авангардистских направлений «новой Европы» того времени незаметно исчезает реальность, замещаемая новой культурной феноменологией, обобщенное наименование которой будет дано позже – гиперреальность, и утвердится этот термин только в философии постмодерна. После Второй Мировой войны культурный постмодерн, вдохновленный, видимо, прямоотой и даже брутальностью подобных художественных текстов, отшлифовал и еще более развил эти же подходы в своем фундаментальном принципе деконструкции [2].

Согласно этому принципу путь к созданию нового лежит вовсе не через творческий акт поиска нового эстетического образа, поскольку важно не символизировать эстетически, а отобразить. В мире «отмененных» постмодерном нарративов образовавшееся после такой отмены место необходимо было чем-то заполнить или заместить. Это стало возможно только после наступления исторического времени, которое В. Беньямин позже назовет «эпохой технической воспроизводимости произведения искусства» [1]. В пространстве послевоенной Европы к этому времени будто бы обретают «второе дыхание» реклама, гляцевые журналы, телевидение, постеры, плакаты и каталоги художественных выставок, музеев и галерей. Появляется возможность отображать не саму реальность, а ее образы, или композиции таких образов, уже преобразованные масс-медиа, то есть прежде уже «деконструированную» реальность и, реализуя принцип деконструкции до этапа его завершения, скомпоновать, скомбинировать из произвольного набора такого рода образов принципиально новый культурный феномен, который позже Ж. Бодрийяр назовет «гиперреальностью», отличительной чертой которой от настоящей реальности, по его мнению, является собранность структуры этого феномена не из образов, а из симулякров [2]. Тем не менее, делая значительную уступку в сторону адекватности отображения реальности, посредством принятия правила деконструкции удалось преодолеть следующий по очереди кризис репрезентации, что для визуальных форм культуры, как оказалось, имело весьма далеко идущие последствия. Интерфейс современного смартфона охотно, но селективно ассимилировал соответствующие гиперреальности принципы композиции, поскольку в его экранном гипертексте ссылки – симулякры (т.е. только имеют видимость ссылок) встречаются крайне редко, т.к. пользователь этого, как правило, не одобряет. То, что эти гиперссылки не всегда и не вполне отражают физическую реальность, принимается между создателем смартфона и его пользователем на уровне негласной, но понятной обеим сторонам конвенции [3].

Замена культуры индустриального общества на информационную культуру общества постиндустриального инициировала, а затем и канализировала развитие новых направлений развития техники в сфере телекоммуникаций, технико-технологические и инженерно-конструкторские решения в рамках которых позволили преобразовать практически все визуально-репрезентируемые жанры и направления современной культуры. На смену принципам деконструкции и гиперреальности пришел не отменяющий их, а модифицирующий технико-технологически принцип экранности [4]. Возникновение феномена пространства виртуальной реальности, в которое сквозь интерфейс экрана своего смартфона смотрит его пользователь, закономерно породило и культуру

виртуальной реальности, к числу фундаментальных принципов которой относится и принцип экранности [\[5\]](#).

Действующие в виртуальной реальности законы ее функционирования и репрезентирования, отличающиеся от аналогичных законов физического мира, накладывают на миметические особенности ее представления ряд глубоких отличий, наличие которых дает все основания для утверждения нетождественности мимесиса экранного интерфейса мимесису традиционных культурных форм. Многоуровневая структура гиперсинтаксиса экрана интерфейса, соответствующая гиперреальности виртуального пространства, предполагает межуровневую иерархию гиперссылок по степени важности, субординированный характер очередности их раскрытия, широкое использование не только гипертекста, но и интертекста («несжатых» ссылок [\[6\]](#)) вообще, а также применение визуально понятно воспринимаемой экстраграфемике и иконических символов, используемых для экономии на ограниченном по размерам экране места. Как правило, все они являются гиперссылками, а не только неактивируемыми дескрипторами [\[7\]](#).

Истории мирового изобразительного искусства известны такие приемы – как, например, П. Брейгель иногда на некоторых своих полотнах, изображая какую-нибудь дворцовую залу, полную знатных господ, почти незаметно рисовал где-нибудь в дальнем от зрителя углу этой залы какого-нибудь маленького человека из прислуги, явно пристроившегося там справить нужду. Мэтр сюрреализма С. Дали на одной из своих картин, используя всемирно знаменитый шедевр Вермеера Дельфтского «Девушка с письмом», опять-таки в тени и на дальней от зрителя стене почти незаметно изобразил портрет Веласкеса. Однако – в истории прежней, живописи «до электронной эпохи» такие примеры являются единичными.

Современный смартфон дает своему пользователю возможность активировать на экране и изображение маленького человечка на картинах Брейгеля, и портрет Веласкеса на такого же рода картине Дали и затем выдаст ему всю информацию по этому поводу, какую только сможет в виртуальном пространстве найти.

Последнее означает, что интерфейс смартфона и его же пользователь реагируют друг на друга в режиме «touch-screen», чего никогда не было прежде. Пользователь заходит вглубь по гиперссылкам, и интерфейс разворачивает ему экранное изображение, соответствующее той ссылке, на которой сам же пользователь и остановился. Ранее для этого нужны были внимательность и воображение зрителя картины, способное отыскать ключ к интерпретации. Сейчас для этого пользователю нужно обладать просто элементарными навыками навигации в пространстве гиперреальности экрана.

Современное общество можно определить как общество перехода от техники к «технологиям техники». В частности, феномен рационализации и упорядочения человеческого поведения. Для изучения данных аспектов можно обратиться к взглядам таких теоретиков науки, как Э. Биглхол [\[8\]](#), Л. Бернард [\[9\]](#), М. Крозье [\[10\]](#), Д. Фрид [\[11\]](#), Л. Гудман [\[12\]](#). Изучение экранной, визуальной культуры, позволяет выйти и на более широкую проблематику исследования – изучения сущности техники в целом, рассмотрения ее не только в качестве результата развития человеческой культуры, но и как целостное социокультурное образование, на что указывают исследования У. Дюггера [\[13\]](#), Р. Хассана [\[14\]](#), С. Гарнера [\[15\]](#), Э. Баха [\[16\]](#), М. Бэмбруха [\[17\]](#), Н. Кричлоу [\[18\]](#), Ф. Дассауэра [\[19\]](#).

Анализ экранной культуры позволяет нам рассматривать технику как единство трех составляющих:

1. Технологическая составляющая. Без инженерного развития и технологий невозможно представить сегодня экранную культуру. Технологии становятся решающей и фундаментальной характеристикой современного общества, посредством изучения которых можно определить сложное человеческое отношение к самим технологиям.

2. Социально-культурная составляющая техники, которая проявляется в её зависимости от уровня развития культуры общества: от развития экранной культуры, клипового мышления, скорости восприятия и обработки информации, ценностей и социально-культурных установок. Технический прогресс, расширяя возможности человека в воздействии на природные процессы, влечёт за собой социокультурные изменения.

3. Антропологическая составляющая техники и экранной культуры заключается в изучении влияния этих явлений на человека и его бытие [\[20\]](#). Кроме того, техника содержит образцы, эталоны, проекты, которым современный человек следует. Механическая техника, совершенствуя или усиливая человеческую телесность, превратилась в эталон здорового образа жизни и успеха человеческой личности. Экранная культура, используя разнообразные способы и технологии влияния на личность, формирует структуру её потребностей, мотиваций и установок. Для «экранного человека» характерно приобретение личной и социальной идентичности с помощью экранных изображений, а также размывание онтологической границы между константной (налично-материальной) и виртуальной формами действительности.

Таким образом, проведенный анализ позволяет прийти к выводу, что утверждать наличие мимесиса в его традиционной форме в данном случае нет никаких оснований, однако здесь нет и кризиса репрезентации (в той же форме), устраненного посредством непредставимых прежде возможностей современной техники, границы понимания которой в качестве целостного феномена сегодня значительно расширяются.

Библиография

1. Литвинцева Г. Ю. Массовая культура в проекте модерна и постмодерна. СПб.: Издательство СПбГУКИ, 2014.
2. Марков А. В. Лекции PRO: Постмодерн культуры и культура постмодерна. М.: Рипол-Классик, 2018.
3. Берлева И. Н. Интеграция экранности в социокультурное пространство: культурфилософская аналитика // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2022. Том 11. № 5А. С. 257-263.
4. Разлогов К. Э. Экранная культура. Теоретические проблемы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012.
5. Григорьев С. Л., Котусов Д. В. Экранное потребление как условие формирования «общества переживаний» // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2023. № 2(46). С. 48-58.
6. Melro A., Oliveira L. Screen culture // Advanced methodologies and technologies in artificial intelligence, computer simulation, and human-computer interaction. Mehdi Khosrow-Pour. 2019. P. 586-599.
7. Donochaw L. What would you like to look inside your smart phone screen? // Screen scientific researches Gobankingrates. URL: <https://www.gobankingrates.com>. (дата обращения: 12.04.2024).
8. Beaglehole E. Evaluation Techniques for Induced Technological Change // International

Social Science Bulletin, Vol. VII, No. 3 (1955). P. 376-386.

9. Bernard L. Invention and Social Progress // American Journal of Sociology, Vol. 29 (July 2023). Pp. 1-33.

10. Crozier M. La Civilisation technique. URL: <https://theanarchistlibrary.org/library/jacques-ellul-the-technological-system> (дата обращения: 14.01.2024).

11. Fried J. The Social and Economic Role of Technicians. International Labour Review. 2005. Vol. 55. P. 512-537.

12. Goodman L. Man and Automation. Harmondsworth, England: Penguin Books, 1957.

13. Dugger W. M. Two Twists in Economic Methodology: Positivism and Subjectivism // The American Journal of Economics and Sociology. 1983. Vol. 42. No. 1. Pp. 75-91.

14. Hassan R. The Culture of Digitality // The Condition of Digitality: A Post-Modern Marxism for the Practice of Digital Life, University of Westminster Press, 2020. Pp. 129-158.

15. Garner S. The Hopeful Cyborg. Transhumanism and Transcendence: Christian Hope in an Age of Technological Enhancement. Georgetown University Press. 2011. Pp. 87-10.

16. Bach A., Shaffer G., Wolfson T. Digital Human Capital: Developing a Framework for Understanding the Economic Impact of Digital Exclusion in Low-Income Communities // Journal of Information Policy, 2013. Vol. 3. Pp. 247-266.

17. Bambrough R. One-Dimensional Man by Herbert Marcuse. Philosophy, Vol. 69, No. 269 (Jul., 1994). Pp. 380-381.

18. Critchlow N. Nathan Health and well-being in the digital society // Social determinants of health: An interdisciplinary approach to social inequality and wellbeing, Policy Press. 2018. Pp. 103-118.

19. Дессауэр Ф. Спор о технике. Самара: Изд-во Самарской гуманитарной акад., 2017.

20. Плужникова Н.Н. Техника и социально-антропологические риски сциентизма в современном обществе // Общество: философия, история, культура. 2024. № 8 (124). С. 55-59.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензия

на статью «Мимесис экранного интерфейса и сущность техники: философский анализ»

Предметом анализа в представленной статье является реализация комплексного, философско-культуроведческого дискурса раскрытия содержания процесса коммуникации пользователя экранного устройства с отображаемой в нем реальностью, а также обсуждения особенностей этого процесса. Автор ставит вопрос о возможности совпадения мимесиса в «классическом» значении этого понятия с мимесисом интерфейса экранного устройства как продукта современных технологий.

Методология предметной области исследования включает следующие методы – исторический метод, метод категоризации, дескриптивный метод, метод анализа. Автор отмечает, что предыстория и история типов и паттернов визуализации изображения, выводимого на экран для пользователя, насчитывает без малого последних полтора века и возникло в рамках визуальных жанров культуры предыдущих эпох. Основные этапы этого пути в его технологическом измерении – от кинематографа к телевидению, к стационарным видеотелефонам, к таким же мобильным, и от них – к современным экранным устройствам. В работе проведен добротный анализ указанных этапов развития визуальных жанров культуры.

Актуальность статьи определяется вопросом о том, как и каким образом интерфейс экранного устройства отражает пространство виртуальной реальности – миметически, символически. Предыстория и история типов и паттернов визуализации изображения, выводимого на экран для пользователя с целью информирования последнего, насчитывает без малого последних полтора века и возникло в лоне визуальных жанров культуры.

Новизна работы определяется выявлением нетождественности мимесиса интерфейса экранного устройства и мимесиса классической культуры. Автор рассматривает путь к современным электронным устройствам от кризиса европейского искусства на рубеже XIX -XX вв., в первой половине XX, что привело к постмодернизму второй половины XX в. На основе этого анализа автор выявляет глубокие отличия между законами функционирования и репрезентирования виртуальной реальности и традиционными культурными формами.

Статья написана научным языком, претензий к стилю изложения нет. Структура соответствует требованиям, предъявляемым к научному тексту. Содержание статьи позволяет сделать вывод о погруженности автора в представленную тему исследования. Исходя из положения работы о том, что современное общество можно определить как общество перехода от техники к «технологиям техники», автор приходит к выводам о единстве трех составляющих техники – технологической, социально-культурной и антропологической. Вывод о том, что мимесиса в традиционной форме не существует, однако нет и кризиса репрезентации.

Библиография статьи включает 20 библиографических источников, включая работы последних 5 лет. Автор обращается к трудах таких исследователей как Э. Биглхол, М. Крозье, Л. Бернард, Д. Фрид, Л. Гудман, У. Дюггер, Р. Хассан, Э. Бах и др., что добавляет работе теоретических аргументов в анализе сущности техники как целостного социокультурного образования.

Думается, что данная работа будет интересна тем, кто исследует вопросы преемственности культур, спецификой современных жанров культурного пространства.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Зайцев А.Я. Персоналии российской авторской анимации: синергетические фильмы Александра Свирского // Культура и искусство. 2024. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.11.72187 EDN: NWDWMN URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72187

Персоналии российской авторской анимации: синергетические фильмы Александра Свирского

Зайцев Алексей Яковлевич

ORCID: 0000-0002-1118-1877

кандидат искусствоведения

старший преподаватель; кафедра анимации и компьютерной графики; Всероссийский
государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова

129226, Россия, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

✉ art-mary@mail.ru



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.11.72187

EDN:

NWDWMN

Дата направления статьи в редакцию:

03-11-2024

Аннотация: Российский режиссер анимационного кино Александр Свирский известен своим стремлением расширять границы анимации и избегать традиционных условностей, часто отказываясь от стандартов, принятых в индустрии анимации. Его работы представляют собой синтез художественных приемов, где автор использует образы и символы, гармонично переплетая графику с музыкальным рядом. Актуальность исследования обусловлена тем, что работы режиссера заслуживают глубокого анализа с целью выявления перспективных типов художественных форм в отечественном анимационном кинематографе. Объектом исследования выступают анимационные фильмы Александра Свирского, художника-визионера, обладающего своеобразным взглядом на природу анимации. Предметом исследования является особенность синергетической анимации режиссера, которая проявляется, в частности, в интеграции визуального и звукового пространств в целостный художественный образ по типу ассоциативного потока. В работе использован комплекс общенаучных (сравнение,

анализ, обобщение) и специальных методов (визуально-иконический, художественно-оценочный). В анализе анимационных фильмов применялся описательно-аналитический и структурно-семантический методы. В фильмах Свирского присутствует элемент импровизации, позволяющий легко переходить от абстрактных форм к фигуративным изображениям и создавать многослойные произведения, насыщенные образами, которые требуют от зрителя активного восприятия. Научная новизна работы обусловлена тем, что в искусствоведческих исследованиях анализу творчества Свирского не уделено достаточного внимания, тогда как создаваемые им картины высоко оцениваются на анимационных фестивалях. Вкладом автора в исследование темы является подробный анализ творчества режиссера на примере некоторых его произведений. Основные выводы проведенного исследования заключаются в том, что художественная форма анимационных фильмов Александра Свирского преимущественно относится к перспективному, активно разрабатываемому в медиапространстве плоскостно-концептуальному типу, резонирующему с восприятием аудиовизуального контента молодым поколением зрителей. При этом важным качеством его работ становится яркое, образное, динамическое выражение некоего концепта, который «достраивается» в воспринимающем сознании реципиента, при условии его вовлеченности в контекст и эстетику авторского высказывания. Результаты исследования имеют теоретическое и практическое значение, могут быть использованы как концептуально-методологический базис в творческом процессе специалистов, задействованных в сфере анимационного кино и дать направление дальнейшим научно-теоретическим работам в ракурсе анализа современного анимационного искусства.

Ключевые слова:

синергетика в анимации, российская анимация, Саша Свирский, синестезия в анимации, плоскостно-концептуальная форма, эстетика анимационного фильма, концептуальная анимация, визуальная культура, современная авторская анимация, анимационные технологии

Художник и режиссер-аниматор Александр Свирский – фигура настолько яркая и неожиданная, что почти мифическая...

...Внутренняя свобода независимого художника воплотилась в оригинальной эстетической системе, где абсурдизм и парадоксальность становятся органичным фундаментом для синтеза разнообразных стилистик, соединения несоединимого...^[1]

Александр Свирский выделяется среди современных анимационных режиссеров благодаря своему экспериментальному подходу и постоянному поиску новых выразительных средств в киноязыке. Это проявляется, в частности, в его умении интегрировать визуальное и звуковое пространства в единый художественный образ, создавая эффект «ассоциативного потока». В этом отношении вполне обосновано утверждать о синестетической природе творчества Свирского: анимационные работы режиссера в оригинальной аудиовизуальной форме воплощают идеи С.М. Эйзенштейна, получившие в его теоретических трудах характерные «синестетические» определения: «хромофонный монтаж», «линия движения цвета сквозь фильм»; «цветовые лейтмотивы» ^[2, с. 199] и пр. Творчество Александра Свирского можно отнести к «актуальному» искусству, которое, словами К.Э. Разлогова, занимает место нынешнего авангарда ^[3, с. 545].

Авангардный радикализм Свирского, творчеству которого характерна «...Импровизационность, расточительная изобретательность и правда материала, чувственность наива и необузданная рефлексивность широкого поля наработок изобразительного искусства...» [\[1\]](#), не только обогащает анимационное искусство новыми формами, но и способствует его эволюции в контексте современных социокультурных изменений.

Режиссер в своих картинах использует элементы концептуализма, делая акцент не на линейном повествовании, а на акте презентации идеи. В работах Свирского прослеживается связь авторской идеи решения с технологиями ее экранного воплощения, взаимосвязь между материалами и способами производства, изобразительное решение картин подчинено авторскому замыслу [\[4\]](#), они включают в себя различные манипуляции с графическими элементами. Чтобы вызвать определенные эмоции или ассоциации у зрителей автор использует в своем творчестве абстрактные формы. Его фильмы часто содержат абсурдистские компоненты и коллажные техники, в которых режиссер использует элементы, собранные из различных источников. Коллажные техники варьируются от простого наложения изображений до сложных многослойных композиций, автор экспериментирует с формой и содержанием экранного произведения. Все это позволяет зрителям воспринимать повествование как открытое для интерпретации произведение искусства, а не как традиционный аудиовизуальный нарратив.

В работе Александр Свирский активно применяет синестетические принципы, где визуальные и звуковые элементы взаимодействуют друг с другом, создавая эффект звукоцветовой синестезии «как одновременно<го> возникновени<я> ощущений разной природы (модальности) при воздействии мономодального раздражителя» [\[5, с. 18\]](#): цвета, ассоциируемые с определенными звуками, могут усиливать эмоциональную нагрузку сцен. Сложные типы синхронизации [\[5, с. 49\]](#), такие как использование цветовых палитр, которые соответствуют определенным звукам или эмоциям, обогащают восприятие произведения. Например, громкий звук может быть представлен ярким красным или иным цветом, тогда как тихие мелодии могут ассоциироваться с мягкими пастельными тонами, а отрывистый ритм изображается движущейся пунктирной линией. Это позволяет зрителям воспринимать графические элементы как музыкальные линии, что обогащает аудиовизуальный опыт. Анимационные фильмы Свирского чем-то напоминают музыкальные клипы и являются привлекательными для зрителей со сформированным «клиповым мышлением», которому характерно синестезийное восприятие [\[6\]](#). Необходимо отметить, что когда речь идет о «клиповом мышлении» как когнитивном процессе, то зачастую это явление воспринимается в отрицательном контексте, когда мышление характеризуется как «фрагментарное», люди с таким мышлением считаются неспособными к глубокому анализу, не могут концентрироваться на какой-то одной теме длительное время, им необходимо постоянно переключаться. Но этому типу мышления также характерны многозадачность, быстрое принятие решения в ситуациях, требующих оперативных действий, способность стремительно усваивать новую информацию. Это особый тип современного мышления, сформированный под воздействием новых компьютерных технологий, Интернета и изменением медиа-культуры.

Однако в отношении творчества Александра Свирского можно говорить не только о синестетике как принципе внутреннего представления и воссоздания художественного образа, но и о синергетическом принципе развития и восприятия художественной формы фильма. В результате синергетического эффекта создается самоорганизующийся

анимационный образ: элементы формируют «квазихаос», что позволяет создавать уникальные визуальные и звуковые структуры, и это приводит к новым формам восприятия и интерпретации содержания анимационного произведения. Каждый элемент в фильмах режиссера влияет на другие, создавая эффект эмерджентности. Зритель воспринимает не просто отдельные кадры, а целостное художественное пространство, где каждое действие и звук имеют значение.

Работы Свирского характеризуются импровизационным стилем, ориентированным на «острую конфликтность сталкиваемых элементов» [7, с. 33] и поэтическим подходом к созданию текстов и визуальных образов. Это делает его анимацию свободной и экспериментальной. Александр Свирский использует современные технологии для создания своих фильмов, что позволяет ему экспериментировать с различными стилями, и это способствует расширению выразительных средств анимации и обогащению ее художественного языка.

Пространство анимации Свирского насыщено символами (см. Рисунок 4 и Рисунок 5), что создает дополнительные уровни интерпретации и вовлекает зрителя в процесс осмысления произведений. Работы режиссера касаются глубинных проблем современного человека, затрагивают актуальные социальные вопросы, такие как самоопределение, проблемы, связанные с «уходом в цифровой мир», зависимость от компьютерных игр и пр., что резонирует с молодыми зрителями, которые ценят произведения, отражающие их собственные переживания.

Анимации Александра Свирского присуща полистилистика – его фильмы характеризуются разнообразием стилей и техник, что придает им уникальность и многозначность, а также протест против визуального однообразия. Свирский стремится уйти от традиционных канонов анимации, выбирая свои собственные подходы к созданию анимационного произведения. В некоторых сценах изобразительное решение обманчиво наивно (см. Рисунок 9, Рисунок 10), что уже является своеобразным почерком режиссера.

Фильмография Александра Свирского включает следующие картины: «Хозяин болот», «Вадим на прогулке», «Мой галактический двойник Галактион», «Мирс Пирс», «Гость на коне», «Муравьиные песни», «Чепурнас», «Tanzonk», «9 способов нарисовать человека», «Про бабу, которая хотела улететь», «Мой галактический двойник Галактион» и др. (информация с сайта Саши Свирского www.sashasvirsky.ru).

Обратимся к анализу тех картин режиссера, которые нам представляются наиболее отражающими особенности его творчества.

«Мирс Пирс» (2009) – насыщенный образами, динамичный фильм, представленный четкой, «плакатной» графикой; в нем «одновременно наличествуют три типа повествования: изобразительное, словесное и музыкальное (звуковое)» [7, с. 41]. Режиссер использует элементы абсурда, что позволяет ему исследовать сложные темы через нестандартные ситуации и необычных персонажей. Это создает уникальную атмосферу, где привычные нормы и логика подвергаются пересмотру. Искусствовед А.М. Орлов отмечает, что в этой картине режиссер «...показывает истоки и почвенные корни тоталитарной власти, нацизма и фашизма, вроде бы незаметно зреющие в самых обычных, рядовых членах общества, в ничем не примечательных обывателях, которые вчера дружно собирались, чтобы весело выпить [...], а сегодня дружно собираются столь же весело пострелять из автоматов в живые мишени на ближайшей городской площади» (Алексей М. Орлов, канд. иск. Анимация Саши Свирского. Пиктограммы визуального мышления. Часть 3. / LoveJournal. 14.11.2014). Действие картины

уплотняется по мере развития сюжета и усиления музыкального ритма [8].



**Рисунок 1. Кадр из фильма «Мирс Пирс». Скриншот из открытых источников:
www.sashasvirsky.ru**

«Плакатная» графика подразумевает использование ярких цветов, четких линий и выразительных форм. Эта визуальная стилистика помогает акцентировать внимание на ключевых элементах сюжета и эмоциях персонажей. Визуальное пространство картины можно охарактеризовать как плоскостное: детальная наполненность кадра остается условная [8].

Фильм пестрит быстрыми сменами сцен и активным движением, что создает ощущение непрерывного действия. Это способствует вовлечению зрителя в происходящее на экране и усиливает восприятие абсурдности ситуаций, в которые попадают герои. В фильме присутствуют ироничные комментарии персонажей по поводу социальных норм и ожиданий. Некоторые персонажи пытаются найти смысл в своих действиях и взаимодействиях, их поиски часто приводят к комическим ситуациям, но также открывают важные темы о внутреннем мире человека. Интересно, что в данной картине в рамках изобразительного решения используются слова, которые «начинают вести себя как изображения», синтез словесных и изобразительных знаков приводит к параллельному развитию двух типов повествования [7, с.22].



Рисунок 2. Кадр из фильма «Мир Пирс». Изображение из открытых источников

Эффект звукоцветовой синестезии в «Мирс Пирс» помогает передать абсурдность и сложность существования героев. Зрители сталкиваются с визуальными и звуковыми метаморфозами, которые отражают психологические состояния персонажей, создавая эффект погружения в их внутренний мир. Сразу после выхода на экран этот фильм стал настоящим открытием в российском анимационном кинематографе.

Картину «Чепурнас» (2013) можно отнести в «фильму-медитации», в котором режиссер так создает изобразительное решение пространства кадра, что вся форма фильма воспринимается как единый образ.

Чепурнас – летчик, который не представляет свою жизнь без полетов. Однажды после падения самолета оказалось, что путь в небо для него закрыт. Он пытается существовать без своей мечты, женившись и устроившись на работу, что не делает его по-настоящему счастливым. До определенного события. Как отмечает искусствовед А.М. Орлов, «...В этом фильме режиссер создает мощную, резкую параболу агрессивности современного человека и его поработченности, зомбированности массовыми общественными клише...» (Алексей М. Орлов, канд. иск. Анимация Саши Свирского. Пиктограммы визуального мышления. Часть 3. / LoveJournal. 14.11.2014).

В картине визуальное пространство кадра условно и не просто служит фоном, а становится активным участником повествования. Режиссер использует различные художественные приемы для создания многослойного визуального пространства, которое отражает внутренние состояния персонажей и их эмоциональные переживания, что достигается через использование цвета, света и текстуры и позволяет зрителю ощутить атмосферу каждого момента. Изображения в «Чепурнас» наполнены символикой, что дает возможность каждому зрителю интерпретировать их по-своему. Такой подход способствует созданию личной связи между зрителем и фильмом, где каждый элемент может вызывать различные ассоциации и эмоции.

Особого внимания (впрочем, как и во всех работах Свирского) заслуживает звуковое наполнение картины, которое состоит из перемежающихся плавных и ритмичных

мелодий. Изображение вторит ритму то пульсацией графических элементов, то плавными переходами линий, создавая особый синестетический эффект, характеризующий уникальный почерк режиссера.



Рисунок 3. Кадр из фильма «Чепурнас». Скриншот из открытых источников

А.М. Орлов полагает, что одна из доминантных тем режиссера – воспроизведение «пейзажа сознания», и в «Чепурнасе» вводится кадр с вертикальным разрезом головы персонажа, дающим возможность прямо увидеть наполнение его головы – но не физическую ее начинку, не мозговые извилины, а гораздо более тонкую и неуловимую вещь – пространство сознания, которое таким образом овнешняется и предъявляется впрямую. Внутреннее становится внешним, невидимое – видимым...» (Алексей М. Орлов, канд. иск. Анимация Саши Свирского. Пиктограммы визуального мышления. Часть 3. / LoveJournal. 14.11.2014).



Рисунок 4. Кадр из фильма «Чепурнас». Скриншот из открытых источников. «... Внутри головы персонажа обозначен светлый овал, это и есть собственно сознание. Внутри овала изображен красный самолетик (персонаж – военный пилот), похожий на крест (финал фильма летален, пилот погибнет в очередной военной заварушке). По краям овала загибаются три пилообразных крючка, напоминающих стальную пилку, которую каторжник Жан Вальжан прятал в серебряной монете на крайний случай» (цитата Алексея М. Орлова).

По словам А.М. Орлова, в «Чепурнасе» возникает комплексный, противоречивый образ Бога, который лишь прикидывается видящим. Этот образ, выполненный, в отличие от других элементов картины, в плотной, в чем-то даже отталкивающей графической манере, ассоциируется с Демииургом гностиков.



Рисунок 5. Кадр из фильма «Чепурнас». Скриншот из открытых источников. *«Бог изображен с круговым нимбом, составленным из радиальных сегментов, каждый из которых представляет земной пейзаж. Левый глаз Бога, в отличие от «настоящего» правого, нарисован на белом клочке бумаги, как бы закрывающем настоящий глаз. Но именно левый зрачок является проводником в тонкий, божественный план» (цитата Алексея М. Орлова).*

Таким образом в картине «Чепурнас» в сложных аудиовизуальных образах представлен уникальный авторский концепт, отражающий суть повествования и воспринимаемый зрителем в зависимости от его культурного уровня. В конечном итоге, «...Совершенно не важно, понимает ли зритель концепцию художника, когда видит его искусство. После того как произведение покинуло «мастерскую», художник не может проконтролировать, каким образом зритель его воспримет» [\[9\]](#).

Особое место в творчестве Свирского занимает фильм **«Муравьиные песни»** (2014), где синэстезия проявлена через динамическую линейность красной линии, которая «в кадре сопрягается с фоновой музыкой, звучащей при этом за кадром. От соположения ритмических акцентов при их восприятии возникает магия синэстезии: мы как бы видим то, что слышим, и слышим то, что видим. В этом, как всегда, «виновата» ритмология, связующая динамику изоряда с фоновой музыкой» (Орлов А.М. Анимация Саши Свирского. Ч. 2-я. / LoveJournal. 14.11.2014).

Фильм условно делится на две части, первая из которых представлена сочетанием легкой музыки с плавными линиями визуального ряда, при этом динамика аудиовизуальной самоорганизации экранного «квазихаоса» в отсутствии сюжетно-нарративной линии создает синергетический эффект [\[8\]](#).



Рисунок 6. Кадр из фильма «Муравьиные песни». Скриншот из открытых источников: www.sashasvirsky.ru

Вторая часть картины повествует о рождении и смерти, отношений мужчины и женщины. Эта часть фильма более детализирована и семантически нагружена, что провоцирует у зрителя активизацию внимания, особую сосредоточенность на происходящем на экране. Монтажно-ритмическое построение фильма характеризуется отсутствием монтажных склеек, благодаря чему нарратив воспринимается как непрерывный поток сознания.

В картине сделан акцент на красном, «архетипическом» [\[10\]](#) цвете, сам же фильм воспринимается монохромным. При этом он словно пронизан красной линией, которая неотрывно присутствует, создавая причудливые образы, как уничтожающие, так и созидающие (линия то обрисовывает контур ландшафта, то плавно скользит, то движется пунктиром, то внезапно исчезает).

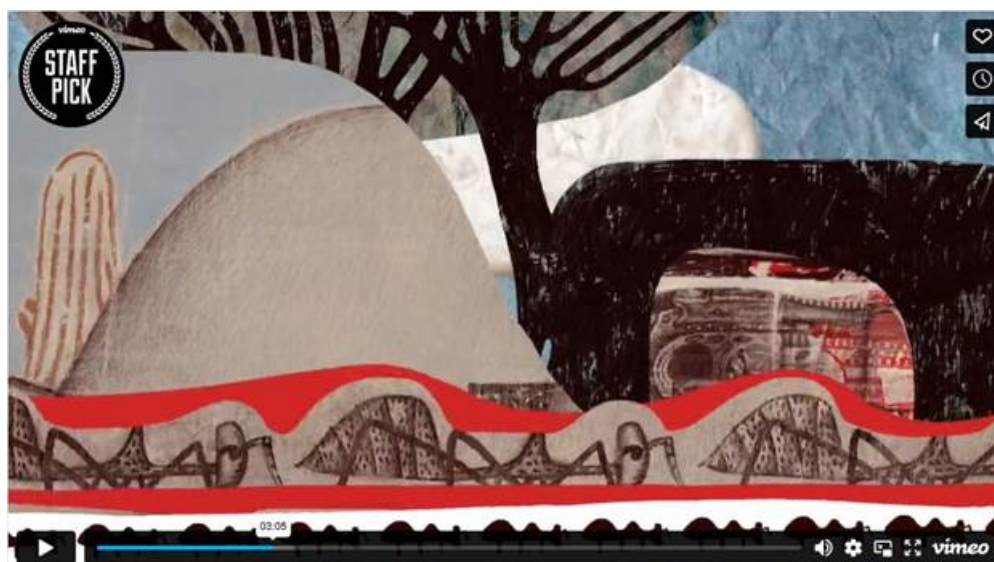


Рисунок 7. Кадр из фильма «Муравьиные песни». Скриншот из открытых источников: www.sashasvirsky.ru

Акценты, расставляемые красным цветом, согласованы с саунд дизайном фильма, что приводит к синестетическому эффекту, особая притягательность которого заставляет зрителя неотрывно смотреть на экранные метаморфозы, поддавшись состоянию «эстетической медитации» [\[11\]](#).

Фильм насыщен образами, сменяющимися друг друга как в калейдоскопе, и понадобится не один просмотр для того, чтобы оценить и понять образную составляющую картины: «... Лишь после 3-го просмотра все тонкости глубоко продуманной композиции «Муравьиных песен», от первого до последнего кадра, твердо встали на свои места...Еще один «проход» фильма ввел новые детали – и та целостность, которую мы называем художественным образом фильма, дополнилась иными гранями...» (Орлов А.М. Анимация Саши Свирского. Ч. 2-я. / LoveJournal. 14.11.2014). В разработке визуального пространства кадра режиссер остается верен себе: оно может характеризоваться как условное – плоскостное.

Анимационный фильм **«9 способов нарисовать человека»** (2016) – это «повествование <которое> аккумулирует два конфликтующих между собой типа восприятия. С одной стороны, это развернутая во времени последовательность сюжетов, достаточно традиционная для экранной драматургии, с другой – изобразительное целое, организованное по законам станковой композиции, которое подразумевает simultанное восприятие в едином поле зрения» [\[1\]](#).

Концепт фильма построен на эволюции рисования человека как видит ее автор: человек как птичка (1); человек заслоняющий (дом или дерево) или человек, заслоняющий другого человека (2); человек неуместный, несуразный (3); человек, у которого вместо головы выросло дерево, а вместо рук две огромные рыбы, а вместо ног два колеса или один пожарный шланг (4); человек-маленький значок (5); человек, нарисованный «подробно» (6); человек как какая-то его часть (7); человек, рисующий человека (8); человек, нарисованный случайно (9).

Экспрессия визуального ряда картины в сочетании с аудио рядом погружает зрителя в «ассоциативный поток», а быстро меняющиеся на экране изображения – в состояние медитативного транса, когда нарратив неосознанно воспринимается через образы, мелькающие на экране. Здесь, как и в других работах режиссера, присутствуют красные линии и красные акцентирующие детали, фокусирующие внимание зрителя на ключевых элементах сцены, усиливающие ощущение напряжения и динамики. В рамках композиции кадра красные акценты служат визуальными «якорями», которые помогают направлять взгляд зрителя и структурировать восприятие сцены.



Рисунок 8. Кадр из фильма «9 способов нарисовать человека». Скриншот из открытых источников

Работа режиссера «**Мой галактический двойник Галактион**» (2020) воспринимается как «поток сознания», через обращение к цитированию в ней ощущается импровизационное и игровое начало. Сюжетная линия развивается стремительно. Главный герой получает е-мэйл от своего двойника, и можно предположить, что речь идет о людях, которые играют в сети в компьютерную игру, где они спасают мир, заменяя реалии иллюзорным пространством. Здесь у них все получается в отличие от реального мира, где они живут. Они не знают друг друга, потому что играют анонимно, и главный герой называет напарника Галактионом (никнеймом). Другая интерпретация авторского концепта может заключаться в том, что «галактический двойник» есть «аватар» играющего в компьютерную игру.



Рисунок 9. Кадр из фильма «Мой галактический двойник Галактион». Скриншот из открытых источников: www.sashasvirsky.ru

На контрасте с ярким цифровым миром в фильме представлено убожество однотипных домов и квартир, куда игрокам не хочется возвращаться. И зритель ощущает этот контраст. Закадровый текст читается в манере интонирования современного пользователя компьютерных игр, который хочет что-то рассказать, но не имеет особой практики «живого» общения вследствие «цифрового аутизма». Он косноязычен, интонация рассказчика монотонная, безэмоциональная. Тогда как в песне «Со злыми силами биться пойдем со мной», которая сопровождает компьютерное взаимодействие персонажей, выражено гораздо больше эмоций и артистизма. Депрессивное перечисление закадровым голосом предметов обыденной реальности противопоставлено оживленному описанию «светящегося и яркого мира мерцающих красок» виртуальной реальности, и «этот мир намеревается уничтожить главного героя и его галактического двойника» (цитата из фильма).

Таким образом, фильм построен на контрасте «компьютерный мир-реальный мир» и обнажает соответствующую проблему, связанную с «цифровым аутизмом». Данный термин не имеет ничего общего с термином «аутизм», который применяется в психиатрии, и обозначает состояние, при котором человек становится изолированным от реального мира из-за чрезмерного использования цифровых технологий.

Визуальное пространство фильма имеет условную, плоскостную форму, выполнено частично в коллажной манере, частично представляет собой наивный рисунок.

«**Вадим на прогулке**» (2021) – фильм, в котором поднимаются экзистенциальные

вопросы: что делать с обретенной свободой, которая оказывается обманчивой.

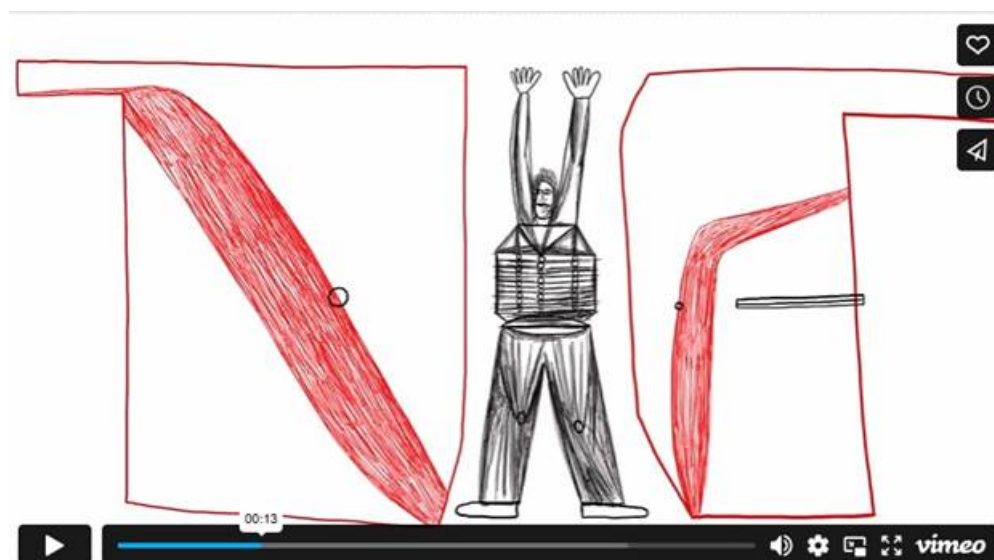


Рисунок 10. Кадр из фильма «Вадим на прогулке». Скриншот из открытых источников: www.sashasvirsky.ru

Авторский концепт можно интерпретировать как выход молодого человека из «тесной комнаты» родительской опеки в «большой» мир возможностей, и его столкновение с реалиями современного мира и невозможностью с ними справиться: в результате человек возвращается в «тесную комнату», представленную в кадре прозрачным стеклянным кубом. Несколько иначе интерпретирует сюжет исследователь анимации Мария Терещенко: «Вадим на прогулке» – с одной стороны, эксперимент, а с другой – печальная повесть о человеке, который редко ходит гулять из-за большого количества работы и, хотя, выйдя на прогулку, он чувствует себя газелью, которая прыгает туда и сюда, покорность работодателю, ответственность и чувство долга влекут его обратно в комнату-клетку» (Терещенко М. «Безобразные пятна: лучшие российские мультфильмы на фестивале в Суздале». Кино-театр.ру. 25 марта 2021 г.) В фильм введены метафоры, принадлежащие «монтажному стилю кинематографического мышления» [11, с. 169], например, где работодатель, представленный львом, нападающим на безобидную газель (которая «скачет и туда и сюда»), с которой отождествляет себя главный герой. Газель при этом выглядит словно подвешенной за веревочку, с безвольно свисающими ногами, которыми она как марионетка вяло перебирает в воздухе (символ беспомощности, безволия, покорности, безынициативности, нежелания брать на себя ответственность и пр.). Меняется лишь ее цвет и цвет окружения, движения газели циклически повторяются.

Фильм сопровождает закадровый текст, читаемый тем же монотонным голосом, что и в картине «Мой галактический двойник Галактион». Визуальное пространство фильма, как и предыдущие картины режиссера, решено условно.

Отдельного внимания заслуживает саунд-дизайн картины, которая получила премию «Golden Horseman» за лучшее музыкальное оформление фильма на Международном фестивале короткометражного кино Filmfest Dresden (в Дрездене) в 2022 году (по данным Школы-студии анимационного кино «ШАР»).

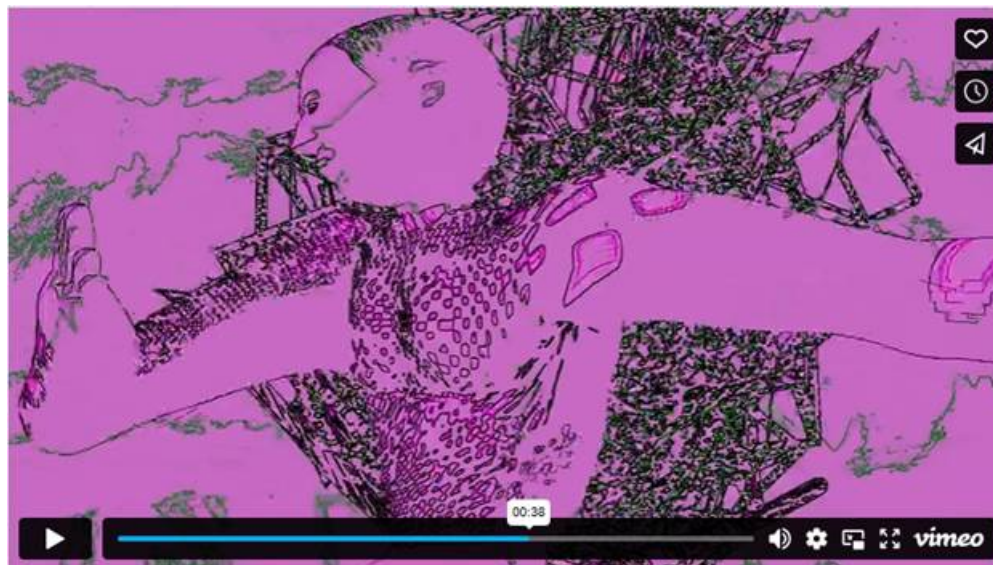


Рисунок 11. Кадр из фильма «Вадим на прогулке».Скриншот из открытых источников: www.sashasvirsky.ru

Таким образом, Александр Свирский использует комплексный подход к созданию своих картин, который выделяет его среди других режиссеров современного анимационного кино и включает следующие компоненты:

- **синестетическую и синергетическую анимацию:** режиссер интегрирует звук и изображение, создавая эффект звукоцветовой синестезии, где графические элементы воспринимаются как звуковые линии. Это позволяет зрителю воспринимать визуальные образы как музыкальные композиции, что делает его работы уникальными в контексте аудиовизуального искусства. При просмотре фильма зритель погружается не в пространство, а в динамическое состояние, которое формируется автором с помощью визуально-звуковых средств;
- **импровизацию:** анимация Свирского часто не имеет четкой сюжетной линии, что позволяет создавать уникальные поэтические и ассоциативные нарративы, что, в свою очередь, придает его фильмам особую атмосферу и открывает возможность для многозначных интерпретаций;
- **современные компьютерные технологии:** режиссер в своем творчестве активно применяет компьютерные технологии и различные техники анимации: коллажные, 2D и 3D анимацию, что обогащает его художественный язык и расширяет выразительные средства, позволяя создавать динамичные и многослойные произведения;
- **концептуальный компонент:** работы Александра Свирского отражают концептуалистские идеи, где акцент делается на акте презентации идеи, а не на ее разворачивании, что также создает особое пространство для зрительской интерпретации.

В визуальной составляющей фильмов Александра Свирского основное внимание уделяется графическому рисунку и динамике линий. Глубина и детальная наполненность кадра остаются условными, и в целом визуальное пространство его картин можно охарактеризовать как плоскостное.

Непосредственно содержание фильмов Свирского адекватно воспринимается с точки зрения тематики, эмоционального воздействия и интертекстуальных ассоциаций, но оно не представляет собой линейное повествование; авторский нарратив включает элементы абсурдизма и коллажности, что делает семантическую составляющую его фильмов ближе

к концептуальности и эстетическим принципам концептуализма, которые утверждают, что суть арт-деятельности заключается не в последовательном разворачивании идеи, а в акте ее презентации. Художественное пространство произведения при этом полностью реализуется лишь в восприятии зрителя [4, 8, 12].

На основе вышеизложенного художественные формы анимационных фильмов Александра Свирского можно отнести к *плоскостно-концептуальному* типу, близкому современному молодому зрителю, опыт и восприятие которого сформировано в условиях цифровой эпохи [4]. Данный тип все чаще выбирают современные молодые режиссеры анимационного кино («Узы» (2019) режиссер Д. Великовская; «Слонение» (2020), «Ведрити» (2023), режиссер Н. Мещеряков; «Огурцы» (2020) режиссер Л. Шмельков, «Апноэ» (2022) режиссер А. Кононова и др.).

Молодое поколение, воспитанное в парадигме коллажно-клиповой визуальной культуры, привыкшее к быстрому потоку визуальных образов, воспринимает анимацию как динамичное и многослойное искусство и положительно оценивает её за яркое и образное выражение, а не за традиционное линейное повествование. Кроме того, современные зрители предъявляют высокие требования к техническим параметрам экранной продукции, ожидают качественную анимацию, которая использует новые технологии и выразительные средства. Таким образом, современный зритель более требователен к содержанию и форме аудиовизуального произведения, и фильмы Александра Свирского отвечают этим требованиям.

Библиография

1. Бобылев И. Человеческая комедия. «9 способов нарисовать человека», режиссер Александр Свирский. Искусство кино. 2017. № 5/6. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2017/05-06/chelovecheskaya-komediya-9-sposobov-narisovat-cheloveka-rezhisser-aleksandr-svirskij> (дата обращения 01.11.2024).
2. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения [Текст]: В 6 т. / [Вступ. статья Р.Юренева, с. 25-68]; [Глав. ред. С.И. Юткевич]; Ин-т истории искусств. Союз работников кинематографии СССР. Центр. гос. архив литературы и искусства СССР. – Москва: Искусство, 1964-1971. – 6 т. Т. 2.
3. Разлогов К.Э. Кинопроцесс XX – начала XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика. – М.: Академический проект; Трикста, 2016. – 640 с.
4. Зайцев А.Я. Художественный образ в анимационном кино как интегративный многоуровневый динамический феномен // Человек и культура. 2023. № 5. С. 39-46. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.5.29996 EDN: PRAMHF URL: https://e-notabene.ru/ca/article_29996.html
5. Евин И.А. Искусство и синергетика. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 164 с.
6. Зайцева М.Л. Феномен синестезии в искусстве постмодернизма // Психолог. 2014. № 5. С. 60-78. DOI: 10.7256/2306-0425.2014.5.13379 URL: https://e-notabene.ru/psp/article_13379.html
7. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 56 с.
8. Зайцев А.Я. Эстетические и технологические аспекты развития художественной формы российских анимационных фильмов 1990-х – 2020-х гг. : диссертация ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. / Зайцев Алексей Яковлевич; – Москва, 2023. – 171 с.
9. Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве. Художественный журнал. № 69. 2008. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/23/article/366> (дата обращения 01.11.2024).
10. Пастуро М. Красный. История цвета. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. –

160 с.

11. Лотман Ю, Цивьян Ю. Диалог с экраном. Издательство «Александра», Таллинн. – 215 с.
12. Лексикон неонклассики [Концептуализм]. Художественно-эстетическая культура XX века / Под общ. ред. В.В.Бычкова. – Москва: Росспэн, 2003. – 606 с.
13. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, – 1994. – 525 с.
14. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 416 с.
15. Галеев Б.М. Человек, искусство, техника: (Проблема синестезии в искусстве) / Б.М. Галеев. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1987. – 263 с.
16. Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти: ум мнемониста / А.Р. Лурия. – Москва: Эйдос, 1994. – 96 с.
17. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-эстетическое исследование внутреннего строения мира искусств. – JL: Искусство, 1972. – 440 с.
18. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука, 2001. – 558 с.
19. Разлогов К.Э. Кинопроцесс XX-начала XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика. – М.: Академический проект; Трикста, 2016. – 640 с.
20. Русинова Е.А. Звук в пространстве кинематографа. – М.: ВГИК, 2020. – 268 с.
21. Manovich L. "Reality" effects in computer animation // A Reader in Animation Studies. Jayne Pilling, Society of Animation Studies. – Sydney: John Libbey&Company Pty Ltd., 1997. Pp. 5-14.
22. Nikolić, D. Is synaesthesia actually ideaesthesia? An inquiry into the nature of the phenomenon. Proceedings of the Third International Congress on Synaesthesia, Science & Art, Granada, Spain, April 26-29, 2009.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Персоналии российской авторской анимации: синергетические фильмы Александра Свирского», в которой проведено исследование творческой деятельности современного российского сценариста и режиссера.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что работы Свирского характеризуются импровизационным стилем, ориентированным на «острую конфликтность сталкиваемых элементов» и поэтическим подходом к созданию текстов и визуальных образов. Это делает его анимацию свободной и экспериментальной. Как отмечает автор, Александр Свирский использует современные технологии для создания своих фильмов, что позволяет ему экспериментировать с различными стилями, и это способствует расширению выразительных средств анимации и обогащению ее художественного языка.

Актуальность исследования обусловлена тем, что фильмы Александра Свирского пользуются популярностью у молодого поколения, так как отвечают высоким требованиям современных зрителей к техническим параметрам экранной продукции, динамичности и многослойности повествования и яркому и образному визуальному ряду. К сожалению, в статье отсутствует анализ научной обоснованности проблематики, в связи с чем затруднительно делать заключение о научной новизне исследования. Также исходя из текста статьи невозможно судить о ее практической значимости.

Целью настоящего исследования является комплексный анализ работ Александра Свирского с позиции реализации им с своим творчестве принципов синергетики. Для

достижения поставленной цели автором поставлены следующие задачи: обозначение теоретических принципов творчества А. Свирского, анализ реализации данных принципов в его творчестве. Объект данного исследования – фильмография Александра Свирского. Предмет – концептуальность, синестетика, синергетика работ режиссера.

Методологическую базу составили общенаучные методы, описания, анализа, синтеза, а также художественный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как К.Э. Разлогов, Ю.М. Лотман, Л.С. Выготский, С.М. Эйзенштейн, М.С. Каган, Б.М. Галеев и др. Эмпирическую материалом послужили анимационные фильмы Александра Свирского.

Автором обозначены основные характеристики творчества А. Свирского. Так, в статье автором отмечен авангардный радикализм, концептуализм, следование принципам синестезии в создании звукоцветовой синхронизации, синергетический принцип развития и восприятия художественной формы фильма.

Раскрывая процесс реализации режиссером принципа синергетики, автор констатирует, что в работах Свирского в результате синергетического эффекта создается самоорганизующийся анимационный образ: элементы формируют «квазихаос», что позволяет создавать уникальные визуальные и звуковые структуры, и это приводит к новым формам восприятия и интерпретации содержания анимационного произведения. Каждый элемент в фильмах режиссера влияет на другие, создавая эффект эмерджентности. Зритель воспринимает не просто отдельные кадры, а целостное художественное пространство, где каждое действие и звук имеют значение.

Комплексное действие данных теоретических принципов автор иллюстрирует анимационными фильмами А. Свирского «Мирс Пирс», «Чепурнас», «Муравьиные песни», «9 способов нарисовать человека», «Мой галактический двойник Галактион», «Вадим на прогулке».

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение особенностей формирования уникального художественного стиля и многогранности представителей творческой профессии представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 22 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокое знание изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Добрынин О.В. Трансформация режиссерского замысла: от линейного повествования к омнидирекциональному пространству // Культура и искусство. 2024. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.11.72462 EDN: NZVPAM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72462

Трансформация режиссерского замысла: от линейного повествования к омнидирекциональному пространству

Добрынин Олег Витальевич

ORCID: 0009-0005-4303-7457

старший преподаватель, кафедра анимации и компьютерной графики, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

129226, Россия, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

✉ oleg.dobrynin.70@list.ru



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.11.72462

EDN:

NZVPAM

Дата направления статьи в редакцию:

25-11-2024

Аннотация: Предметом исследования является трансформация режиссерского замысла в условиях сферического кинематографа. В исследовании анализируются особенности работы режиссера в омнидирекциональном пространстве, которое предоставляет зрителю свободу выбора направления взгляда. Рассматриваются новые выразительные средства, включая пространственный звук и многоплановую мизансцену, а также изменение подходов к монтажу и драматургии. Особое внимание уделяется особенностям восприятия зрителем сферического контента и перспективам развития этого формата в киноиндустрии. Целью данного исследования является изучение влияния омнидирекционального пространства на режиссерский замысел. Исследование направлено на выявление ключевых изменений в подходах к монтажу, композиции и драматургии. В рамках работы поставлены следующие задачи: проанализировать особенности режиссерской работы в формате 360°; выявить новые выразительные средства, возникающие в сферическом формате; определить влияние омнидирекционального повествования на зрительское восприятие; оценить перспективы

развития сферического кинематографа и его интеграции с другими медиа. Основываясь на методах сравнительного анализа, в работе рассмотрено влияние омнидирекционального пространства на режиссерский замысел. Основные выводы данного исследования заключаются в том, что привычные инструменты режиссера, такие как монтаж, композиция кадра и линейное повествование не всегда адаптированы для использования в сферическом пространстве. Новизна исследования заключается в том, что в работе выявлены перспективные направления развития сферического кинематографа; отмечено, что, в связи с появлением сферического кинематографа возникает необходимость пересмотра ключевых аспектов кинематографического языка. Исследование показало, что использование омнидирекционального пространства требует от режиссеров разработки новых выразительных средств и стратегий взаимодействия со зрителем. Работа предлагает обзор ключевых проблем (вызовов) и возможностей сферического кинематографа, что делает её актуальной для теоретиков и практиков в области аудиовизуальных искусств и будет полезна для разработки нового программно-методического материала для студентов специальности "Режиссура кино и телевидения".

Ключевые слова:

сферический кинематограф, 360-градусное видео, омнидирекциональное пространство, режиссерский замысел, пространственный звук, иммерсивность, нелинейное повествование, виртуальная реальность, многоплановая мизансцена, управление вниманием зрителя

Современный мир кино постепенно меняется под воздействием новых технологий. В этом контексте сферический кинематограф (360°-видео) и виртуальная реальность (VR) занимают особое положение. Данные форматы дают зрителю уникальную возможность быть не просто наблюдателем, а полноценным участником события, создавая эффект присутствия или иммерсивности. В последние годы VR 360°-контент активно внедряется в различные сферы: от киноискусства до маркетинга, образования и терапии. По данным исследований Мела Слейтера [\[1\]](#) и Джереми Байленсона [\[2\]](#), эффект погружения, достигаемый в таких форматах, напрямую влияет на зрительское восприятие и эмоциональную вовлеченность. Эта тенденция свидетельствует о формировании новой эстетики аудиовизуального искусства, где традиционные подходы к повествованию становятся недостаточными.

Особый интерес представляет сферический кинематограф как самостоятельный этап в развитии аудиовизуальных медиа, который не просто расширяет рамки кинематографа, но и создает новую парадигму взаимодействия со зрителем. Как отмечает Лев Манович [\[3\]](#), технологии формируют не только язык, но и способ восприятия искусства.

Несмотря на активное развитие сферического контента, режиссерские подходы в этом формате часто базируются на традиционных линейных нарративах, которые не учитывают возможности полного обзора (360°). Это приводит к конфликту между режиссерским замыслом и восприятием зрителя. Как демонстрируют Крис Милк в **«Evolution of Verse»** (2015) и Алехандро Иньярриту в **«Carne y Arena»** (2017), успешный сферический проект требует нового подхода к работе с пространством, вниманием зрителя и эмоциональной вовлеченностью.

Сферический кинематограф ^[4] представляет собой новый формат аудиовизуального искусства, который позволяет зрителю получить полный обзор на 360 градусов. Это достигается за счет использования камер, фиксирующих изображение со всех сторон, и специальных технологий воспроизведения, таких как VR-шлемы или интерактивные экраны. В отличие от традиционного кинематографа, который строится на ограничении поля зрения зрителя, сферический формат предоставляет свободу выбора направления взгляда. Это создает уникальное чувство присутствия, где зритель становится не просто наблюдателем, а участником происходящего.

Важно отметить, что сферический кинематограф не следует путать с VR (виртуальной реальностью) или AR (дополненной реальностью). В то время как VR часто подразумевает полное погружение в искусственный мир, сферическое видео представляет собой нечто среднее между линейным повествованием и интерактивным опытом, предоставляя зрителю определенную степень свободы в рамках заранее определенного пространства.

Создание сферического контента требует использования специализированного оборудования и программного обеспечения. На этапе съемки используются камеры с несколькими объективами, способные фиксировать изображение на 360°. Примеры таких устройств включают Insta360 Pro, Insta360 Titan, GoPro Max и камеры типа Nokia OZO. На этапе постпродакшна сферический контент проходит процесс сшивки изображений (stitching), который объединяет кадры с разных объективов в одно цельное сферическое изображение. Для этой цели применяются программы, такие как DaVinci Resolve, Adobe Premiere Pro, Mistika VR и Kolor Autopano.

Сферический формат также накладывает ограничения на инструменты монтажа. Например, режиссеру нужно учитывать, что зритель может смотреть в любую сторону, а значит, классические приемы, такие как крупный план или быстрая смена ракурсов, теряют свою эффективность. Исследования Джереми Байленсона ^[2] показывают, что неожиданные смены ракурсов в VR могут вызвать дезориентацию и снижение уровня вовлеченности зрителя.

Сферический кинематограф создает новые эстетические вызовы для режиссеров и операторов. В традиционном кино композиция кадра подчиняется различным правилам, таким как правило третей, симметрии и баланса, перспективы, глубины резкости, кадрирования, золотого сечения и др. и фокусируется на привлечении внимания зрителя к ключевым элементам кадра. В сферическом формате такие правила теряют смысл, поскольку зритель сам выбирает, куда смотреть.

Это приводит к необходимости создания композиции, которая учитывает многоплановость действия и стимулирует зрителя обратить внимание на важные детали. Как отмечает Крис Милк ^[5], создатель сферического проекта **«Evolution of Verse»** (2015), пространственный звук и движение становятся основными инструментами управления вниманием зрителя.

Другим эстетическим вызовом является изменение восприятия времени. По словам Андрея Тарковского ^[6], время является ключевым элементом кинематографа. В сферическом кино восприятие времени напрямую связано с пространством, что создает уникальные возможности для экспериментов с ритмом и динамикой повествования. Сравнивая сферический и традиционный кинематограф, можно выделить несколько ключевых различий:

- **Линейность повествования.** В традиционном кино режиссер контролирует взгляд зрителя, направляя его к определенным деталям сцены. В сферическом формате зритель получает свободу выбора направления взгляда, что меняет подход к драматургии.
- **Композиция кадра.** Если в традиционном кино композиция ограничивается рамкой кадра, то в сферическом пространстве режиссеру приходится работать с мизансценами в формате 360°.
- **Монтаж.** Классические приемы монтажа, такие как монтаж по крупности или динамичные смены планов, не подходят для сферического кино.

Трансформация режиссерского замысла

Режиссура в сферическом кинематографе требует пересмотра привычных подходов, поскольку основной вызов заключается в отсутствии фиксированной рамки кадра. Зритель становится активным участником происходящего, сам выбирая, куда смотреть. Как отмечает Крис Милк в одном из своих выступлений, «сферическое повествование создает условия, при которых зритель становится одновременно оператором и монтажником собственного опыта» [\[5\]](#).

Режиссер, работая в формате 360°, сталкивается с необходимостью создавать пространство, где зритель может изучать окружающий мир, сохраняя при этом интерес к ключевым элементам сюжета. Это требует использования многоплановой мизансцены, при которой действие происходит на нескольких уровнях, одновременно привлекая внимание и к переднему, и к заднему планам. Появление сферического кино открыло возможности для использования новых выразительных средств, таких как:

1. **Пространственный звук (ambisonics).** Пространственный звук становится одним из главных инструментов управления вниманием зрителя. Как показали исследования Агнешки Рогинской [\[7\]](#), амбиофонические звуковые системы позволяют направить внимание зрителя к определенному объекту или месту в сцене. Например, звук шагов за спиной может побудить зрителя обернуться, не прибегая к визуальным сигналам.

2. **Движение пространства вокруг зрителя.** В условиях статичного положения зрителя в сферическом формате динамика может быть создана за счет движения самого пространства. Этот подход активно используется в иммерсивных инсталляциях и фильмах, где элементы окружения плавно меняются, задавая ритм и направляя внимание зрителя. К примеру, в проекте «**Carne y Arena**» (2017) Алехандро Гонсалеса Иньярриту зритель физически остается на месте, однако движение пространства, объектов и света создает эффект вовлеченности и взаимодействия с миром фильма. Исследования в области VR, такие как работы Джереми Байленсона [\[2\]](#), подтверждают, что подобный подход позволяет избежать дезориентации и усиливает эффект иммерсивности. Этот прием может использоваться как альтернатива движению камеры, создавая иллюзию движения зрителя, когда на самом деле он остается неподвижен. Такой подход также позволяет избежать физиологического дискомфорта, часто связанного с чрезмерным перемещением точки обзора в VR.

3. **Многоплановая мизансцена.** Сферическое кино позволяет режиссеру одновременно демонстрировать несколько действий, происходящих на разных уровнях пространства. Это расширяет традиционные возможности повествования, создавая новый уровень сложности.

В сферическом формате классический линейный монтаж теряет свое значение, уступая

место концепции непрерывного повествования. Режиссеры вынуждены отказаться от резкой смены ракурсов и планов, чтобы избежать дезориентации зрителя. Как отмечает Дэвид Бордвел [\[8\]](#), в традиционном кинематографе монтаж создает ритм и управляет зрительским восприятием, но в сфере 360° эту функцию перенимает само пространство.

Примером нового подхода может служить проект **«Google Spotlight Stories»**, куда входят четыре интерактивные видеоистории. Каждая длится несколько минут, в течение которых пользователь погружается в 360° мир и может наблюдать за происходящим с разных сторон. Здесь режиссеры используют метод «скрытого монтажа» – вместо прямой смены сцен переход осуществляется через движение камеры или акцент на определенных элементах окружения.

Омнидирекциональное пространство как новая парадигма

Термин «омнидирекциональное повествование» подразумевает построение сюжета, в котором зритель получает возможность самостоятельно выбирать направление своего внимания внутри пространства фильма. Это приводит к разрушению традиционного линейного нарратива и возникновению нового подхода к организации повествования.

Сферический кинематограф в этом контексте выступает как форма «экологического повествования», где все элементы окружающей среды (звуки, свет, движение) служат носителями информации. Как пишет Мари-Лор Райа, «в условиях виртуальной среды повествование становится больше, чем последовательностью событий: оно превращается в среду, которую можно изучать и переживать» [\[9\]](#).

Омнидирекциональное пространство требует пересмотра подходов к драматургии. В традиционном линейном кино драматургия строится вокруг строго контролируемого хода событий, в то время как в сферическом формате зритель становится «сосоздателем» сюжета.

Этот подход меняет саму природу конфликта, который перестает быть линейным. Например, вместо одной последовательной линии зритель может быть вовлечен в несколько параллельных конфликтов, каждый из которых раскрывается в зависимости от его выбора направления взгляда. Такой метод активно использовался в интерактивных проектах, например, **«Google Spotlight Stories»**, где зритель может переключаться между разными событиями, происходящими в одном пространстве.

Одним из ключевых факторов, влияющих на восприятие, является уровень свободы зрителя. Как показывают исследования Джереми Байленсона [\[2\]](#), слишком большая свобода выбора может привести к потере внимания или дезориентации зрителя. В этом случае задача режиссера – создать условия, в которых зритель интуитивно понимает, на что обращать внимание.

Примером такого подхода служит работа с пространственным звуком. Если зритель находится в статичной точке обзора, звуковые элементы могут выступать «гидом» внутри повествования, направляя внимание к ключевым моментам. В фильме **«Pearl»** (2016) движение объектов и звук формируют органичный поток внимания, позволяя зрителю не упустить важные детали сюжета.

Методы реализации режиссерского замысла в сферическом кинематографе

Инструменты управления вниманием зрителя. В сферическом формате зритель обладает значительной свободой выбора направления взгляда, что требует от

режиссера разработки стратегий управления вниманием. Среди таких инструментов ключевую роль играют:

- **Свет.** Световые акценты могут направлять взгляд зрителя к ключевым элементам сцены. Например, в работе «**Evolution of Verse**» (2015) Криса Милка яркость и движение света задают ритм повествования и помогают зрителю фокусироваться на сюжетнообразующих элементах.
- **Движение объектов.** Движение внутри кадра, даже минимальное, привлекает внимание и удерживает интерес. Например, перемещение птиц или автомобилей на периферии заставляет зрителя переключаться между разными элементами пространства.
- **Звук.** Пространственный звук используется для создания эффекта присутствия. Как отмечает Агнесса Рогинская ^[7], звук не только направляет внимание, но и усиливает эмоциональное восприятие сцены.

Работа с мизансценой в сферическом пространстве. Мизансцена в сферическом формате требует совершенно нового подхода. Здесь важно учитывать:

- **Многоплановость действия.** В сферическом пространстве зритель может наблюдать сразу несколько событий, происходящих одновременно. Это требует от режиссера тщательной проработки пространственного взаимодействия между элементами сцены.
- **Центральная и периферийная зоны.** Пространство вокруг зрителя можно разделить на "активные" зоны, где разворачиваются ключевые события, и "фоновое" пространство, которое поддерживает атмосферу. Такой подход позволяет избежать перегрузки зрителя информацией.

Пример: в фильме «**Pearl**» (2016) режиссер использует взаимодействие между центральной точкой обзора (водитель автомобиля) и периферийными элементами (вид за окном) для создания динамичной, но сбалансированной сцены.

Звуковое решение. Звук в сферическом кино становится не просто сопровождением, а полноценным инструментом повествования. Современные технологии, такие как ambisonics, позволяют создавать звуковую среду, которая воспринимается зрителем как естественная часть пространства.

- **Локализация звука.** Пространственное звучание помогает выделить ключевые элементы сцены. Например, если звук доносится из определенной стороны, зритель автоматически поворачивается в этом направлении.
- **Динамика звуковой среды.** Постепенное нарастание звука или его исчезновение создает эффект движения пространства, даже если зритель остается неподвижным.
- **Эмоциональная насыщенность.** Исследования Байленсона ^[2] показывают, что звук оказывает сильное влияние на эмоциональное восприятие сцены, усиливая эмпатический эффект.

Пример: в фильме «**Carne y Arena**» (2017) Иньярриту звук шагов и шепота создают иллюзию присутствия, погружая зрителя в эмоциональный контекст истории.

Подводя итоги, отметим, что сферический кинематограф – это уникальный формат, трансформирующий традиционные подходы к режиссуре и повествованию. Исследование показало, что использование омнидирекционального пространства требует от режиссеров разработки новых выразительных средств и стратегий взаимодействия со

зрителем.

Ключевые выводы исследования заключаются в следующем:

– в сферическом формате режиссер сталкивается с необходимостью учитывать свободу зрителя в выборе направления взгляда. Это фундаментально меняет процесс создания фильма, поскольку традиционные методы управления вниманием через монтаж и кадрирование становятся менее эффективными. Режиссер вынужден отказаться от классических монтажных приемов, акцентируя внимание на многоплановой мизансцене и пространственном звуке. Философски это отражает сдвиг от авторитарного к более демократическому подходу в искусстве, где зритель получает большую автономию в интерпретации и взаимодействии с произведением.

– Омнидирекциональное пространство позволяет создавать нелинейные и многослойные сюжеты, предоставляя зрителю возможность активного изучения среды. Однако чрезмерная свобода может привести к дезориентации и потере фокуса, что требует от режиссера разработки новых инструментов управления вниманием, таких как звуковые сигналы, световые акценты и динамическое изменение окружения. Это поднимает философские вопросы о балансе между свободой и структурой, хаосом и порядком, а также о роли художника как навигатора в мире множества возможностей.

– В сферическом кинематографе зритель становится не просто пассивным наблюдателем, но и активным участником повествования. Это меняет традиционное восприятие кино как «закрытой» структуры с фиксированным нарративом. Зритель получает возможность самостоятельно исследовать пространство и влиять на свое переживание истории. Философски это отражает экзистенциальные идеи о субъективности опыта и конструировании реальности, где каждый индивид создает собственное понимание мира через личное взаимодействие.

– Работа в формате 360° требует освоения новых инструментов, включая специализированные камеры для съемки сферического видео, программы для сшивки изображений и технологии пространственного звука. Это не только технический вызов, но и методологический, требующий пересмотра традиционных процессов кинопроизводства. Режиссеры и команды должны адаптироваться к новым технологиям и интегрировать их в творческий процесс, что поднимает вопросы о влиянии технологического прогресса на художественное выражение.

Следует подчеркнуть, что сферический кинематограф находится на раннем этапе своего развития, и его потенциал еще далеко не исчерпан. Среди перспективных направлений можно выделить технологическое совершенствование, использование AI для управления вниманием зрителя, появление новых творческих специальностей; сферический контент может найти применение в образовании, медицине и пр.

Развитие оборудования, включая более доступные и качественные камеры 360° и усовершенствованные VR-устройства, сделает сферический контент более популярным и доступным широкой аудитории. Использование искусственного интеллекта для управления вниманием зрителя может стать важным шагом вперед, позволяя создавать адаптивные и персонализированные переживания. Это открывает новые философские дискуссии о взаимодействии человека и машины, о том, как технологии могут расширять или ограничивать наше восприятие.

Сферический формат может быть эффективно интегрирован с игровыми технологиями, интерактивными медиа и дополненной реальностью, создавая новые формы

повествования и взаимодействия. Это способствует возникновению междисциплинарных проектов, объединяющих кино, искусство, науку и технологии. Философски это отражает современную тенденцию к синтезу различных областей знаний и культурных практик, стремление к целостному пониманию человеческого опыта.

Появление сферического кино требует подготовки новых поколений специалистов, способных работать с этим форматом. Необходимы образовательные программы для режиссеров, операторов и звуковых дизайнеров, которые будут включать не только технические аспекты, но и философское осмысление новых возможностей и ограничений. Это поднимает вопросы о роли образования в формировании будущего искусства и о том, как подготовить творцов к работе в постоянно меняющемся технологическом ландшафте.

Помимо искусства, сферический контент может найти применение в образовании, медицине и маркетинге, где эффект присутствия становится важным инструментом. В образовании это может способствовать более глубокому усвоению материала через иммерсивные среды. В медицине – использоваться для терапии и реабилитации, оказывая позитивное воздействие на психическое и физическое состояние пациентов. Это расширяет границы применения искусства и технологий, влияя на различные аспекты человеческой жизни и общества в целом.

Таким образом, сферический кинематограф не просто представляет собой новую техническую инновацию, но и является катализатором для переосмысления фундаментальных принципов кинематографа и искусства в целом. Он бросает вызов традиционным моделям повествования и восприятия, стимулируя развитие новых форм художественного выражения и взаимодействия. Это открывает богатые перспективы для дальнейших исследований и практических экспериментов, позволяя глубже понять, как технологии могут преобразовывать нашу культуру и опыт. Философское осмысление этих изменений является неотъемлемой частью процесса, помогая нам ориентироваться в сложном ландшафте современного искусства и медиатехнологий.

Библиография

1. Slater M., Wilbur S. A (1997). Framework for immersive virtual environments (FIVE): Speculations on the role of presence in virtual environments // PRESENCE. – Vol. 6. – №6. Pp. 603-616.
2. Bailenson J. Experience on Demand: What Virtual Reality Is, How It Works, and What It Can Do. New York: W. W. Norton & Company, 2018. – 304 p.
3. Манович Л. Язык новых медиа. – М.: Ad Marginem, 2002. – 400 с.
4. Добрынин О.В. Сферический кинематограф: трансформация киноязыка в условиях виртуальной реальности // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. No 1 (59). С. 106-121.
5. Milk C. (2016). The birth of virtual reality as an art form. [Video]. TED Conferences. [Электронный ресурс] URL: https://www.ted.com/talks/chris_milk_the_birth_of_virtual_reality_as_an_art_form?subtitle=en (дата обращения 25.11.24).
6. Тарковский А. Запечатленное время. Москва: Искусство, 1984. – 254 с.
7. Roginska A., Geluso P. Immersive Sound: The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio. New York: Routledge, 2018. – 378 p.
8. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. 11th ed. New York: McGraw-Hill Education, 2016. – 544 p.
9. Ryan M. L. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. – 417 p.

10. Разлогов К. Э. Кинопроцесс XX – начала XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика. – М.: Академический проект; Трикста, 2016. – 640 с.
11. Разлогов К. Э. Новые аудиовизуальные технологии. – М.: Эдиториал УРСС, 2005. – 488 с.
12. Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации / Н.Б. Маньковская, В.В. Бычков. – М.: ВГИК, 2011. – 210 с.
13. Новиков В.Н. Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Москва: ВГИК, 2015. – 154 с.
14. Штейн С.Ю. Теория экранных форм: Введение в экранные искусства. Москва: ВГИК, 2010. – 300 с.
15. Biocca F., Levy M. R. Communication in the Age of Virtual Reality. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1995. – 416 p.
16. Grau O. Virtual Art: From Illusion to Immersion. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. – 430 p.
17. Salkeld R. Reading Photographs: An Introduction to the Theory and Meaning of Images. London: Bloomsbury Visual Arts, 2018. – 184 p.
18. Helmrich L. R. Single Shot Cinema: The Art of Constant Movement // Film Quarterly. 2011. Vol. 65, No. 1. Pp. 36–43.
19. Heeter C. Being There: The Subjective Experience of Presence // Presence: Teleoperators and Virtual Environments. 1992. Vol. 1, No. 2. Pp. 262–271.
20. Lombard M., Ditton T. At the Heart of It All: The Concept of Presence // Journal of Computer-Mediated Communication. 1997. Vol. 3, No. 2. [Электронный ресурс] URL: <https://academic.oup.com/jcmc/issue/3/2> (дата обращения 25.11.24).

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор обозначил в заголовке («Трансформация режиссерского замысла: от линейного повествования к омнидирекциональному пространству»), является совокупность существенных изменений художественных функций творчества кинорежиссера при изготовлении в новейших аудиовизуальных медиа нового формата зрелища — «сферического кинематографа». Автор обнаруживает, что в «сферическом кинематографе» коренным, революционным образом изменяются условия художественного творчества режиссера, ведущие к трансформации базовых принципов художественного метода, в связи с чем в заголовке статьи заявлена «трансформация режиссерского замысла» при переходе от линейного повествования к созданию омнидирекционального художественного пространства. Хотя автор в статье не уделяет внимания разъяснению соотношения предмета и объекта исследования, рецензент отмечает, что, по всей вероятности, объектом исследования является процесс расширения области художественного творчества режиссера в условиях интенсивного развития новейших технологий, обеспечивающих совершенно иное, прежде неизвестное качество художественной визуальной реальности вокруг зрителя, так называемого «сферического кинематографа» (360°-видео) как разновидности виртуальной реальности (VR).

Автор опирается на обобщения ряда работ российских и зарубежных коллег (М. Slater, S. Wilbur, J. Bailenson, Л. Манович, О. В. Добрынин, С. Milk и др.), достаточно

аргументировано раскрывая суть происходящих изменений (трансформаций) художественного метода в новом формате зрелища. Но, по мнению рецензента, автор упускает историко-культурный контекст развития режиссерского искусства от театральной режиссуры к кинематографической, мультипликационной, режиссуры масштабных массовых мероприятий, телевизионной и пр. Обновление формата художественного творчества режиссера, по мнению рецензента, происходившее под влиянием научно-технического развития не вело к трансформации (превращению) режиссерского замысла, а лишь развивало новые сферы приложения творческих усилий и расширению возможностей художественного метода.

Автор детально остановился на изменении структуры художественного пространства, окружающего зрителя по аналогии с VR вокруг на 360° и существенным образом преобразующего линейное повествование в особое omnидирекциональное пространство, влияющее как на традиционные средства режиссерского художественного метода (композиция кадра, монтаж, звук и пр.), так и дополняющего его новыми выразительными возможностями (пространственный звук, движение пространства вокруг зрителя, многоплановая мизансцена и пр.). Автор достаточно убедительно обосновывает, что в «сферическом кинематографе» действительно трансформируются условия режиссерского творчества. Хотя рецензент придерживается достаточно консервативной точки зрения, что «трансформации режиссерского замысла» не происходит в новом формате творчества, а всего лишь расширяется сфера применения режиссерских навыков, выводы автора о том, что «сферический кинематограф не просто представляет собой новую техническую инновацию, но и является катализатором для переосмысления фундаментальных принципов кинематографа и искусства в целом», что «он бросает вызов традиционным моделям повествования и восприятия, стимулируя развитие новых форм художественного выражения и взаимодействия», что «открывает богатые перспективы для дальнейших исследований и практических экспериментов, позволяя глубже понять, как технологии могут преобразовывать нашу культуру и опыт» — хорошо обоснованы и заслуживают доверия.

Методология исследования основывается на сравнении базовых элементов художественного метода кинорежиссуры традиционного (линейного) и «сферического» кинематографа. Основными методами исследования являются общенаучные методы сравнения и типологии. Прибегая к анализу публикаций коллег и метров киноискусства, автор достаточно аргументировано демонстрирует насколько широко расширяется совокупность новых выразительных средств «сферического» кинематографа и вполне аргументировано заявляет о смене парадигмы кинорежиссуры в этом формате. В целом авторский методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «современный мир кино постепенно меняется под воздействием новых технологий», и «в этом контексте сферический кинематограф (360°-видео) и виртуальная реальность (VR) занимают особое положение», поскольку «данные форматы дают зрителю уникальную возможность быть не просто наблюдателем, а полноценным участником события, создавая эффект присутствия или иммерсивности». Безусловно, новые форматы художественного творчества нуждаются в теоретическом осмыслении.

Научная новизна исследования, заключающаяся в анализе, сравнении и обобщении новых выразительных возможностей «сферического кинематографа», заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан исключительно научный.

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография в целом в достаточной мере раскрывает проблемную область

исследования, но согласно редакционным требованиям, она должна быть оформлена в едином стандарте.

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна, автор аргументировано участвует в специальной актуальной дискуссии.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после корректуры оформления библиографического списка может быть рекомендована к публикации.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Володина А.В. Динамика ностальгических образов: случай Павла Леонова // Культура и искусство. 2024. № 11.
DOI: 10.7256/2454-0625.2024.11.72089 EDN: OAVVRS URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72089

Динамика ностальгических образов: случай Павла Леонова

Володина Александра Владимировна

научный сотрудник; Институт философии РАН

109240, Россия, г. Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1, ауд. 507

✉ sasha.volodina@gmail.com



[Статья из рубрики "Стили, течения, школы"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.11.72089

EDN:

OAVVRS

Дата направления статьи в редакцию:

27-10-2024

Аннотация: Статья рассматривает творчество советского художника Павла Леонова, который является одним из наиболее известных представителей наивного искусства XX века, в контексте ностальгического восприятия его работ современной публикой. Ностальгическое прочтение работ Леонова связано не только с их сюжетами и тематикой (идеализированной, утопической советской образностью), но и с самим художественным методом автора, основанным на идее изобретения и конструирования. Этот «конструктивистский» подход Леонова соотносится с широко распространенными в советской культуре практиками «сделай сам» (DIY), которые сегодня также являются частью ностальгической образности. Обращаясь к более поздним художественным практикам, можно сделать вывод, что подобный ностальгический эффект, имеющий схожую динамику и принцип, характерен и для ряда других художественных проектов в современном отечественном искусстве. Для исследования творческого наследия художника предлагается рассматривать наивное искусство, к которому принято относить его произведения, как дискурсивный феномен, а не как художественный стиль или направление, и обращаться к изучению отдельных художественных явлений не через выявление их «наивности», а сфокусировавшись на конкретной художественной

стратегии как проявлении историко-культурного контекста. Показано, что подобный теоретический подход к отдельным художественным явлениям продуктивен и оправдан, поскольку разнообразие стилистических особенностей работ наивных художников затрудняет выделение наивного искусства как единого стилистического явления. В то же время история формирования дискурса «наивного» в искусстве и культуре, прослеживаемая начиная с эстетики романтизма, позволяет с уверенностью указать на идейную и ценностную нагруженность и сконструированность этого дискурса в советском и постсоветском искусствоведении, наследующего романтическим представлениям о наивности как простоте и естественности. Сегодня, однако, конструкт «наивного» всегда оказывается опосредованным институциональной реальностью мира современного искусства, что делает явными концептуальные ограничения этого понятия как искусствоведческого инструментария. Научная новизна исследования заключается отступлении от этой концептуальной рамки и в выявлении «конструирования» как важного принципа художественной стратегии Павла Леонова и как движущей силы ностальгического эффекта его работ, отмечаемого современными зрителями.

Ключевые слова:

Павел Леонов, наивное искусство, наив, ностальгия, DIY-культура, дизайн, советская культура, советское искусство, современное искусство, эстетика

Стилистическое разнообразие произведений наивного искусства зачастую представляет трудность для исследователей – как для тех, кто стремится выявить специфику художественного наива как такового и осмыслить его как целостное явление, так и для тех, кто анализирует индивидуальные стратегии отдельных художников с целью определить их место в истории искусства XX–XXI веков. В современном отечественном научном обиходе понятие «наивное искусство» используется в отношении творчества непрофессиональных, однако оригинальных и самостоятельных художников. Этот термин, устоявшийся в его нынешнем понимании во французской художественной критике конца XIX — начала XX века, стал активно использоваться советскими исследователями в 1980-ые годы [\[3, с. 11\]](#), во многом наследуя более раннему дискурсу о самодеятельных художниках [\[20\]](#) и художественном примитиве [\[14\]](#). Разнородное поле художественных практик авторов-самоучек объединяют две характеристики формального свойства: отсутствие формального художественного образования и стилистическая непосредственность (то есть частичное пренебрежение законами перспективного сокращения и композиции, академическими приёмами передачи световоздушной среды и другими правилами и конвенциями, принятыми в той или иной традиции изобразительного искусства). Однако в экспозиционной и фондовой практике российских музеев, которые уделяют особое внимание наивному искусству, а также в исследовательской работе искусствоведы и кураторы часто сталкиваются с тем, что эти две характеристики у разных художников могут быть выражены крайне по-разному, что затрудняет обособление наивного искусства как специфического стилистического явления или направления. В то же время оно несомненно присутствует как историко-культурный факт, закреплённый в том числе и институционально (благодаря многолетней истории крупных экспозиций от всесоюзных выставок самодеятельных художников до фестивалей наивного искусства в 2000-2010-ые гг., а также благодаря нескольким крупным музейным коллекциям, сформированным во Владимиро-Суздальском музее-заповеднике, музее-заповеднике «Царицыно», Музее русского лубка и наивного

искусства, Московском музее современного искусства и др.). На протяжении последних десятилетий в дискуссиях специалистов регулярно обсуждается вопрос стилистической и формальной специфики наивного искусства, однако разнообразие и полемичность мнений [см., например: 4, 6, 10, 15] позволяет говорить о том, что наив проявляет себя в арт-сфере как *дискурсивный* феномен, а не стилистический, и не является целостным художественным направлением.

История конструирования дискурса наивного искусства – обширный сюжет, которому надлежит стать предметом отдельного исследования. Здесь же, чтобы укрепить нашу линию размышления, нам важно лишь отметить ценностную и идейную нагруженность понятия «наивного» в теории, философии и истории искусства, от которой невозможно абстрагироваться и рассматривать его как термин, выполняющий сугубо прикладные искусствоведческие и кураторские задачи. Мы в самом деле нередко обнаруживаем это уже в 1910-е годы в новостях и заметках во французских газетах (*“Le Temps”* и других), в сопроводительных текстах к выставкам и коллекциям (в одной из брошюр 1914 года читаем о «романтическом и наивном шедевре» [\[25, с. 16\]](#) кисти Анри Руссо, одного из известнейших наивов). В «Эстетических размышлениях» Гийом Аполлинер называет Руссо «бедным старым ангелом» [\[23\]](#) (благодаря его произведениям, а не невинности его характера), а чуть позднее, в 1923 году, Владимир Маяковский пишет по следам своего путешествия во Францию, что парижские художники испытывают «страстную любовь» к наивным полотнам Руссо и объясняет это тягой к святой простоте: «Все стены увешаны им. Очевидно, глаз изощрившегося француза ищет отдых на этих абсолютно бесхитростных, абсолютно простых вещах» [\[11, с. 245\]](#). Гармония, чистота, простота и естественность, на нехватку которых столь часто сетовали в европейском обществе XX века, обнаруживались в произведениях этих «бесхитростных» художников. Тот же дискурс и те же чаяния мы в дальнейшем встречаем в подавляющем большинстве текстов о наивном искусстве; скажем, один из наиболее характерных и ярких примеров доминирующего дискурса можно найти в статье искусствоведа и куратора Виталия Пацюкова, где он определяет наивное сознание художника как «естественное состояние, способное открыть в любом слое реальности и времени красоту бытия и манифестировать душевную свободу» [\[13, с. 36\]](#).

Можно с уверенностью предположить, что наряду с многими другими эстетическими идеями подобная ценностная окрашенность наивного искусства унаследована нами (а также Вильгельмом Уде и многими другими) из эстетики романтизма. Концептуализацию наивной поэзии и, шире, наивного в искусстве и культуре находим у М. Мендельсона в работе «О возвышенном и наивном в изящных искусствах», у Ф. фон Шиллера в «О наивной и сентиментальной поэзии», в «Философии искусства» Ф.В.Й. Шеллинга. Шиллер определяет наивного поэта древности как обладающего «естественностью, индивидуальностью и живой чувственностью» [\[18, с. 431\]](#), такого, который способен воспринимать «естественно; мы [же] воспринимаем естественное» [Там же, с. 403]. Он отмечает ту дистанцию по отношению к воспринимаемому, которая присуща современному творцу не в меньшей мере, что и современному читателю. Ценность аутентичности и непосредственности наивного в современную эпоху, таким образом, обусловлена нехваткой, тоской по «золотому веку» и по той чистоте восприятия, которая сегодня уже не кажется достижимой. Наивное искусство выступает единственным оставшимся в доступе проводником к этой чистоте. Публика неизбежно воспринимает наив рефлексивно, в той или иной мере осознавая эту нехватку и потребность в аутентичности, сам же наивный автор зависает в этом пограничном состоянии проводника, или медиума, сохраняя связь с «естественным», но в то же время

обращаясь к нам, современным читателям и зрителям. Такое промежуточное, пограничное состояние – неустойчивая и сложная субъектная позиция. Шеллинг, размышляя об этом, отмечает, что «[наивный] поэт как будто не сознает своего субъекта» [\[17, с. 174\]](#) (в самом деле, в противном случае он тут же утратил бы свою непосредственность). Однако возможно ли обнаружить такого рода авторство в пространстве искусства XX–XXI веков? Обращаясь к конкретным произведениям искусства и конкретным художникам, мы понимаем, что этот конструкт «наивного» всегда оказывается опосредованным современной институциональной реальностью системы искусства. С одной стороны, наивное, «бесхитрое» произведение искусства в самом деле воспринимается нами как острающее, отсылая к очерченным выше романтическим представлениям о наивном, и в то же время сегодня мы встречаемся с наивом в галерейном или музейном пространстве современного искусства, задающем свою критическую рамку-дистанцию (коль скоро режимы показа современного искусства в глобализованном мире теоретичны и (авто)рефлексивны и сопровождаются текстовыми комментариями и локализацией произведений в том или ином контексте). Потому публика с неизбежностью оказывается лицом к лицу с проявленной авторской субъективностью (что Шеллинг связывал с сентиментальностью, в этом противопоставляя сентиментальное и наивное). Таким образом, наив в современном зрительском восприятии, включённый в сферу современного искусства, оказывается частично «расколдованным», тяготеющим от наивности к сентиментальности. В институциональной реальности 80-х годов XX века, в период конструирования этого искусствоведческого феномена в советском научном и выставочном дискурсе, проблематичность такого пограничного положения «наивного», по всей видимости, была не так очевидна, что позволяет предположить, что художественный наив как феномен – это исторический факт, который представляет собой способ описания и показа художественных произведений, ценностно окрашенный и обусловленный историко-культурным контекстом советского и постсоветского времени. Рассмотрение специфики *наива в целом* уже задаёт вполне определённые дискурсивные рамки при рассмотрении творчества отдельных художников, вполне возможно, упускающие из виду всё разнообразие их индивидуальных художественных особенностей и стратегий. Сами же художественные произведения и практики могут иметь непосредственное отношение к разным социальным полям, разной социокультурной проблематике и разным дискурсам, соответствуя при этом весьма широкому формальному критерию отсутствия профессионального образования у их автора, что мы и попробуем показать далее на примере Павла Леонова, одного из наиболее заметных наивных художников позднесоветского периода. В рамках данной статьи хотелось бы попробовать исследовать специфику конкретного автора не как наивного, но как причисляемого к наивным, и оставить собственно проблематику «наивного» за скобками, сфокусировавшись на его художественной стратегии как своего рода симптоме историко-культурного контекста.

Благодаря тому, что Павел Леонов сегодня является одним из самых известных и заметных наивных художников советской и постсоветской эпохи, перед исследователями открывается возможность проанализировать не только уникальные особенности его художественного языка, но и специфику восприятия его произведений современными зрителями, журналистами и критиками. В этой статье хотелось бы обратить внимание на восприятие живописи Леонова в контексте ностальгии – ощущения, крайне актуального для сегодняшней культуры. Ностальгический дискурс ныне принял очертания устойчивой культурной формы: вслед за филологом и антропологом Светланой Бойм можно зафиксировать «глобальную эпидемию ностальгии, стремление к эмоциональной

общности с коллективной памятью» [24, с. xiv], служащее основой для самоидентификации субъекта. Под ностальгией мы обыкновенно понимаем «тоску по дому», часто – по метафорическому дому, которого больше нет или, может быть, никогда и не было, и потому ностальгия связана с чувством «утраты и перемещённости» [Там же, с. xiii].

Исследователи отмечают разные структуры и способы функционирования ностальгических образов и ощущений в разных социокультурных процессах (ретромания в музыке, визуальном искусстве, моде, DIY-практиках и так далее). Благодаря влечению, «заражению» артефактами и идеями прошлого возрождаются устаревшие было практики и собираются бриколажи, порой имеющие большой аффективный заряд: связь с прошлым всегда разделяется тем или иным коллективом или сообществом (ведь это общее прошлое – с общими, всем знакомыми артефактами и образами) и требует ясного выражения, проявления и проговаривания. Многие произведения и практики современного искусства считаются как ностальгически заряженные, порой в соответствии с намерением автора, порой независимо от него.

Возвращаясь к живописи Леонова, отметим, что в устных отзывах посетителей выставок, в пресс-релизах и репортажах СМИ, а также в художественной критике можно нередко встретить высказывания в ностальгическом ключе, отмечающие опыт встречи с позитивной, идеальной/идеализированной, утопической советской образностью – прекрасным несбывшимся горизонтом советской будущности. Живопись Леонова характеризуют как «примету эпохи заката советского мифа» [5] и «парадиз», где «сосредоточено вечное народное чаяние об ином по сути мире» [7], а самого Леонова – как автора «Советской Народной сказки о неунывающем и бравом Художнике, его верной Подруге и их маленьком Сыне, о зверях, цветах, горах и долах Нашей Великой Необъятной Родины» [22].

Творчество Леонова может прочитываться в ностальгическом ключе в первую очередь благодаря сюжетам его произведений. Его картины-«энциклопедии» счастливой, плодотворной, упорядоченной жизни часто содержат очевидные маркеры советского проекта: комбайн пересекает роскошное золотистое поле, над колхозными домиками – чистое голубое небо, нарядные комсомолки и комсомольцы идут в школу, а на площадях бьют фонтаны. Подкрепляют эту торжественную утопическую картину мира авторские пояснительные тексты и письма, которые в последние годы активно включаются в выставочные проекты, посвящённые Леонову. Благодаря им расширяются возможности ностальгического почтения, что мы поясним ниже. В письмах к исследовательнице наива О.В. Дьяконицыной Леонов называет себя «деловитым художником» и «изобретателем» [9, с. 89]. Комментируя свои картины, он часто использует лексику, связанную с непосредственным, активным преобразованием материального мира: «делаю» картину, «одеваю» персонажа, «строю», «обрамляю» пространство. Этот буквализм подкреплён художественными решениями (фрагментированными композициями, собранными из отдельных блоков), а также стремлением автора к системному конструированию, к созданию как можно более полного и развёрнутого рассказа о счастливой советской жизни. Такой рассказ, безусловно, не реалистичен: перед нами образы не того советского прошлого, каким оно было, а того, каким оно могло бы быть. Это располагает к улавливанию образности, не фиксирующей факты, а схватывающей желания и чаяния, пронизывающие коллективную память о прошлом. Коллективность, «разделяемость» этих художественных решений представляется существенной, поскольку сегодня зрители легко узнают эти сюжеты и образы и могут распознавать их как ностальгические.

Однако видится, что ретроспективная утопия, которую обнаруживает в полотнах Леонова

зрительский взгляд, связана не только с сюжетами и тематикой, но и со способом их художественной организации. Наш тезис состоит в том, что не только сюжетные и фактические приметы «советского» в картинах Леонова, но и сам его художественный подход, основанный на идее изобретения и конструирования, является частью ностальгического ощущения, рождающегося у зрителя. Счастливый советский жизненный порядок можно только *сконструировать* – сам по себе он не существует, его необходимо постоянно изобретать («в науке и в труде», по выражению самого Леонова – в том числе и в труде художника). «... в натуре рисовать такую картину исключена возможность такую картину рисовать надо конструировать и детали наносить на полотно»

[8] (пунктуация авторская. – А.В.), – пишет Леонов о своей картине «Интерьер», вероятно, подразумевая здесь не только композиционное решение (фризы и блоки, из которых словно «составлены» произведения его зрелого периода), но и ход творческой мысли, комбинирующий и собирающий в торжественные процессы наиболее ценные и значимые составляющие картины мира, не боясь повторений, а напротив, активно их используя для закрепления надлежащего, правильного порядка вещей.

Этот метод конструирования утопии оказывается вторым измерением ностальгического прочтения, дополняющим первый (сюжетно-тематический). В подкрепление тезиса о «конструктивности» советского жизненного благополучия скажем несколько слов о советской культуре «сделай сам» (которую сегодня назвали бы DIY, «do it yourself»-культурой) – широко распространённых практиках создания объектов или приспособлений с помощью переделки, перешива, сборки из подручных материалов, ремонта и так далее. Эти практики часто были связаны с совместной деятельностью в кружках, сообществах, кооперативах и служили способом не только решить проблему товарного дефицита, но и материализовать свою идентичность и свои социальные отношения, определить свое личное пространство и время [подробнее см.: 25]. Сочетая ремесленные традиции и технические инновации, практики «сделай сам» родились из бытовой необходимости, но часто очевидным образом превосходили эти прагматические задачи, заимствуя дискурс изобретательства и проектной деятельности, и эти дискурсивные особенности сохранились в нашем сегодняшнем ностальгическом видении советской эпохи.

Лексика, связанная с конструированием, проектированием и изобретением, в оттепельное и позднесоветское время активно использовалась в многотиражной прессе – в периодических изданиях «Наука и жизнь», «Изобретатель и рационализатор», «Юный техник». Подтверждения этому находим, к примеру, при анализе выпусков журнала «Наука и жизнь» конца 1960-х годов, когда он выходил тиражом более 3 миллионов экземпляров. Тексты такой тематики широко распространялись и зачастую были эмоционально и ценностно окрашены, что могло быть обусловлено не только энтузиазмом советского научно-технического прогресса 1960-х, но и отголосками экспериментаторского и изобретательского духа 1920-х годов. Идея совместного действия и сотворчества, к которой были так близки культурные практики 1920-х, во многом всё-таки осталась несбыточным горизонтом, однако, трансформировавшись, сохранилась и в более позднем периоде советской культуры. Характерной иллюстрацией этому может служить статья об одном из идеологов Пролеткульта А.К. Гастеве, который творил в «необыкновенное время двадцатых-тридцатых годов»: «Алексей Капитонович создал, если так можно выразиться, Заповеди изобретателя. "...Для того, чтобы быть изобретателем, требуется: непреклонная энергия, тонкая наблюдательность, анализ, память, воображение, фантазия". И тут же автор предупреждает: "Списать, слизать, скопировать – это пустяки делов, а вот приноровиться к новому делу – тут уж надо изобретать". В те годы я умел конструировать только приемники и вдруг встретился с

необычайно интересным и многогранным конструктором, остроумным изобретателем А. Гастевым» [\[12\]](#).

На страницах «Науки и жизни» изобретательский и конструкторский пафос пронизывает все области деятельности: от шахматных задач [\[16\]](#) до медицины [\[19\]](#), от масштабных проектов в области технической эстетики, фундаментальной науки и конструирования ракет до повседневных мелочей. Советский человек не только изобретает всевозможные приспособления, машины и приборы, но и умеет «конструировать предложения» в устной лекции и «изобретать» творог. В одной из статей раздела «Философские проблемы НТР» в журнале «Изобретатель и рационализатор» была высказана мысль о том, что вследствие научно-технической революции (НТР) произошёл сдвиг «традиционного в нынешней культуре отношения науки и искусства как полярно противопоставленных культурных феноменов, объединяемых лишь категорией “творчества”» [\[21\]](#); автор статьи выступал с позиции учёного, размышляя о перспективе синтетического обогащения научной методологии, но можно предположить, что и в обиходном дискурсе творчество и изобретательство тоже сближали науку, технику и искусство в некое общее поле.

Возвращаясь к творчеству Леонова и несколько радикализируя идеологию «сделай сам», мы можем предположить, что сам процесс изобретения, конструирования и есть счастье и благополучие. Живописные полотна в таком случае выступают как своего рода приспособления или машины по производству утопической родины. В трактовке понятия родины в этом случае уместно опереться на труды философа и социолога Э. Блоха: его понятие *Heimat*, «родина» – это Дом, желанный и скрыто присутствующий в настоящем, который необходимо придумать, открыть, изобрести. Это не просто парадиз как конечная точка духовного или жизненного пути, но бесконечное пространство, которое люди «могут иметь в виду перед собой, исследуя и создавая» [\[2, с. 335\]](#) (в случае Леонова – пространство, простирающееся перед торжественной процессией людей, зверей, птиц и автомобилей). Счастливый и правильный жизненный порядок таким образом постоянно разворачивается вперёд, он требует пересборки и повторения, благодаря чему возникает особая темпоральность этих картин, выраженная в разнонаправленности движений отдельных сюжетов, блоков и персонажей. Так, создаваемая художественными средствами внутренняя динамика тоже служит одной из составляющих ностальгического ощущения при восприятии.

Живопись Леонова, на наш взгляд, – не единственный пример в области визуального искусства, связанный с такого рода многослойным ностальгическим ощущением. Можно продолжить этот ряд живописных, мультимедийных и инсталляционных проектов в области современного искусства, в которых ностальгическое впечатление функционирует схожим *динамическим* образом: не только за счёт тематики и содержания образов, но и за счёт самого художественного метода. Один из наиболее известных кейсов такого рода – проект «Вынужденные вещи» Владимира Архипова [\[1\]](#): коллекция предметов материальной культуры, «самоделок», которые люди смастерили или трансформировали для бытового использования. Вводя эти предметы в арт-сферу, коллекционер и куратор усиливает их ностальгический «заряд»: он присваивает и переозначивает уже присвоенные и переозначенные объекты, тем самым подчёркивая их отличие от современных многотиражных вещей, воспроизведённых промышленным образом. Прагматика бытового использования этих «самоделок» таким образом уходит на второй план, и перед зрителем остаётся только голый знак ностальгии.

Второй близкий по методу художественного воздействия пример – наследие художника Петра Беленка, которое мы сегодня считываем через визуальный код советского

футуристического проекта, пафоса НТР и научной фантастики, сюжеты которой разворачиваются в космических просторах. Коллажный принцип создания работ добавляет ностальгической грусти: вырезанные и заброшенные в этот пустынный космос человеческие фигурки выглядят вдвойне трагично для современного зрителя, знающего, что советская космическая утопия из научно-фантастических романов так и не сбылась.

И в заключение упомянем наиболее молодой проект – цифровую оперу «ШХД: ЗИМА» поэта и музыканта Ильи Мазо. Опера включает в себя несколько медиа (книга, короткометражный фильм, музыкальный альбом и др.), но хотелось бы обратить отдельное внимание на компьютерную игру, которую удачно окрестили «симулятором русской тоски». Структура игры подразумевает постоянное повторение действий персонажа, за которого играет пользователь: кружение в поздне- или постсоветском пространстве «хрущёвок» и дворов, в пространстве прошлого, которое закончилось (для ровесников создателя игры это хронотоп их детства и юности). Благодаря повторению действий и сеттингов игровая динамика воссоздаёт клаустрофобную атмосферу завершившейся эпохи, дополнительно аффицируя ностальгическое ощущение.

Библиография

1. Архипов В. Вынужденные вещи (105 штуквин с голосами их создателей из коллекции Владимира Архипова). – М., 2003. – 224 с.
2. Блох Э. Тюбингенское введение в философию. – Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 1997. – 400 с.
3. Богемская К.Г. Искусство вне норм. – М.: БуксМАрт, 2017. – 416 с.
4. Богемская К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. – СПб.: Алетейя, 2001. – 185 с.
5. Зазеркалье Павла Леонова (пресс-релиз) [Электронный ресурс] URL: <https://design-mate.ru/go/vystavki/zazerkal-e-pavla-leonova> (дата обращения 20.09.2024).
6. Искусство наивных художников в контексте отечественной и мировой художественной культуры: материалы научной конференции. – М.: НИЦ «Академика», 2013. – 320 с.
7. Кабанова О. ММОА открыл выставку «Зазеркалье Павла Леонова» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/8492/> (дата обращения 20.09.2024).
8. Леонов П.П. Письмо О.В. Дьяконицыной от 11 января 1991 г. // Архив О.В. Дьяконицыной.
9. Леонов П.П. Письмо О.В. Дьяконицыной от 14 июня 1991 г. // Павел Леонов. Живопись. – М.: Муниципальный музей наивного искусства, 2005. – 104 с.
10. Любительское художественное творчество в России XX века. Словарь / Ред. Т.Н. Суханова. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 496 с.
11. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Т. 4. – М.: ГИХЛ, 1957. – 470 с.
12. Немцов В. Поэт, учёный, изобретатель // Наука и жизнь. 1967. № 3. – С. 18.
13. Пацюков В. Новаторы и архаисты // Философия наивности / Сост. А.С. Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 36-41.
14. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука, 1983. – С. 6-28.
15. Суворова А.А. Дискурс аутсайдерского искусства в культуре XX – начала XXI века. Дисс. доктора искусствоведения: 24.00.01, 2021. – 641 с.
16. Умнов Е. Композиция на шахматной доске // Наука и жизнь. 1967. № 2. – С. 119.
17. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

18. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собрание сочинений в семи томах. Т. 6. – М.: ГИХЛ, 1957. – С. 385-477.
19. Шишина Ю. Изобретатель лекарств // Наука и жизнь. 1967. № 2. – С. 150.
20. Шкаровская Н. Народное самодеятельное искусство. – Ленинград: Аврора, 1975. – 54, [122] с.
21. Шрейдер Ю. Что происходит с наукой // Изобретатель и рационализатор. 1975. № 12. – С. 31.
22. Я памятник ему воздвиг... (пресс-релиз) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rozaazora.ru/leonovgorshkov> (дата обращения 20.09.2024).
23. Apollinaire G. Les Peintres Cubistes [Méditations Esthétiques]. – Paris: Eugène Figuière et Cie, 1913. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/55638/pg55638-images.html> (дата обращения 20.09.2024).
24. Boym S. The Future of Nostalgia. – NY: Basic Books, 2001. – 432 p.
25. Smolyak O., Golubev A. Making Selves Through Making Things: Soviet Do-It-Yourself Culture and Practices of Late Soviet Subjectivation // Cahiers du monde russe. 2013. Vol. 54. No. 3/4. – Pp. 517-541.
26. Treize tableaux de Bonnard, Cézanne, Cross... [et al.]: collection de M. Herbert Kullmann / [expert] J. Bernheim-jeune. Paris: Hachette Livre BNF, 1914. – 76 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензия

на статью «Динамика ностальгических образов: случай Павла Леонова»

Предметом исследования рецензируемой статьи является ценностная и идейная нагруженность понятия «наивного» в теории, философии и истории искусства. Автор отмечает, что в современной отечественной науке понятие «наивное искусство» используется в отношении творчества непрофессиональных, но оригинальных и самостоятельных художников. Анализируя данное явление, автор выделяет две характеристики наивного искусства творчества непрофессиональных авторов: отсутствие художественного образования и стилистическая непосредственность, пренебрежение академическими приемами рисунка и т.д.

Методология предметной области исследования включает исторический метод, метод категоризации, дескриптивный метод, метод анализа и др.

Исследование стилистической и формальной специфики наивного искусства достаточно актуально в настоящее время, так как оно вызывает большой интерес зрителей и искусствоведов, существуют специальные музейные коллекции и т.д. Автор считает, что истоки наивного искусства восходят к романтизму, а причиной ее популярности называет потребность в гармонии, простоте и естественности, которых так не хватало в европейском обществе XX века.

Научная новизна работы выражается в рассмотрении специфики наивного искусства, а также в попытке обосновать тезис о наивном искусстве как о дискурсивном феномене, но не самостоятельное художественное направление. По мнению автора, наивное искусство в современном зрительском восприятии тяготеет не столько к наивности, сколько к сентиментальности. Сами художественные произведения и практики могут иметь непосредственное отношение к разным социальным полям, разной

социокультурной проблематике и разным дискурсам, соответствуя при этом критерию отсутствия профессионального образования у их автора.

Автор рассматривает специфику наивного искусства на примере творчества художника Павла Леонова, который талантливо использует ностальгию зрителей, намеренно конструируя утопию, «изобретая» образ счастливой, плодотворной, упорядоченной жизни, которые часто содержат очевидные маркеры советского проекта: комбайн пересекает роскошное золотистое поле, над колхозными домиками – чистое голубое небо, нарядные комсомолки и комсомольцы идут в школу, а на площадях бьют фонтаны. Автор видит в этом стремление автора к системному конструированию, к созданию как можно более полного и развёрнутого рассказа о счастливой советской жизни, которой не было, но она могла бы быть. Такие образы отражают желания и чаяния, пронизывающие коллективную память о прошлом. Анализируя творчество Леонова, автор замечает, что его искусство связано с советской культуре «сделай сам» (которую сегодня назвали бы DIY, «do it yourself»-культурой). Подобно тому, как советский человек изобретает всевозможные приспособления, машины и приборы, «наивный» художник умеет «конструировать» утопическую жизнь Родины.

Автор обращается и к другим примерам наивного искусства и это творчество художника Петра Беленка, цифровую оперу «ШХД: ЗИМА» поэта и музыканта Ильи Мазо, которые также конструируют ностальгические образы. К сожалению, практически их творчество в работе не получает анализа. К сожалению, в целом по содержанию статьи не сделано полноценных выводов, текст обрывается, оставляя ощущение незаконченности.

Библиография содержит 26 источников и научной литературы, которые вполне соответствуют содержанию работы. Уверена, что статья будет интересна всем, кто интересуется современным, в том числе наивным, искусством.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Сюй Ц. Эволюция жанра китайской живописи жэнь-у в XX веке // Культура и искусство. 2024. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.11.72238 EDN: ODKWWW URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72238

Эволюция жанра китайской живописи жэнь-у в XX веке

Сюй Цзянпэн

аспирант, институт истории; Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. 5 Васильевского острова, 2, кв. 7

✉ 787874159@qq.com



[Статья из рубрики "Изобразительные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.11.72238

EDN:

ODKWWW

Дата направления статьи в редакцию:

06-11-2024

Аннотация: В данной статье рассматривается развитие китайской фигуративной живописи жэнь-у в XX веке, её трансформации под влиянием как внешних факторов, так и внутренних культурных и политических изменений. Объектом исследования является живопись жэнь-у XX века. Жэнь-у — один из древнейших жанров китайской живописи, который претерпел значительные изменения в связи с реформами, культурными движениями и политическими событиями XX века. Предметом исследования являются эволюционные процессы, происходившие с живописью жэнь-у в Китае в XX веке. XX век стал временем значительных перемен для китайской культуры в целом и живописи в частности, что связано как с политическими, так и с культурными процессами. Данное исследование выделяет три этапа: с 1900 г. по 1949 г., с 1949 г. по 1978 г. и с 1978 г. по 2000 г. Революция в стране и искусстве привели к тому, что жанр жэнь-у расширил свои визуальные и содержательные рамки, интегрировав элементы западного реализма и модернизма. С начала века художники исследовали новые формы и методы, сочетая западные стили и техники с китайскими традициями, что позволило жанру обрести уникальную идентичность, соединяющую прошлое и современность. Во второй половине века фигуративная живопись в Китае приобрела социальную направленность, особенно в рамках социалистического реализма, когда главными героями произведений

становились рабочие и крестьяне. Также большую роль начал играть реализм в изображении человеческих фигур. В конце XX века, благодаря политике реформ, жанр жэнь-у вновь стал более разнообразным и свободным от идеологических ограничений. В результате жэнь-у обогатился элементами западной живописи, такими как светотень, объём, линейная композиция, реалистичность и стал более выраженным в плане психологизма. Таким образом, исследование жанра жэнь-у в XX веке позволяет глубже понять, как культурное наследие Китая адаптировалось к вызовам современности и сформировало уникальный культурный путь, сочетающий традиции и инновации.

Ключевые слова:

жэнь-у, китайская живопись, гохуа, социалистический реализм, модернизм, Сюй Бэйхун, Лин Фэнмянь, Фан Цзэнсянь, Хэ Цзяин, Ши Голян

Жанр живописи жэнь-у (人物画), что переводится как «живопись фигур» или «живопись людей», является одним из древнейших и уникальных направлений китайского искусства. Основное внимание в этом жанре уделяется изображению людей — как исторических, так и мифологических персонажей. Жэнь-у зародился более тысячи лет назад и претерпел множество изменений, впитав в себя не только культурные и философские традиции Китая, но и отражая повороты китайской истории и общества.

Актуальность исследования «Эволюция жанра китайской живописи жэнь-у в Китае в XX веке» обусловлена важностью этого жанра для понимания культурных и художественных изменений, произошедших в китайском обществе в эпоху масштабных социальных и политических трансформаций. Жэнь-у — древнейший жанр китайской фигуративной живописи. Однако в XX веке этот жанр претерпел значительные изменения под влиянием реформ и культурных движений, таких как движение «Четвёртого мая», Культурная революция и политика реформ и открытости.

Во-первых, исследование эволюции жэнь-у позволяет глубже понять, как традиционные художественные формы адаптировались к новым идеологическим условиям и задачам, когда на первый план выходили темы национального единства, патриотизма и социалистических ценностей. Во-вторых, это исследование помогает раскрыть, как художники использовали жанр для отражения изменений в обществе, сочетая традиционные техники с элементами западной реалистической живописи. В-третьих, актуальность исследования усиливается тем, что жэнь-у не только отражает художественные тенденции XX в., но и демонстрирует эволюцию китайской культурной идентичности, трансформировавшейся под воздействием глобализации и взаимодействия с Западом. Изучение этого жанра позволяет исследовать уникальный путь китайской культуры, который сочетает глубокое уважение к прошлому и готовность к переменам. Таким образом, исследование эволюции жэнь-у в XX в. имеет значение для искусствоведения, культурологии и исторических исследований.

Данная работа предлагает систематизацию развития жанра жэнь-у в XX в., показывая зависимость изменений как от внешнего, так и внутреннего влияния. Впервые исследование охватывает все этапы развития живописи жэнь-у в XX в. Работа обозначает основные направления эволюции жанра как в визуальном, так и в содержательном плане. Она рассматривает творчество художников различных поколений, изучая преемственность и новшества в этом жанре.

Жэнь-у относится к традиционной китайской живописи гохуа (традиционная китайская живопись, выполненная тушью и минеральными красками, характеризующаяся использованием каллиграфических линий и акцентом на передачу атмосферы и духовной сущности изображения) и исполняется в стилях сеи-и (写意, направление живописи, в котором художник стремится передать сущность и дух объекта, а не его детальные и точные черты и использует свободные, экспрессивные мазки) гун-би (工笔, стиль китайской живописи, характеризующийся детализированной и аккуратной техникой, где акцент делается на точность и реализм, предполагает создание тонких, четких линий и тщательно прорисованных деталей). Основные материалы для живописи жэнь-у — это тушь и минеральные пигменты, наносимые на шёлк или рисовую бумагу. Кисти разной толщины и формы позволяют художникам добиваться тонких линий и выразительных штрихов, что особенно важно для создания портретов и передачи мелких деталей. Основное внимание уделяется тонкой работе с контуром. Художники тщательно прорисовывают линии, обрамляющие фигуры и их одежду, придавая объём и форму изображению. Линии должны быть одновременно выразительными и лёгкими, что позволяет сохранить воздушность изображения и подчеркнуть основные черты фигуры. Классический жэнь-у редко использует линейную перспективу, распространённую в западном искусстве [\[1\]](#). Вместо этого применяется традиционная китайская техника «свободной перспективы», которая позволяет создать ощущение глубины за счёт наложения и размещения объектов на разной высоте.

Классическая фигуративная живопись в Китае часто включает символические элементы, имеющие культурное и философское значение. В отличие от динамичных западных портретов, классическая живопись жэнь-у стремится к изображению спокойствия и стабильности. Поза и жесты персонажей часто статичны, а фигуры располагаются таким образом, чтобы зритель мог сосредоточиться на деталях и символике. Традиционный жанр жэнь-у не предполагает точной анатомической передачи фигуры человека, как это принято в западной живописи. Вместо этого художники стремятся создать образ, отражающий идеализированные черты и акцентирующий внимание на моральной значимости и духовных качествах.

Корни живописи Жэнь-у уходят в глубокую древность. Уже во времена династий Хань и Тан художники активно изображали людей, хотя эти изображения носили скорее декоративный и символический характер, чем художественно-реалистический. Изображения людей и божеств часто также носили сакральный характер. Начальные работы этого периода были несложными и символическими.

Фигуративная живопись достигла своего расцвета в эпоху династии Сун и Тан, когда после долгого периода раздробленности столица Китая стала центром, привлекающим выдающихся художников. В Северной Сун (960-1127 гг.) были созданы первые теоретические труды, направленные на определение границ портретного жанра, а также появились специфические термины [\[2, с. 259\]](#). Портретное искусство того времени называлось «чжэнь-сян» («истинный облик») и пользовалось большой популярностью, как среди широких слоёв населения, так и при дворе. Придворная фигуративная живопись выполняла несколько задач: дидактическую, документальную, ритуальную и дипломатическую. В рамках дидактической функции создавались портреты выдающихся личностей, как современников, так и деятелей прошлого, что связано с влиянием конфуцианских ценностей [\[3\]](#). Документальная функция заключалась в создании прижизненных портретов императоров. Такие изображения, особенно в период правления императора Тай-цзуна, в котором прославился придворный портретист монах Юань Ай, могли быть как официальными для публичного показа, так и неофициальными,

предназначенными лично для императора ^[4]. К ритуальным портретам относились изображения умерших императоров, имевшие культовое значение в рамках традиций почитания предков. Политическая и дипломатическая функция заключалась в изображении противников императора, правителей соседних стран и других политических фигур.

Однако со временем китайская живопись стала постепенно отказываться от изображений людей в пользу пейзажной и предметной живописи. Все чаще жанр жэнь-у рассматривался как низкий «народный» жанр, поскольку изображения людей, за исключением дворян, ученых и представителей императорской династии (чьи изображения в свою очередь были сугубо функциональными), не были популярным предметом для изображения. По мнению великих художников периода Цинь человек являлся слишком ничтожным и незначительным в контексте истории для изображения его на картинах. Также к этому виду живописи относились с пренебрежением, считая его слишком простым и утилитарным, далёким от концепции «истинного творчества».

Несмотря на этот перерыв в развитии жанра, приведший к его кризису к началу XX в., важно помнить, что фигуративная живопись — это старейшая форма китайского искусства, отражающая историю и традиции страны. Поэтому для понимания фигуративной живописи XX в. необходимо рассматривать её в контексте всей истории китайской культуры и цивилизации.

Возрождение живописи жэнь-у в XX в. тесно связано с глубокими социальными и культурными изменениями, произошедшими в китайском обществе в XX в. Интенсивные реформы и движение за обновление, начавшееся в начале века, подстегнули интерес к традиционным жанрам, которые могли бы выразить новую национальную идентичность и культурное наследие страны. В условиях трансформации политической системы и поиска нового национального самосознания живопись жэнь-у получила второе дыхание, становясь средством выражения не только исторических образов, но и актуальных реалий китайской жизни. Художники обратились к жэнь-у как к форме, которая позволяла сочетать традиционное китайское искусство с новыми, современными темами и западными техниками, таким образом отражая уникальный путь развития китайского общества в XX веке. Общая демократизация жизни общества отразилась и на демократизации живописи, в том числе и таких традиционных жанров, как жэнь-у. Жанр портрета перестал быть сугубо функциональным, напротив, художники начали экспериментировать и использовать его для отображения различных идей и философий.

В целом поэтому можно говорить о глубоких трансформациях, связанных с жанром жэнь-у в XX в. В данном исследовании периодизация развития живописи в XX в. будет включать три этапа: с начала XX в. до образования КНР в 1949 г. (1), с момента образования КНР до объявления «Политики реформ и открытости» (2) и с начала «Политики реформ и открытости» до конца XX в. (3). На данных этапах будет прослеживаться эволюция жанра жэнь-у на фоне внутренних изменений и внешнего влияния.

Начало XX в. известно как период «100 школ», в который в китайском обществе произошел отход от устоявшихся традиций к разнообразными жанровыми экспериментами ^[5]. Многообразие в живописи отражало многообразие взглядов и стремлений в обществе. Китайское общество переживало глубокий кризис: политическая нестабильность после свержения династии Цин, социальное неравенство, иностранное влияние и экономическая бедность усиливали стремление к реформам. Интеллигенция и

новые политические силы, такие как националисты и коммунисты, продвигали идеи модернизации, что в итоге привело к кардинальным изменениям в стране и становлению Китайской Республики.

Глубокий кризис как в обществе, так и в искусстве, и молодые художники, впервые получившие возможность учиться за рубежом, стремились к революции в традиционном китайском искусстве. Хотя традиционные жанры продолжали существовать, они уже воспринимались как устаревшие и мало отвечающие требованиям времени. В формировании нового художественного направления участвовали как художники, прошедшие обучение за границей, в Европе или в Японии [\[6\]](#). Китайские художники, прошедшие обучение в Европе, стали свидетелями глубоких перемен в западном искусстве, где реализм уступал место новым модернистским течениям. Это привело к тому, что в работах китайских мастеров стали сочетаться элементы реализма с чертами таких направлений, как импрессионизм и экспрессионизм.

В начале XX в. были сформированы две противоположные реформационные школы живописи жэнь-у: модернистская и реалистичная. В целом такое разделение можно объяснить не только многообразием стилей, с которыми впервые столкнулись китайские художники за границей, но и заложенной в традиционном китайском искусстве дихотомии стилей се-и (экспрессивный стиль) и гун-би (реалистичный стиль). В качестве представителей двух противоположных школ живописи в отношении жэнь-у можно выделить двух художников: Линь Фэнмяня и Сюй Бэйхуна. Оба художника происходили из творческих семей и получили фундаментальное образование в области гохуа в детстве в Китае – и оба после этого проходили обучение во Франции, однако почерпнули в западной живописи совершенно разные аспекты.

Хотя в университете Линь Фэнмянь (林风眠) преимущественно изучал реализм, его внимание привлекла развивавшаяся на тот момент во Франции революция в искусстве. Его привлекали такие направления, как постимпрессионизм, фовизм и примитивизм, наиболее выдающимися фигурами которых были А. Матисс и А. Модильяни, а также кубизм П. Пикассо [\[7, с.35\]](#). Также он находился под влиянием немецких экспрессионистов Э. Хеккеля и Э. Нольде.

В своих работах он большим новатором, объединяя традиционный китайский стиль, вдохновленный керамикой династии Сун и первобытными наскальными рисунками и западную школу живописи. Линь Фэнмянь использовал квадратный формат холста вместо длинного свитка, необычную для гохуа перспективу, яркие цвета и широкие импрессионистские мазки в своих работах. При этом изображения людей в его работах были далеки как от китайской традиции живописи, так и от западного реализма. Например, в картине «Прощай, моя наложница» при помощи элементов, характерных кубизму, он передает сцену из китайской оперы, где традиционная техника гохуа сочетается с геометрическими формами (овалы, треугольники, многоугольники). В серии картин на тему этой оперы человеческие фигуры изображены с помощью простых форм, напоминающих работы кубистов, таких как Пикассо. В своих более поздних работах он продолжал синтезировать западные и китайские подходы, хотя и несколько отошел от кубизма к постимпрессионизму и экспрессионизму. Например, «Дама в синем» совмещает традиции жанра ши-ньюй (традиционный поджанр гохуа, изображающий красивых женщин) и стилистику Модильяни [\[8, с.219\]](#). Стоит отметить, что, будучи новатором в стиле изображений, Линь Фэнмянь придерживался достаточно традиционного подхода в том, что касалось сюжетов изображений: большая часть его работ в жанре жэнь-у изображала либо красивых женщин (жанр ши-ньюй), либо картины

на мифологические и литературные сюжеты. В отличие от его масляных картин в западном стиле, весьма очевидно отражавших беспокойство художника за судьбу Родины на фоне тяжелых исторических событий, его картины в стиле гохуа оставались аполитичными. Тем не менее, они не служили конкретным функциям, как это было с жэнь-у ранее: для Линь Фэнмяня это было искусство ради искусства и рефлексия над судьбой китайской культуры – то, что раньше было характерно для других жанров гохуа, но не жэнь-у.

Антиподом Линь Фэнмяня был Сюй Бэйхун (徐悲鸿). Сюй Бэйхун, несмотря на начальное воспитание в традиционной школе китайской живописи гохуа, критически оценивал её современное состояние. Уже в 1918 г., до поездки в Европу, он представил доклад «Методы реформирования китайской живописи», где выразил мнение, что китайская живопись достигла кризисной точки и нуждается в обновлении. Он призывал сохранить ценные традиционные методы, реформировать устаревшие приёмы и включить в китайскую живопись те подходы западного искусства, которые органично в неё впишутся. В течение всей своей карьеры Сюй считал, что только реалистические техники западной живописи способны возродить китайскую традицию. Он также поддерживал возвращение к фигуративной живописи (жэнь-у), которая, по его мнению, должна отражать реальную человеческую деятельность и жизнь общества.

В своем подходе к фигуративной живописи он придерживался критерия глубокого реализма, с презрением относясь к новейшим течениям европейской живописи. В своем творчестве (особенно в живописи масляными красками, но также и в гохуа) по опирался на французский романтизм и реализм ^[9]. Глубокий отпечаток на его работах оставила и европейская школа историзма. Выверенная анатомическая точность, детальное изображение мимики и эмоций героев картин, строгое следование законам перспективы – все это разительно отличало его картины в жанре жэнь-у как от традиционной китайской живописи, так и от работ Линь Фэнмяня и сторонников его школы.

Несмотря на влияние западной живописи, Сюй Бэйхун оставался приверженцем китайских культурных традиций, уделяя внимание символизму и философским темам. В таких произведениях, как «Глупый старик двигает горы», он использовал мифологические сюжеты для выражения актуальных социальных и политических идей, таких как стойкость китайского народа перед лицом японской агрессии ^[10]. В этом произведении, созданном с использованием традиционных китайских приёмов туши и акварели, он соединил реалистичные западные формы с китайской стилизацией, создав уникальный стиль, в котором переплетаются элементы обоих культурных подходов.

Таким образом, к середине XX в. китайская живопись в жанре жэнь-у была разделена на две школы – школу, придерживавшуюся реализма и анатомической точности в изображении человеческих фигур, и школы, использовавшей более стилизованные и абстрактные фигуры. Однако у этих двух школ было общее качество – стремление реформировать традиционную китайскую живопись жэнь-у, вдохнуть в нее жизнь, интегрировав национальную традицию с западными школами. Именно в интеграции двух стилей художники видели будущее китайской живописи гохуа, и, в особенности, жанра жэнь-у.

С приходом к власти Коммунистической партии (КПК) произошла переоценка ценностей в культуре, в том числе и в живописи. На передний план выходит стиль соцреализма, который в основном был выражен в виде картин масляными красками в западном стиле (которые в свою очередь во многом опирались на советскую школу соцреализма). Однако живопись жэнь-у не была забыта, более того, она пережила свою очередную

трансформацию.

В 1942 г. коммунистический революционер Мао Цзэдун смело заявил, что «нет такой вещи, как "искусство ради искусства", искусство, которое стоит над классами, искусство, которое отделено от политики или независимо от нее» [\[11\]](#). Так и живопись в жанре жэнь-у встала на службу молодой стране и ее режиму. Искусство, включая живопись, стало служить партийной пропаганде, и художникам было поручено прославлять героев революции, рабочих и крестьян, изображать социалистический труд и достижения нового общества. Главной задачей живописи стало создание позитивного образа социалистического Китая и укрепление партийных ценностей.

В этот период творчество художников-модернистов, подобных Линь Фэнмяню, подвергалось глубокой критике и запрещалось. Фигуративная живопись гохуа в стиле модернизма находилось в опале и практически перестала развиваться на территории КНР. Однако тотального отказа от живописи гохуа не произошло. Вместо этого стало развиваться реалистическое направление в традиционной китайской живописи жэнь-у.

Знаковой фигурой здесь является Фан Цзэнсянь (方增先). Он, совместно с другим художником Чжоу Чангу разработал Чжэцзянскую школу живописи гохуа (школа «Чжэ» или Новочжэцзянская школа [\[12\]](#)), которая оказала значительное влияние на современную живопись жэнь-у [\[13\]](#).

Художнику удалось выполнить историческую миссию по возрождению новой китайской фигуративной живописи. Он внес вклад в создание систематического и эффективного образовательного механизма школы жэнь-у «Чжэ». В своей живописи художник уделял важную роль реалистичности и анатомической точности изображений человеческих фигур. Основой китайской фигурной живописи Фан Цзэнсяня является линейный набросок точной структуры человеческого тела [\[14\]](#). Метод был сформирован из французского метода пятисоставной светотени, метода П.П. Чистякова [\[15\]](#) и американского структуралиста Дж. Берримана, а также метода линейной структуры китайского художника и искусствоведа, Пань Тяньшоу. Анатомическая точность, светотень, динамичная композиция – все эти нововведения в классический рисунок жэнь-у были результатом интерпретации западной реалистической школы живописи. В своих работах он «успешно совмещал западное конструктивное построение фигуры человека с экспрессивностью жанра «жэнь-у» [\[16\]](#).

Еще одним важным изменением, характерным только для этого определённого периода, можно считать изменение в сюжетах картин. С приходом в Китае к власти коммунистов, важнейшей составляющей искусства стала его социальная направленность. Живопись жэнь-у стала активно использоваться для пропаганды социалистических идей и идеалов. В жанре появились новые темы, направленные на прославление рабочих, крестьян, солдат и героев революции [\[17\]](#). Образы традиционных мудрецов, поэтов и философов уступили место современным героям — участникам революции, трудящимся и военным. Вместо мифологических и исторических сюжетов художники жэнь-у стали изображать сцены из повседневной жизни социалистического Китая. Важное место заняли портреты Мао Цзэдуна, членов партии и государственных деятелей, которые стали символами нового Китая. Также популярными стали образы трудящихся и колхозников, символизирующие идеи коллективизма и социалистического строительства. Так, например, самая известная картина Фан Цзэнсяня «В каждое зерно вложено кропотливое усилие» показывает зрителю крестьянского мужчину, который занимается

тяжёлым физическим трудом. Его одежда проста, характерна для сельской местности: закатанные рукава и повязка на голове указывают на его занятие [\[18\]](#). Мужчина склонился к земле и, вероятно, собирает или изучает колосок пшеницы, символизирующий тяжелый сельскохозяйственный труд. Картина передаёт уважение к труду земледельца и подчёркивает важность каждого зёрнышка — символа кропотливого труда. Стиль исполнения напоминает традиционную китайскую живопись, с акцентом на минималистичные линии и естественную позу персонажа, но выполненную с реалистичностью и вниманием к деталям, характерными для социалистического реализма. Кроме того, она полна динамизма и драматизма, создавая образ новых героев молодой страны.

Еще ближе к соцреализму как по идеологическому содержанию, так и по композиции картина этого же художника «Чтение красной книжки», где многофигурная сложная композиция передает вовлеченность в политику нового государства широких слоев населения разного возраста, пола и происхождения. Эта картина также отличается динамизмом и психологизмом, а также идеологическим содержанием, направленным на защиту интересов КНР и КПК.

Таким образом, можно отметить, что изменения, привнесенные пришедшими к власти коммунистами, трансформировали жэнь-у в более политизированный и реалистический жанр, ориентированный на массовую аудиторию и пропагандистские цели. Несмотря на значительное отклонение от традиционных канонов, многие художники жэнь-у сумели сохранить элементы китайской эстетики, продолжая развивать этот жанр в условиях новых идеологических требований. Следует отметить, что в обозначенный период живопись жэнь-у была достаточно однообразна, подходы, отличающиеся от соцреализма или классической живописи гохуа отклонялись и искоренялись.

Однако после проведения политики «Реформ и открытости» Дэна Сяопина многообразие стилей и форм вернулось в направление жэнь-у. Китайская живопись пережила заметные изменения, вернув себе больше творческой свободы и открывшись для влияний международного искусства. Художники получили больше свободы в выборе тем и стиля, что позволило им отойти от строгой идеологической направленности, характерной для периода Культурной революции. В живописи появились личные и повседневные темы, а также исследования индивидуальности и внутренних переживаний. Открытие Китая для мира позволило китайским художникам познакомиться с западными стилями, такими как абстракционизм, экспрессионизм и поп-арт, что привело к экспериментам и расширению палитры выразительных средств. Художники стали сочетать традиционные китайские техники с западными элементами, создавая гибридные стили. Появляются и развиваются новые стили, сочетающие в себе новейший опыт прошлых десятилетий, древнейшей истории классической живописи жэнь-у и различных западных веяний.

Хэ Цзяин (何家英) — современный китайский художник, признанный мастер жанра жэнь-у, специализирующийся на фигуративной живописи, которая соединяет традиционные китайские техники с элементами реализма. Его творчество объединяет классические традиции китайской живописи гохуа с современными художественными подходами, что делает его работы уникальными и узнаваемыми. Хэ Цзяин мастерски сочетает традиционные техники работы тушью и акварелью с реалистичной манерой изображения человеческой фигуры. На его полотнах можно увидеть тонкие, изящные линии, типичные для китайской живописи, и в то же время — точное анатомическое воспроизведение и внимание к деталям, присущее западному реализму [\[19\]](#). Хэ Цзяин также использует

тонкие цветовые акценты, придавая объем и глубину изображениям, что выделяет его стиль на фоне других мастеров китайской живописи. Он работает в технике гунби, предполагающей высокую степень детализации, аккуратные контуры и многослойность. Художник уделяет большое внимание изображению человеческих лиц и эмоций. Его фигуры выражают внутренние состояния и глубокие чувства, что приближает их к европейской психологической живописи.

При этом, в отличие от живописи середины XX в., в его картинах отсутствует идеологическая составляющая. В центре его творчества — образы женщин, часто в национальных костюмах и традиционных нарядах. Художник изображает женщин не только как символ красоты, но и как воплощение традиций и культуры Китая, продолжая традиции жанра ши-ньюй. Однако, помимо традиционных изображений юных красавиц, художник часто изображает простых людей, например, немолодых женщин. В стремлении отобразить жизнь реалистично, без преувеличенной изящности классической живописи жэнь-у или идеологического героизма живописи середины XX в., художники конца XX в., в том числе Хэ Цзяин, рефлексируют над темой жизни «маленького человека», нового лейтмотива китайского искусства. Это можно заметить в таких картинах, как «Тетушка Мижи» и «Директор улицы».

Также с началом политики реформ и открытости стала развиваться региональная живопись, отражающая жизнь малых народов. Здесь жанр жэнь-у также обладает своими особыми характеристиками. В пример можно привести картины Ши Голяна (史国良), художника, прославившегося своими работами в жанре фигуративной живописи и уникальным стилем, сочетающим традиции китайской живописи гохуа с элементами западного реализма. Ши Голян активно синтезирует западный реализм с традиционными китайскими методами, что придает его картинам характерную сложность и выразительность. В его работах виден глубокий интерес к реализму и детализированному изображению фигур, что роднит его стиль с европейскими реалистами. При этом он использует тонкие линии, которые характерны для китайской живописи. Его картины часто насыщены яркими цветами и тщательно прорисованными деталями, что отличается от типичной китайской гохуа, в которой акцент больше делается на минимализме и простоте [\[20\]](#).

Основной темой его работ является повседневная жизнь тибетцев и их культура. Он изображает сцены из жизни тибетского народа: портреты монахов, крестьян, пастухов, а также женщин и детей в национальной одежде. Работы художника передают теплоту и искренность этих людей, а также красоту и уникальность их культурного наследия. Ши Голян проявляет искреннюю любовь к тибетскому народу и культуре, его произведения полны уважения к их быту и обычаям. В этом проявляется его стремление запечатлеть красоту и особенности разных народностей Китая, сохраняя их уникальные черты и традиции.

Однако для конца XX в. характерны не только реалистические направления жэнь-у. После ослабления государственного контроля над искусством в живопись жэнь-у вновь вернулось влияние модернизма. Так, например, Ху Юнкай (胡永凯) сочетает в своих работах традиции китайской живописи и эстетику западного модернизма. Ху Юнкай известен своим свободным, экспрессивным стилем, который проявляется в динамичных мазках и ярких цветах. Его техника позволяет передавать эмоциональную насыщенность, сохраняя при этом легкость и ощущение спонтанности. Ху Юнкай известен своим особым подходом к цвету. В отличие от традиционной китайской живописи, где обычно доминируют приглушенные тона, он использует яркие, насыщенные цвета: красный,

оранжевый, жёлтый и синий. Его палитра придает картинам современную чувственность и выразительность, сохраняя в то же время их культурные корни. Композиция его работ часто асимметрична, что создаёт ощущение естественности и лёгкости. Он умеет находить гармонию в расположении фигур и пустого пространства, оставляя фон незаполненным или легким, что характерно для традиционной китайской живописи. Такая композиционная простота подчеркивает центральные фигуры и символику каждого изображения. Кроме того, в своих работах, написанных в стиле гохуа, он активно заимствует элементы западного модернизма, такие как стилизация форм и яркая цветовая палитра. Изображения женщин на его картинах, таких, как «Лунный фестиваль» отсылают к экспрессивной манере Модильяни.

Стоит отметить что важной чертой современной фигуративной живописи Китая, является то, что современные художники чаще рисуют с натуры [\[21\]](#), изображая реальных моделей и реальных жизненных обстоятельства, в то время как до XX в. живопись жэнь-у создавалась по принципу копирования классических изображений. Таким образом, современные картины жэнь-у не только отличаются большим реализмом и психологизмом, они также характеризуются большим разнообразием сюжетов, позволяя передавать чувства художника и отображать реальную жизнь. Следовательно, важнейшим изменением в жанре жэнь-у было не только изменение техники изображения человеческих фигур, перспективы, и использования насыщенных цветов, но и изменение его содержательной, смысловой составляющей, делая его более приближенным к жизни китайского народа и китайского общества.

Таким образом, в заключение следует отметить, что жэнь-у – это древнейший жанр китайской живописи, в XX в. прошедший через значительные трансформации. Ранее весьма традиционалистский, этот жанр в XX в. претерпел наибольшие изменения среди всех жанров традиционной китайской живописи гохуа.

Данный жанр менялся под влиянием как внешних (изучение китайскими художниками западных техник живописи) так и внутренних (изменение политической обстановки в стране) обстоятельств. Хотя живопись жэнь-у заимствовала у различных западных стилей, в том числе и у модернистских, наиболее значительное влияние на нее оказал реализм.

Современные художники часто привносят в жэнь-у элементы западного искусства, такие как объём и светотень, добавляя глубину и реализм. Большую роль стали играть анатомическая точность и динамичность изображений людей. Живопись начала стремиться к отображению реальной жизни, а не копированию образцов прошлого. Это позволило обновить жанр, пришедший в упадок к началу XX в., и вдохнуть в него новую жизнь. Для современного жанра жэнь-у характерно сочетание классических техник гохуа (использование тонких линий, традиционных материалов, недетализированного фона) с приемами западной школы живописи (реалистичность, глубина, динамизм).

Также в XX в. изменялась тематика картин. Они стали не просто ближе к реальности за счет рисования с натуры. Они отражали рефлексию авторов над событиями, происходившими со страной и народом. Все чаще героями картин становились не выдающиеся личности, а рядовые граждане и их жизнь. Таким образом, качественно изменилась не только форма, но и содержание картин.

Тем не менее, сохраняется уникальная самобытность жанра жэнь-у. Современное китайское искусство активно использует и переосмысливает традиции этого жанра. Сегодня художники обращаются к этому жанру, чтобы сохранить культурное наследие и

выразить новые идеи, присущие современному миру. Жэнь-у остаётся актуальным жанром, поскольку воплощает стремление китайского народа к развитию при сохранении тысячелетних культурных традиций.

Библиография

1. Lian D. *Art History, Narratology, and Twentieth-Century Chinese Art*. Routledge, 2024.
2. Рядчикова Ю. В. Устные и письменные формы развития эстетики традиционного китайского портрета // Общество и государство в Китае: XXXV науч. конф. – М.: Вост. лит. 2005. С. 257-262.
3. Белозёрова В. Г. Типология и основы эстетики традиционного китайского портрета // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Vol. 10. № 3. С. 398-418.
4. Панова О.С. Роль портретной живописи в придворной культуре Китая X–XI веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 46. С. 115-125.
5. Zheng J., Zhang S., Fan Z., Lin H., Leung Y. – S. Rediscovering Shanghai modern: Chinese cosmopolitanism and the urban art scene, 1912–1948 // *Urban History*. 2022. № 1. P. 1–35.
6. Ван Ц. Экспрессионизм в европейской и китайской живописи. (конец 19 - начала 21 в.) // Культура и искусство. 2020. № 5. С. 27-46. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.5.32729 URL: https://e-notabene.ru/camag/article_32729.html
7. Янь Ж. Китайская живопись от традиции к современности // Философия и культура. 2023. № 5. С. 49-59.
8. Сун И Ц. Вестернизация и японизация как основные направления в развитии китайской реалистической масляной живописи: конец XIX века — 1949 г. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 4, ч. 1. С. 198-225.
9. Лю Т., Москалюк М.В. Китайская живопись начала XX века: от Ци Байши к синтезу восточного и западного искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 59. С. 193-203.
10. Rule T. Pan Yuliang Xu Beihong and the Revolution in Chinese Art // *Quadrant*. 2020. № Apr 01. Pp. 100-105.
11. 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话. 一九四二年五月. [Mao Цзэдун. Выступление на Яньаньском форуме по литературе и искусству. май 1942 г.]. URL: <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm> (Дата доступа 06.11.2024).
12. 苏典娜. 再识"中西绘画,要拉开距离"——以方增先的人物画为例//.美术. 2023. №.3. P.36-43. [Су Дианна. Переосмысление «Китайская и западная живопись, нам нужно дистанцироваться»-на примере фигурных картин Фан Цзэнсяня // *Fine Arts*. 2023. № 3. С. 36-43.].
13. Andrews J. F.; Shen K. *The Art of Modern China*. Univ of California Press. 2012.
14. 杨威 李卓毅.现代中国写意人物画的再认识 //美与时代(下旬刊). 2022.№12. P.231-247 [Ян Вэй и Ли Чжои Переосмысление современной китайской живописи от руки // Красота и времена. 2022. № 12. С. 231-247].
15. Чжао Цз. Влияние русского реализма на китайскую живопись // Миссия конфессий. 2023. № 12-3 (68). С. 45-48.
16. Богаделина М.Е. Особенности развития жанра "жэнь-у" в XX–XXI вв. //Манускрипт. 2018. № 11-1 (97). С. 134-137.
17. Ho Ch. *Drawing from Life: Sketching and Socialist Realism in the People's Republic of China*. Oakland: University of California Press, 2021.

18. 孙哲. 论农民形象在米勒与方增先作品中的艺术表现 // 中国民族博览. 2023. № 10. Р. 212-215 [Сунь Чжэ. О художественном выражении крестьянских образов в произведениях Милле и Фан Цзэнсяня // China Ethnic Expo. 2023 № 10. Р. 212-215.
19. 何家英. 何家英作品. // 中国画画刊 2023. № 3.1-16. [Хэ Цзяин. Работы Хэ Цзяина // Китайская живопись. 2023. № 3. С. 1-16].
20. Ван С. Принципы цветооформления в китайской живописи и росписи керамики // Философия и культура. 2023. № 8. 2023. С. 139-147.
21. 马健萍. 现代写意人物画及其造型问题分析——评《写意人物画创作研究》// 中国教育学刊. 2022. № 2ю Р. I0043-I0043. [Ма Цзяньпин. Анализ современной живописи фигур от руки и проблем ее моделирования-Комментарий к «Исследованию создания рисования фигур от руки» // Китайский образовательный журнал. 2022. № 2. С. I0043-I0043.]

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Эволюция жанра китайской живописи жэнь-у в XX веке», в которой проведено исследование исторического развития и современного состояния традиционного жанра китайской живописи.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что жэнь-у – это древнейший жанр китайской живописи, прошедший в XX веке через значительные трансформации. Ранее весьма традиционалистский, этот жанр в XX в. претерпел наибольшие изменения среди всех жанров традиционной китайской живописи гогуа. Автором отмечено влияние как внешних (изучение китайскими художниками западных техник живописи) так и внутренних (изменение политической обстановки в стране) факторов, способствовавших трансформации.

Актуальность исследования обусловлена важностью жанра жэнь-у для понимания культурных и художественных изменений, произошедших в китайском обществе в эпоху масштабных социальных и политических трансформаций. В статье автором уделено значительное внимание актуальности и значимости. Им приведено несколько аргументов: исследование эволюции жэнь-у позволяет глубже понять, как традиционные художественные формы адаптировались к новым идеологическим условиям и задачам, когда на первый план выходили темы национального единства, патриотизма и социалистических ценностей; помогает раскрыть, как художники использовали жанр для отражения изменений в обществе, сочетая традиционные техники с элементами западной реалистической живописи; жэнь-у не только отражает художественные тенденции XX в., но и демонстрирует эволюцию китайской культурной идентичности, трансформировавшейся под воздействием глобализации и взаимодействия с Западом. Теоретическая значимость заключается в том, что изучение этого жанра носит междисциплинарный характер и позволяет исследовать уникальный путь китайской культуры, который сочетает глубокое уважение к прошлому и готовность к переменам.

Соответственно, цель данного исследования заключается в изучении динамики развития жанра жэнь-у в китайском культурном контексте. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: изучение принципов и основных характеристик и техник китайской фигуративной живописи жэнь-у; исследование философских основ китайской живописи; выявление влияния социокультурных факторов на трансформацию традиционного китайского искусства; анализ особенностей и техники современной китайской фигуративной живописи жэнь-у.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий как общенаучные методы анализа и синтеза, дедукции и индукции, так и историко-культурный анализ и компаративный анализ. Теоретической основой исследования выступают труды таких российских и зарубежных искусствоведов как Янь Ж., Чжао Цз., Белозёрова В.Г., Рядчикова Ю.В. и др. Эмпирической базой послужили произведения современных китайских художников

К сожалению, в статье отсутствует анализ научной обоснованности изучаемой проблематики. Как отмечает сам автор, научная новизна его исследования заключается в следующем: предложена систематизация развития жанра жэнь-у в XX веке, показана зависимость изменений как от внешнего, так и внутреннего влияния; исследование охватывает все этапы развития живописи жэнь-у в XX века; обозначены основные направления эволюции жанра как в визуальном, так и в содержательном плане; рассмотрено творчество художников различных поколений, изучены преемственность и новшества в этом жанре.

Для достижения цели исследования автором раскрыта сущность, основные характеристики и техники выполнения произведений искусства в жанре жэнь-у, обозначено его философское обоснование, проведен поэтапный исторический анализ его возникновения со времен династий Хань и Тан.

Особое внимание автор уделяет развитию фигуративной живописи жэнь-у в XX веке, так как, с позиции автора, данный период отличается глубокими социальными и культурными изменениями, произошедшими в китайском обществе. В условиях трансформации политической системы и поиска нового национального самосознания живопись жэнь-у получила второе дыхание, становясь средством выражения не только исторических образов, но и актуальных реалий китайской жизни.

В исследовании автором представлена периодизация развития живописи в XX веке, в которую включено три этапа: с начала XX в. до образования КНР в 1949 году, с момента образования КНР до объявления «Политики реформ и открытости» и с начала «Политики реформ и открытости» до конца XX века. На каждом этапе автор прослеживает эволюцию жанра жэнь-у на фоне внутренних изменений и внешнего влияния. Как отмечает автор, в начале XX века были сформированы две противоположные реформационные школы живописи жэнь-у: модернистская и реалистичная. В качестве примеров особенностей каждой из школ автором приведены описания творчества художников, явившихся знаковыми в каждом этапе развития жанра жэнь-у в XX веке: Линь Фэнмянь, Сюй Бэйхун, Линь Фэнмянь, Фан Цзэнсянь, Ши Голян, Ху Юнкай.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение влияния различных социально-политических факторов и межкультурного взаимодействия на трансформацию традиционного искусства представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 21 источника, в том числе и иностранного, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике, но автору следует оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и

редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокое знание изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанного недостатка.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ян Ц. Влияние культуры и образов Китая на творчество российских художников XIX в., входивших в состав Русской духовной миссии в Пекине // Культура и искусство. 2024. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.11.72407
EDN: OFXWUB URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72407

Влияние культуры и образов Китая на творчество российских художников XIX в., входивших в состав Русской духовной миссии в Пекине

Ян Цзяньцюй

аспирант, кафедра искусствоведения и педагогики искусства, Российский государственный педагогический университет им. АИ. Герцена

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48, к. 6, оф. 51

✉ yangjianqu@rambler.ru



[Статья из рубрики "Изобразительные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.11.72407

EDN:

OFXWUB

Дата направления статьи в редакцию:

20-11-2024

Аннотация: Объект исследования – русское изобразительное искусство XIX в. Предмет исследования – история взаимодействия русских художников с китайской культурой, историей и искусством, их восприятие и интерпретация, а также особенности художественного воплощения образов и мотивов. Автор опирается на идею органичной взаимосвязи различных явлений культуры и искусства в рамках определенной эпохи. Иконографический, а также стилистический и композиционный анализ помогают выявить те черты, которые во многом определили содержание работ художников, их язык и отдельные приемы. Методология исследования построена на сочетании приемов, нацеленных на изучение разных аспектов феномена представительства китайского искусства и культуры в России. Методика опирается на комплексное изучение и сравнение различных видов источников, исследование художественного материала, а именно: произведений русских художников, участвовавших в деятельности миссии, отражавших в своем творчестве образы и мотивы, приемы. На фоне обращения к оценке современной ситуации и истории таких контактов необходим анализ процессов, которые

оказывали влияние на их становление. В XIX в. главным, а порой чуть ли не единственным средством поддержания связи между двумя государствами была деятельность Русской православной миссии, в состав которой входили живописцы, связанные с Императорской Академией художеств и, тем самым, лучшими традициями русской художественной школы. Пребывание русских художников в Китае наложило определенный отпечаток на их собственную творческую манеру, выбор сюжетов, специфику композиции и используемую символику в условиях сохранения приверженности академизму и реализму. Сопоставление произведений, созданных как в момент пребывания в Поднебесной, так и после завершения миссии, позволяет показать то, как развивали свои впечатления русские авторы, внося вклад в создание определенного имиджа Китая в глазах россиян.

Ключевые слова:

Русская православная миссия, академическая живопись, русская школа, китайская культура, А. М. Легашев, портрет, бытовой жанр, культурные контакты, русско-китайские связи, Императорская Академия художеств

Введение

В условиях плодотворного сотрудничества в сфере искусства и художественного образования России и Китая актуализируются исследования, связанные с изучением существовавших связей в прошлом. Начиная с XVIII и до начала XX в., взаимодействие между двумя странами осуществлялось благодаря Русской православной миссии. В XIX в. в числе представителей российской короны в Пекине состояли выпускники Императорской Академии художеств Санкт-Петербурга. Их творческая деятельность представляет интерес для изучения, в том числе в плане того воздействия, которое на них оказывала Поднебесная и ее культура.

К теме трудов русских художников, входивших в состав миссии, обращались и российские, и китайские исследователи. В числе последних следует упомянуть историка Сяо Юйцю, который опубликовал в 2009 г. монографию «Русская духовная миссия и культурные связи между Китаем и Россией в период династии Цин» [\[1\]](#). Внимание в книге, а также в ряде публикаций [\[2, 3\]](#) уделяется и работе состоящих при ней живописцев. В России Е. В. Нестерова подробно изучает роль миссии в становлении русско-китайских контактов в сфере искусства [\[4, 5, 6\]](#). Исследователь рассматривает образы русских людей, созданные русскими авторами, но с характерной для Китая атрибутикой, например, портрет Н. Я. Бичурина (ЛОИВ АН СССР, 1810-1820-е гг.), акварельный портрет З. Ф. Леонтьевского (ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1830-е гг.) и др. Исследователь Г. Ю. Смирнов обобщил информацию о наиболее известных художниках, побывавших в Пекине в XIX в. [\[7\]](#).

Не менее важными в рамках исследования представляются труды, касающиеся культурных обменов, которые существовали и развивались между Россией и Китаем в XIX в. Так, речь идет о тех работах, которые посвящены деятельности членов Российской духовной миссии в Пекине, а именно: А. В. Ломанова [\[8\]](#), И. Н. Осьмакова [\[9\]](#), Л. В. Жукова [\[10\]](#), Т. С. Сергеева [\[11\]](#), А. Ю. Литвина [\[12\]](#) и др. Современный исследователь Н. А. Самойлов предложил краткий обзор наиболее известных из них, а также в общих чертах обозначил особенности отражения в их творчестве образов,

связанных с Поднебесной. Согласно ему, «написанные ими пейзажи, жанровые картины, портреты знатных особ и простолюдинов сыграли важную роль в формировании в России нового образа Китая в XIX в.» [\[13, с. 25\]](#). Н. С. Сафронов рассматривает влияние художников на политическую обстановку в цинском Китае [\[14\]](#). Интерес представляет также небольшое исследование художественной коллекции по этнографии Китая из собрания купца-библиофила красноярца Г. В. Юдина, в которое входили произведения художника Духовной миссии Л. С. Игорев [\[15\]](#). Выявление и анализ проблем исследования позволит в дальнейшем выработать методологию изучения деятельности этих живописцев. Так, А. М. Курьянова, завершая обобщение творчества наиболее известных художников-миссионеров, отмечает, что они оставили «весьма своеобразный след в истории искусства», но при этом исследование их творчества остается «заметной лакуной в отечественном искусствознании, в то время как история самой Русской духовной миссии или творчество западных миссионеров в Китае проанализированы и отечественными, и зарубежными специалистами достаточно плотно» [\[16, с. 106\]](#).

Отметим, что то, как менялся выразительный язык и манера создания произведений изобразительного искусства художников, побывавших в Китае в составе миссии, не рассматривалось. Между тем, обращение к сравнению художественного материала, созданного до и вовремя, а также после пребывания в Поднебесной, может показать, как на творчество российских мастеров влияла культура далекой страны, ее традиции в живописи и восприятии мира. Тем самым, данное исследование ориентировано на то, чтобы путем стилистического и композиционного анализа соотнести произведения, созданные побывавшими в Пекине художниками в разные периоды творческого пути, в контексте связи традиций русского и китайского искусства.

Рефлексия и рецепция русскими художниками образов Китая и художественного языка его традиционного искусства

Известно, что во время пребывания русских художников в Китае происходило создание фундаментальных научных трудов, которые обобщали знания об этой далекой и экзотической стране. Причем это уже было не просто описание, а «синтез фактов» [\[17\]](#). Сферу искусства также считали объектом исследований, к которым привлекали таких живописцев, как А. М. Легашев, К. И. Корсалин, И. И. Чмутов, Л. С. Игорев и др. По мнению Е. В. Нестеровой, с одной стороны, художники изучали художественное наследие китайцев, а с другой — «формирование контактов в сфере изобразительного искусства» и популяризацию творчества русских мастеров [\[18\]](#). Отсюда и привлечение китайских художников к росписям храма и иным художественным работам, и создание целого ряда портретов местной знати русскими живописцами. Это способствовало укреплению политических, а вслед за ними и экономических связей. Осознание ответственности в подобном деле привело к тому, что руководство Императорской Академии даже составило специальные рекомендации для отправляемых в Пекин художников. Согласно им, последние должны «старание приложить к изучению и составлять и употреблять китайские настоящие водяные и другого всякого приготовления краски», «заниматься рисованием с натуры всякого рода необыкновенного...» [\[18\]](#).

В составе одиннадцатой миссии в 1830–1840-х гг. был А. М. Легашов — российский художник-портретист и выпускник Императорской Академии художеств, который испытал сильное влияние живописца А. Г. Варнека. Художник до приезда в Китай писал ученические и дипломные работы. Известно, что последние не производили

впечатления, а император Николай I был «недоволен рисунком его портрета, а особенно изображением рук» [\[19, с. 240\]](#).



Рисунок 1. Легашов А. М. В горах Китая. Холст, масло. 1830. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

Будучи в Китае, живописец исполнил более тридцати портретов и рисунков, часть которых была передана китайцам в дар. В тот период автор увлекся бытовым жанром и пейзажем. Он собрал много этнографического материала в виде набросков и зарисовок. Его станковые работы отличались хорошим добросовестным рисунком, но слабым колоритом и некоторой дробностью композиции (рис. 1). Заметно, что А. М. Легашев стремился изобразить жизнь китайцев идеализированно, что, возможно, связано с все еще сильными романтическими тенденциями в русском искусстве тех лет. Между тем, стремление к выражению гармонии окружающего мира и человека в нем характерно и для китайской живописи, с которой художник, бес сомнения, был знаком. При этом автор вовсе не стремился к декоративно-прикладному характеру искусства Китая, оставаясь верным натуре.



Рисунок 2. Легашов А. М. Китаец и китаянка на фоне скал. Холст, масло. 1862. Приморская государственная картинная галерея. Источник: <https://izi.travel/ru/c891-a-m-legashov-kitaec-i-kitayanka-na-fone-skal-1862/ru>

После прибытия в Россию А. М. Легашов возвращался к образам, связанным с Китаем. Создавая их в духе академического искусства, он по-прежнему стремился к эстетическому осмыслению природы и ее взаимоотношений с человеком. Помимо этого, он учитывал символическую сущность китайского искусства, ставшего ему близким. Так, в жанровой работе под названием «Китаец и китаянка на фоне скал» (1862) через традиционную символику, прежде всего, цветов, живописец раскрыл сюжет и смысл произведения (рис. 2).



Рисунок 3. Корсалин К. И. Портреты К. Я. Дарагана и А. И. Дараган. Акварель, бумага. 1843–1845-е гг. Национальный исторический музей Республики Беларусь. Источник: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/>

К. И. Корсалин уже в составе двенадцатой миссии 1840-1850-х гг. сменил на посту А. М. Легашова. Он также был выпускником Императорской Академии художеств. В период пребывания в Пекине молодой художник сосредоточил внимание на изучении китайской живописи, прежде всего, технологии ее создания. Отчасти предпринятые им исследования сказались на том, как он писал образы китайских чиновников, а позднее уже в России – своих соотечественников. Так, во время пребывания в Иркутске К. И. Корсалин создал портреты супружеской четы Дараган. Муж и жена предстали на разных полотнах. Обращение к акварели сразу по возвращении из Китая знаково, учитывая обязательность изучения русскими художниками техник и материалов китайского искусства, которую на них возлагала Академия и миссия. Автор в расстановке моделей, компоновке и атрибутике, позах использует традиционные для европейского искусства приемы. Однако тонкость колорита, внимание к линии и желание оставить как можно больше «воздуха» за счет больших объемов архитектуры, небес и растительности напоминает китайскую живопись (рис. 3). Также роднит с ней и то спокойное и умиротворенное состояние в единении с природой, в которое погружены модели.



Рисунок 4. Корсалин К. И. Вид Ван Шеу-Шаня, загородного дворца богдыхана. Холст, масло. 1960. Источник: https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=52912

Примечательно, что, вернувшись в Россию, К. И. Корсалин стал академиком портретной живописи. Однако это не мешало ему обращаться к образам природы. Так, известен пейзаж под названием «Вид Ван Шеу-Шаня, загородного дворца богдыхана» (1860). Эта работа напоминает «Китайский город» (1864) А. М. Легашова. Оба мастера писали станковые произведения по мотивам своих зарисовок и воспоминаний о посещении Китая. К. И. Корсалин запечатлел своеобразие местной природы, сцены из жизни

китайцев. Последние представлены в виде небольших стаффажных фигурок. Мастер четко поделил пространство полотна на планы, учел специфику освещения (рис. 4). Картина кажется полной воздуха и простора. Очевидно, что мастер желал изобразить безграничность и многогранность открытого для себя мира. А тот факт, что он обратился к нехарактерному для своего творчества природному мотиву и переосмыслил его многим позже, соединив со своим воображением и воспоминаниями, сблизило его с традициями китайского пейзажа.

В составе тринадцатой миссии, направленной в Пекин в 1850 г., числился живописец И. И. Чмутов, также воспитанник Императорской Академии художеств. Правда, в отличие от А. М. Легашева и К. И. Корсалина данный художник специализировался на исторической живописи, будучи учеником Ф. А. Бруни и П. В. Басина. До отъезда в Китай молодой художник написал ряд ученических работ на религиозные сюжеты и удостоился за них высоких наград, в том числе золотых медалей.



Рисунок 5. Чмутов И. И. За стенами Пекина. Бумага, акварель, белила. 1855.

Государственная Третьяковская галерея. Источник:

<https://tretyakovgallerymagazine.ru/articles/2-2010-27/russkie-khudozhniki-puteshestvenniki>

В Китае И. И. Чмутов пробыл почти 10 лет, что позволило ему создать большое количество художественного материала. Известно, что он привез с собой альбомы рисунков бытового жанра, сценок из жизни китайцев, пейзажи и коллекцию работ китайских мастеров, а также портреты местной знати. Однако от этого богатого собрания остались лишь литографии некоторых из них, отпечатанные в двух книгах. Интересна акварель «За стенами Пекина», в которой автор изобразил увиденную в жизни сценку. Очевидно, что художник стремился показать местные обычаи, социальную иерархию, детали костюмов, характерные предметы. Вдали он изобразил стену с башнями, по форме похожими на пагоды (рис. 5). Рисунок И. И. Чмутову давался легко, чувствовалась академическая выучка, однако колорит казался не таким гармоничным. Яркий и пестрый передний план контрастировал с ровным и величавым задником. Автор внимательно относился к линейному началу, тщательно передал неровности ландшафта, абрисы далеких башен на фоне безоблачного почти сиреневого неба. Заметно, что в построении ландшафта он во многом вдохновился китайскими пейзажами с горами и холмами.



Рисунок 6. Игорев Л. С. Портрет К. К Венцеля. Холст, масло. 1858. Иркутский государственный художественный музей. Источник:
https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BB%D1%8C_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB-%D0%91%D1%83%D1%80%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Igorev-Wenzel.jpg

В четырнадцатой миссии в звании штатного художника состоял Л. С. Игорев — портретист, успешно завершивший обучение в Императорской Академии художеств и преподававший в Санкт-Петербургской духовной семинарии. До приезда в Пекин его кисти уже принадлежали портреты, а также иконописные образы для храмов в различных городах России. Созданные им работы отличались внимательным отношением к модели, стремлением передать ее характерные черты без прикрас и усовершенствований (рис. 6).



Рисунок 7. Игорев Л. С. Китайские нищие в холоде картина. Холст, масло. Около 1865 г. Государственная Третьяковская галерея. Источник:
https://readpubg.com/wiki/ru/Lev_Igorev

В Китае Л. С. Игорев создал множество станковых картин как в портретном, так и бытовом жанре. Так, в 1865 г. он направил в Россию в числе других работ «Китайские нищие на холоде», которая была куплена П. М. Третьяковым. Данное произведение создавалось в рамках поисков художником особых национальных типов. Заметно, что он чутко реагировал на тяготение родного искусства к реалистическому видению натуры, желанию показать все превратности жизни людей. Особое внимание он сосредоточил на лицах моделей, которые очевидно написал с натуры. Его также интересовало то, во что они были облачены. Рваные шкуры на их телах написаны скрупулезно с передачей красивых жемчужно-серых оттенков (рис. 7). В других полотнах этого же периода мастер

также уделял внимание социальному положению изображаемых китайцев, их костюмам и атрибутике. Подобно китайским художникам, он стремился передавать внутренний мир моделей, их чувства, «поддерживая» это посредством «говорящих» деталей. И это происходило параллельно «рождению» в России психологического портрета. Особое звучание, которое не характерно для периода пребывания в России, приобретало окружение — архитектура и природные мотивы. Они помогали автору передавать замысел.

Выводы и обобщения

Проведенный сравнительный анализ работ русских художников XIX века, имевших возможность соприкоснуться с китайской культурой в рамках Русской православной миссии, показывает, что их объединяет близость к традициям русской академической школы и высокое мастерство владения техникой рисунка, а также желание передавать образы правдиво — так, как они виделись художникам в натуре. Это было связано и с задачами, которые стояли перед членами миссии, и их личным желанием впитать атмосферу экзотической страны. Отметим, что в Китае особую роль в их творчестве начинает играть природа. Даже если авторы изначально не писали ее, то в китайский период творчества она обязательно появлялась в образном ряде их работ. После возвращения из Китая она также сопровождала их. Возможно, в этом сказывалось знакомство русских мастеров с местной живописью, в которой доминирующую позицию занимал пейзаж с изображением гор и вод. В позднем творчестве некоторых из них, особенно А. М. Легашева, возникала линия живописных воспоминаний о Поднебесной, где проявлялись образы и приемы, навеянные китайской живописью.

В целом можно заключить, что главной чертой творчества русских художников, входивших в состав миссии, остается верность традициям национальной школы живописи, а китайский период обогащает их новым визуальным опытом и техниками исполнения. На творчество живописцев влияет и время. Так, если русские мастера в 1830-1850-х гг. предпочитали писать образы Китая и России в романтическом ключе, то художники, находившиеся в Поднебесной уже в 1860-х годах, напротив, стремились натуралистично передать увиденное с акцентом на психологической составляющей в образах людей в предчувствии развития искусства критического реализма.

Библиография

1. Сяо Ю. Русская духовная миссия и культурные связи между Китаем и Россией в период династии Цин. Тяньцзинь: Народное издательство г. Тяньцзинь, 2009. 310 с. (肖玉秋. 俄国传教团与清代中俄文化交流).
2. Янь Г., Сяо Ю. Первый профессиональный русский живописец, приехавший в Китай // Китайский ежедневник. 2001. С. 28-31. (阎国栋, 肖玉秋. 第一位来华的俄国职业画家).
3. Сяо Ю. Русские художники: Китай в живописи в XIX в. // Русская литература и искусство. 2002. № 2. С. 56-58. (肖玉秋. 用丹青描绘中国的19世纪俄国画家).
4. Нестерова Е. В. Автопортрет в китайском костюме // Искусство Ленинграда. 1990. № 5. С. 58-63.
5. Нестерова Е. В. Российская Духовная Миссия в Пекине и начало русско-китайских контактов в сфере изобразительного искусства (новые архивные материалы) // Азбука веры. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/pravoslavie-na-dalнем-vostoke-vypusk-i-275-letie-rossijskoj-duhovnoj-missii-v-kitae/15 (дата обращения: 12.11.2024).
6. Нестерова Е. В. Русские художники духовной миссии в Пекине // Зарубежные художники и Россия. СПб: Академия художеств, 1991. С. 24-30.
7. Смирнов Г. Ю. Антон Михайлович Легашев, 1798–1865. Кондратий Ильич Корсалин,

1809 – и после 1872. Иван Иванович Чмутов, 1817–1865. Лев Степанович Игорев, 1822–1893 // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века. М.: Искусство, 1958. С. 541-566.

8. Ломанов А. В. История Российской Духовной Миссии в Китае // Проблемы Дальнего Востока. 1997. № 6. С. 144-148.

9. Осьмаков И. Н. Некоторые аспекты деятельности русской духовной миссии в Пекине по восприятию культуры Китая // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2013. № 12-1. С. 185-189.

10. Жукова Л. В. Визуальный образ Китая в русском общественном сознании первой половины XIX века // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества : материалы VII международной научно-практической конференции. Благовещенск – Хэйхэ: Благовещенский государственный педагогический университет, 2017. Вып. 7. С. 209-216.

11. Сергеев Т. С. Роль русских православных духовных миссий в Китае в развитии востоковедения // Диалог культур Тихоокеанской России и сопредельных стран: межэтнические, межгрупповые, межличностные коммуникации : сборник материалов III Национальной научной конференции с международным участием. Владивосток: Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока, 2020. С. 109-116.

12. Литвин А. Ю. История развития Православной миссии в провинции Хэнань // Богословский вестник. 2023. № 4(51). – С. 333-358.

13. Самойлов Н. А. Китай в произведениях российских художников XVIII–XIX веков // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2016. № 1(82). С. 25-41.

14. Сафронов Н. С. Художники в диалоге культур России и Китая // Международная жизнь. 2023. № 11. С. 148-151.

15. Белгородская Л. В. Альбом «Русские рисунки Китая» из коллекции красноярского библиофила Г.В. Юдина (Библиотека Конгресса США): опыт источниковедческого анализ // Вестник Томского государственного университета. История. 2019. № 59. С. 103-109.

16. Курьянова А. М. Российские художники при Православной миссии в Пекине в XIX веке: к проблеме изучения // Восточный курьер. 2022. № 4. С. 105-116.

17. Шубина С. А. Русская православная миссия в Китае (XVIII – начало XX в.): дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02. Ярославль: Изд-во Ярославского гос. ун-та, 1998. 533 с.

18. Нестерова Е. В. Российская Духовная Миссия в Пекине и начало русско-китайских контактов в сфере изобразительного искусства (новые архивные материалы) // Азбука веры. 1993. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/pravoslavie-na-dalнем-vostoke-vypusk-i-275-letie-rossijskoj-duhovnoj-missii-v-kitae/15 (дата обращения: 12.11.2024).

19. Петров П. Н. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования: 1811–1843. Санкт-Петербург. 1865. 464 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как отмечено в заголовке («Влияние культуры и образов Китая на творчество российских художников XIX в., входивших в состав Русской духовной миссии в Пекине»), является влияние культуры и образов Китая на творчество российских художников XIX в., входивших в состав Русской духовной миссии в Пекине. Соотношению объекта и предмета исследования автор не уделяет отдельного внимания,

но, по-видимому, им является исторический процесс культурного обмена между Россией и Китаем в XIX в.

После краткого обзора степени научной изученности выбранной темы, автор приводит примеры работ русских художников, входивших в состав Русской духовной миссии в Пекине в XIX в.: А. М. Легашев, К. И. Корсалин, И. И. Чмутов, Л. С. Игорев. И: проанализированных и проиллюстрированных автором примеров вполне очевидно, что влияние культуры и образов Китая на творчество российских художников реализовано исключительно в образно-тематическом плане. В частности, автор отмечает обращение русских художников-портретистов к жанру пейзажа «горы и реки», традиционно занимающего в китайской живописи, поэзии и философии центральное место.

Автор вполне обосновано резюмирует, что «главной чертой творчества русских художников, входивших в состав миссии, остается верность традициям национальной школы живописи, а китайский период обогащает их новым визуальным опытом и техниками исполнения. На творчество живописцев влияет и время. Так, если русские мастера в 1830-1850-х гг. предпочитали писать образы Китая и России в романтическом ключе, то художники, находившиеся в Поднебесной уже в 1860-х годах, напротив, стремились натуралистично передать увиденное с акцентом на психологической составляющей в образах людей в предчувствии развития искусства критического реализма». Выводы автора в достаточной мере аргументированы и заслуживают доверия.

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на хорошем теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методологии исследования автор не уделяет отдельного внимания. Но вполне очевидно, что исследование основано на принципах историзма и объективности. Автор применяет хронологический и сравнительно-исторический методы, усиленные элементами визуального (иконического) анализа образного содержания. В целом авторский методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что она обусловлена плодотворным сотрудничеством в сфере искусства и художественного образования России и Китая. Но если о влиянии российской живописи на китайских художников достаточно много исследований, то тема воздействия, которое на них оказывала Поднебесная и ее культура, нуждается в развитии.

Научная новизна исследования, заключающаяся в подборке, сравнении и анализе эпистолярных и визуальных источников, позволившим автору сделать вывод о влиянии темы «горы и реки» традиционной китайской живописи, поэзии и философии на образно-тематическую сферу картин русских живописцев, заслуживает теоретического внимания. Стилль текста в целом автор выдержал научный: без существенных стилистических нарушений.

Структура статьи следует хронологической логике изложения результатов научного поиска.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, оформлена без существенных нарушений.

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна, автор делает свой вклад в развитие актуальной теоретической дискуссии достаточно аргументировано.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Филоненко Н.С. «Телесный подход» в дизайне: путь на Восток // Культура и искусство. 2024. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.11.69388 EDN: OGUTRM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69388

«Телесный подход» в дизайне: путь на Восток

Филоненко Надежда Сергеевна

ORCID: 0000-0003-1459-9272

кандидат искусствоведения

доцент кафедры графического дизайна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет

620075, Россия, Свердловская область, г. Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23

✉ philonenkonadezhda@mail.ru



[Статья из рубрики "Архитектура и дизайн"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.11.69388

EDN:

OGUTRM

Дата направления статьи в редакцию:

20-12-2023

Аннотация: Предмет исследования – перспективы развития так называемого «телесного подхода» в дизайне, развиваемого западными исследователями последние десять лет. В контексте этого подхода каждая проектная ситуация рассматривается как уникальная, требующая от проектировщика учета огромного количества переменных, поэтому проектировщик опирается на собственную интуицию, на свое «телесное когито». Однако существует проблема теоретико-методологического обоснования «телесного подхода», поскольку он использует «молчаливое» знание тела. С другой стороны, существует крен западных исследований в сторону анализа только внешних движений тела потенциальных потребителей, что указывает на необходимость развития проектировщиком своего собственного телесного самосознания. По мнению автора статьи, сложившаяся ситуация делает сегодня актуальной восточную «теорию» творчества, неразрывно связанную с телесным опытом творца. Автор статьи обращается к опыту китайских и японских дизайнеров, для которых «мышление телом» глубоко укоренено в региональной традиции; а также опирается на категории традиционной восточной философии, позволяющие фиксировать опыт тела, и на их основе

формулирует некоторые понятия, необходимые, по его мнению, для развития отечественной «теории» телесно-ориентированного дизайна. В ходе исследования автор акцентирует внимание на специфике восприятия тела на Востоке, поскольку восточный опыт ведет не к расширению задействованных каналов восприятия (использование помимо зрения, например, обоняния и слуха), а к пониманию творчества как спонтанного процесса, формы – как «открытой» для проживаемых телом смыслов. Для восточных дизайнеров в проектировании важным оказывается не «гештальт» предыдущего опыта, а телесная интуиция будущего, направленная на создание продукта. В заключение, опираясь на категории восточной философии, автор исследования вводит понятия «воплощенный образ» (спонтанно возникающая образно-схематическая структура взаимодействия человека с окружающей средой) и «телесная проектная интенция» (направленность мысли на преобразование действительности, основанная на телесных связях проектировщика с миром).

Ключевые слова:

телесный подход, телесное сознание, воплощенное проектное мышление, телесно-ориентированный дизайн, концептуальная метафора, воплощенный образ, образ-сян, проектная интенция, интенция-и, каллиграфия

В течение всего XX в. «наука» о дизайне стремилась опереться на данные различных наук – социологии, психологии, эргономики и пр. Неудивительно, что на современную «науку» о дизайне все большее влияние оказывают концепции, пришедшие, например, из когнитивистики, исследующей человеческое сознание и его процессы. В наибольшей степени сегодня оказывает влияние так называемый телесный подход (англ. “embodied cognition approach”), «ясно показывающий, что не наш мозг (как некий супер-орган) и не наше сознание (дух), а тело – как единство мозга, сознания, физической и культурно-исторической телесности – производит скорее спонтанные, чем закономерные изменения в окружающем мире» [\[1, с. 5\]](#).

В «науке» о дизайне «телесный подход» постоянно подвергается критическому осмыслению: так, некоторые исследователи обвиняют его в том, что он «не дает конкретных указаний по дизайну и не формирует список общих принципов дизайна» [\[2\]](#) или что весь потенциал «телесного подхода» в дизайне заключается только в том, чтобы дизайнер проектировал «с чувством», как это делают художник или ремесленник [\[3, с. 90\]](#). Существует также критика лишь конкретного направления развития «телесного подхода» в дизайне. Так или иначе, теоретическое осмысление «телесного подхода» в западной «науке» о дизайне сталкивается с определенными трудностями.

Для нас ситуация осложняется тем, что если, например, американские исследователи развивают «телесный подход», опираясь на традицию американского прагматизма, акцентирующего внимание на личном опыте человека (Дж. Дьюи, У. Джеймс), то в отечественной «науке» о дизайне, наследующей традицию неоплатонизма (вспомним «Органопроектирование» П. А. Флоренского), пока нет достаточного теоретико-философского основания для введения «телесного подхода».

В рамках настоящего исследования мы обратимся к опыту проектно-теоретической рефлексии восточных теоретиков и практиков дизайна, опирающихся на региональную философию, которая всегда ориентировалась на телесный опыт человека и очень рано

выработала категориальный аппарат, позволяющий фиксировать полученный опыт. И хотя восточная «наука» о дизайне еще только формируется, мы полагаем, что обобщение результатов проектной рефлексии восточных коллег, а также обращение к некоторым фундаментальным категориям восточной философии сегодня может дать импульс развитию «теории» «телесно-ориентированного» дизайна на Западе.

Соответственно, речь не идет о том, чтобы «отвернуться от своих собственных исторических корней и принять восточное мировоззрение». Скорее, мы оказываемся в русле «восточного движения», формирование которого происходит на Западе на фоне развития целой индустрии восточных практик, что, по мнению социологов, указывает на скрытую потребность общества в формировании «восточной» традиции в «западном контексте» [\[4\]](#).

Цель статьи заключается в определении потенциала восточной традиции в построении теории «телесно-ориентированного» дизайна. В рамках статьи нас будут интересовать, в первую очередь, понятия, необходимые для построения такой теории: «воплощенный образ» и «телесная проектная интенция». Однако прежде, чем подойти к определению этих понятий, нам потребуется описать специфику понимания телесности на Востоке (поскольку в наиболее чистом виде эта специфика выражается в искусстве восточной каллиграфии, в качестве «визуальных ключей» мы используем произведения китайского и японского мастеров письма). Для того чтобы сделать более понятным, конкретизировать содержание искомых понятий, мы «проиллюстрируем» их примерами из проектной практики современных азиатских дизайнеров.

Отметим, что на Западе «телесный подход» в проектировании первыми начали развивать архитекторы, а не дизайнеры. Среди русскоязычных исследователей, занимающихся описанием «телесного мышления» в архитектурном проектировании, можно назвать М. Р. Невлютова и С. В. Петрушихину. В своей недавней диссертации М. Р. Невлютов поясняет, что в контексте «телесного подхода» архитектура становится «вещью», созданной руками человека, как ремесленный объект. Она не только воспринимается разными органами чувств, но и рассматривается в перспективе «возможностей», которые она открывает телу [\[5\]](#).

За последние десять лет появился ряд англоязычных публикаций по «телесному мышлению» в дизайне (К. Нуньес-Пачеко, С. Сфлиготти и др.), однако, на русском языке соответствующих исследований пока нет. Отметим, что англоязычные исследования, в основном, направлены на поиск новых методов проектирования в рамках «телесного подхода», а не на построение теории «телесно-ориентированного» дизайна. Исключением являются научные статьи американского теоретика архитектуры и дизайна Дж. Дитхельма, посвященные «воплощенному проектному мышлению» (англ. "embodied design thinking"). Собственно, на них мы и будем опираться в рамках настоящего исследования.

Наиболее важной в теоретическом плане для нас также будет являться неоднократно издававшаяся книга известного японского дизайнера-графика Кэнъя Хара «Дизайн дизайна» (2003), в которой автор призывает западных дизайнеров сменить их «способ мышления» и начать «мыслить» всем телом.

1) Специфика восточного понимания телесности

О принципиальном различии телесного восприятия между западными и восточными дизайнерами пишет К. Хара. По его словам, западный человек мыслит мозгом,

обрабатывающим информацию пяти органов чувств, в то время как с точки зрения восточной медицины «мозг» есть во всем теле человека, «подобно акупунктурным точкам» (Рисунок 1) [6, с. 64-65]. Слова К. Хара подтверждаются, например, тем, как телесность понимается в «телесно-ориентированной» западной феноменологии архитектуры: ее представители как раз убеждены в том, что «ощущения, получаемые телом через органы чувств, объединяются [мозгом] в одно целостное переживание» [7, с. 682].

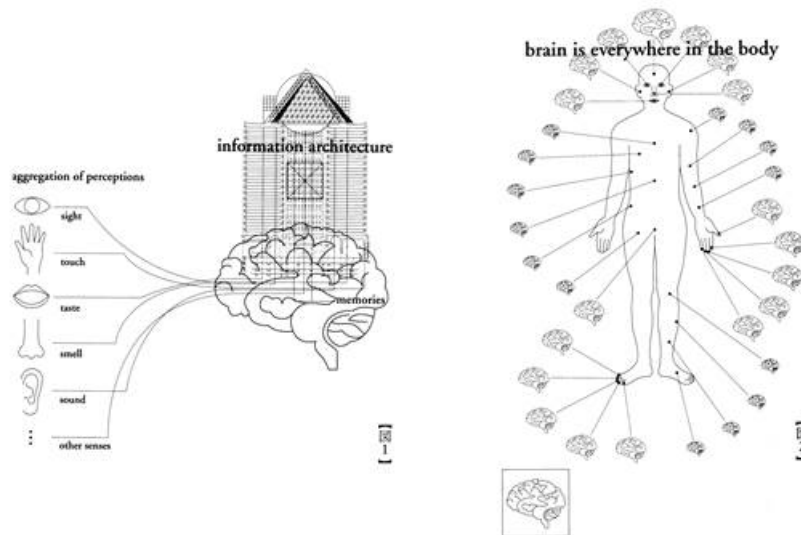


Рис. 1. Схема К. Хара, показывающая разницу в телесном самосознании западного (слева) и восточного (справа) дизайнеров (2003) [6, с.64-65]

Для восточных людей важную роль играет телесное ощущение «резонанса» с миром, то есть «мышление» телом. Указывая на этот момент, современный гонконгский философ техники Юк Хуэй приводит следующие слова из комментария к метатексту Дальнего Востока – Канону Перемен: «"Перемены" не могут быть осмыслены, не могут быть сделаны, но когда они используются [в гадании], они соединяют всю Вселенную». Речь идет о том, что когда гадатель входит в резонанс с миром, он «знает» весь мир, то есть его гадания предельно точны [8, с. 352]. Юк Хуэй использует этот пассаж для того, чтобы показать, что обращение к телесной интуиции глубоко укорено в китайской культуре и что именно в этом направлении необходимо развивать философию техники в Китае.

К физическому ощущению резонанса с миром сегодня стремятся восточные дизайнеры, поэтому они рассматривают создание проекта как спонтанный процесс, а форму – как «открытую» для проживаемых телом смыслов.

Несмотря на сходство в понимании «телесности» в Китае и Японии, в этих регионах существуют собственные традиции восприятия тела и осмысления телесного опыта, что во многом обуславливает специфику формообразования в китайском и японском дизайне. Покажем эту разницу через примеры современной каллиграфии, поскольку через написание иероглифов телесный опыт пишущего транслируется в наиболее чистом виде (по справедливому замечанию отечественного синолога В. В. Малявина, каллиграфия является «едва ли не самым точным образом телесного когито» [9]). Не случайно каллиграфию на Востоке называют «искусством вписывания человека в мир».

Согласно В. В. Малявину, для китайцев «бытие – это мировая сфера, и ее вращение преобразует хаотическое разнообразие "органического тела" в пустотную целостность

Великого Единства», обеспечивая общительность человека с миром [\[9\]](#). Важную роль в таком видении мира играет телесное ощущение преемственности неподвижного центра «мировой сферы» (память о том состоянии, когда тело находится в состоянии покоя) и динамического центра тела, находящегося в движении.

В китайской каллиграфии память о теле, находящемся в состоянии покоя, выражается через четкую связь иероглифа с осями сферы, в которую он «вписан». В частности, современный китайский каллиграф и художник Цзыбинь Дун пишет, что «натяжение» в искусстве китайских иероглифов возникает именно из-за того, что штрихи иероглифа не совпадают с его «силовыми линиями» (вертикальная, горизонтальная и диагональные оси) [\[10\]](#). Показательно, что в работах Цзыбинь Дуна сохраняются «силовые линии» и структурные точки иероглифов при почти полном исчезновении самих иероглифов, то есть опыт тела им совершенно не связывается с ощущающей «плотью» (Рисунок 2).

Что касается японского мироощущения, в контексте того же представления о «мировой сфере» у японцев более важную роль играет отношение «внешнее» – «внутреннее». Речь идет о понимании пространства как «оборачиваемой» пустоты [\[12\]](#): окутывающий слой ощущается всегда как условный, двухмерный, «фасадный».

Так, в каллиграфии одного из крупнейших японских каллиграфов XX в. – Юкэя Тэсима (1901-1987) – через внешнюю неправильность, асимметричность иероглифов, а также через физически ощутимый эффект «расплавленной стали» (когда капли туши попадают на серый штрих) утверждается «внутреннее», «светящаяся» пустота [\[13\]](#) (Рисунок 3). На уровне «телесного сознания» речь идет о достижении через внешнее – занятие каллиграфией – определенного состояния ума-тела, которое китайский исследователь буддизма Цзиньсун Хэ называет «каллиграфическим просветлением» [\[15\]](#).



Рис. 2. Цзыбинь Дун, Рис. 3. Юкэй Тэсима, «Обвал» (1957)
«Мастер туши» (т. е. (концепция каллиграфии «зримых образов»)
«образованный человек») (2013) [\[11\]](#)

2) Проектное замысление как телесный процесс

Сегодня ни одно исследование по «телесному подходу» в проектировании, равно как и в эпистемологии, когнитивной лингвистике и пр. не обходится без ссылки на научные труды американского философа М. Джонсона. Важнейшая его заслуга заключается в том, что, признавая существование концептуального мышления, М. Джонсон ставит его в зависимость от опыта тела. Для того чтобы описать механизм формирования «воплощенных» смыслов, М. Джонсон разрабатывает термин когнитивная (или концептуальная) метафора, то есть «устойчивое соответствие между сферой источника и сферой мишени, фиксируемое в языковой и культурной традиции данного общества» [\[16, с. 86\]](#). Речь идет о том, что, например, для того, чтобы в языке использовались предлоги «в» или «на» в человеческом теле должен существовать опыт взаимодействия с

контейнером.

На М. Джонсона ссылается американский теоретик архитектуры Дж. Дитхельм, предлагающий подразумевать под понятием «проектирование» «целенаправленный интенциональный процесс, который включает в себя создание чего-то нового (или реконструкцию чего-то существующего) с определенной целью». При этом под интенциональностью Дж. Дитхельм понимает направленность внимания человека [\[17\]](#).

Не случайно, публикуясь в крупнейшем китайском журнале по дизайну "Shè Jì", Дж. Дитхельм предлагает понимать под дизайном (название журнала) «телесное» проектирование, или «время-место реальности [телесного] опыта» [\[18, с. 58\]](#). Обосновывая свою позицию, Дж. Дитхельм опирается на значения китайских иероглифов, образующих слово «дизайн». Первый иероглиф "shè" 設 обозначает «создавать», «проектировать» (с точки зрения Дж. Дитхельма, на уровне «воплощенного [в теле] разума», или "embodied mind"), а второй – "jì" 計 – «оценивать» (по Дж. Дитхельму, производить проживаемый телом, или «воплощенный смысл»). Сам Дж. Дитхельм не поясняет, почему он связывает значения иероглифов с телесным опытом человека, однако, мы полагаем, что он это делает потому, что «в своей самой примитивной форме китайские иероглифы представляют собой изображения человеческих тел и их опыта взаимодействия с окружающей средой» [\[19, с. 34\]](#). Другими словами, Дж. Дитхельм видит перспективу развития китайского дизайна как «воплощенного проектного мышления».

Несмотря на то, что, в отличие от китайцев, японцы просто позаимствовали английское слово "design", они тоже понимают проектное замышление как телесный процесс. Неслучайно недавняя книга известного японского промышленного дизайнера Наото Фукасава так и называется "Embodied", или «Воплощение [через тело]» (2018). Поясняя свое понимание дизайна, Н. Фукасава пишет: «Я стараюсь заниматься дизайном не с точки зрения создания чего-то нового, а, скорее, с точки зрения помощи людям осознать то, что они на самом деле уже знали». И далее: «...возможно, я пытаюсь выразить образ, который уже существует внутри меня. Нет, я определенно пытаюсь раскрыть образ архетипа, который заложен во всех людях» [\[20\]](#).

3) «Когнитивная метафора», или образ-«сян», как «телесная» основа проектирования.

Одним из фундаментальных понятий восточной философии является понятие «образа». Не вдаваясь в подробности, отметим, что китайский исследователь Юйсинь Цзя отождествляет образ-«сян» с «концептуальной метафорой» М. Джонсона, поскольку, по его словам, образ устанавливается путем «проведения аналогии с телом», что позволяет человеку через собственный телесный и социальный опыт «понять и пережить остальную часть мира» [\[19, с. 37\]](#). Сам иероглиф «сян» 象 представляет собой «изображение слона, основанное на расположении костей мертвого слона», поскольку древние китайцы практически не видели живых слонов [\[19, с. 38\]](#). То есть и пиктографический иероглиф «сян», и само понятие «сян» указывают на нечто существующее на уровне смутного, размытого образа-ощущения.

В теории дизайна (и даже шире, в теории творчества), на наш взгляд, было бы более уместно говорить об изначальном возникновении «воплощенного [в теле] образа». Поясним, как работают «воплощенные образы» на примере из области графического дизайна, а именно, на примере серии плакатов китайского дизайнера Цзяньпина Хэ, созданной им для организации, содействующей развитию восточной культуры и искусств

(Asian Culture and Arts Development Alliance), совместно с тайваньским каллиграфом-женщиной Янцзы Дун (Рисунок 4).

Если воспользоваться одной из концептуальных метафор, описанных М. Джонсоном, то каллиграфически написанный иероглиф всегда выражает телесный опыт странствия, но не линейно, «источник-путь-цель», а более сложным в пространственно-временном отношении образом (визуально иероглиф как бы завязывается в «узел»). Дело в том, что «пространство в Китае – это цельность сродни той, которая воплощена в голограмме или монадах Лейбница: все его точки сообщительны, проникают друг друга, и изменение равнозначно, в сущности, перемене угла зрения» [22, с. 8]. Речь идет о восприятии пространства как «пустотного» тела.

Как и человеческое тело, каллиграфически написанный иероглиф обладает также определенными структурными связями. Собственно, эти структурные связи и стремится показать в своих плакатах Цзяньпин Хэ с помощью вычислительного алгоритма, примененного к иероглифам Янцзы Дун. При этом множество тонких линий, связывающих штрихи иероглифа между собой, позволяют ему показать, что пространство иероглифа трехмерно. То есть как графический дизайнер Цзяньпин Хэ приоткрывает зрителю смысл традиционного искусства китайской каллиграфии, что абсолютно точно соответствует стремлению Янцзы Дун в своих работах по-новому транслировать живую силу китайской традиции [23].

Несколько иначе образы-«сян» понимаются в Японии. Насколько мы можем судить, иероглиф «сян», который читается по-японски «сё», ассоциируется у японцев с буддизмом, поскольку термин «учение об образах» является одним из названий этой религии. Неслучайно Ю. Тэсима называет свое направление в каллиграфии «сёсё», соединяя одинаково читающиеся иероглифы «образ» 象 и «письмо» 書. Его понимание «образа» больше тяготеет к визуальному гештальту, хотя при этом каллиграфы интересуют быстротечные моменты, приводящие к снятию противопоставления «я» и «не-я»: в своих работах он ухватывает, например, образы разрушающихся домов или полета ласточки [14].

Творчество Ю. Тэсимы оказывает сильное влияние не только на современную японскую каллиграфию, но и на относительно молодое направление так называемой «дизайнерской каллиграфии» (яп. «дизайн-сёдо»). К визуальным гештальтам обращается, например, один из наиболее известных дизайнеров-каллиграфов Хидэтоси Мито. Он пишет, что в «дизайнерской каллиграфии» важно осознавать смысл слов, которые пишешь, для придания им образа. Например, когда он использует для оформления открытки хайку Сантока Танэды (山の椿のひらいては落ちる / яп. «Горные камелии как расцветут, опадают»), он берет кисть для масляной живописи, чтобы передать через письмо ощущение камелий, сделав знаки округлыми [24] (Рисунок 5).



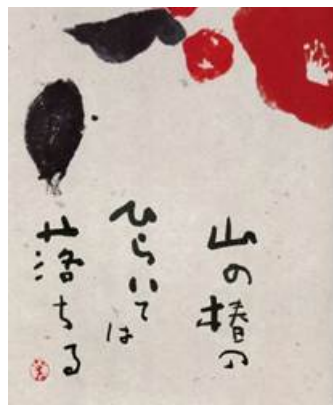


Рис. 4. Плакат Цз. Хэ "Spirited"(2011) Рис. 5. Открытка с камелией

[21]

Х. Мито (2020) [24, с. 54]

Поскольку в рамках исследования нас интересуют не только образно-схематические структуры взаимодействия человека с окружающей средой как телесная основа проектирования, но и само намерение к преобразованию действительности, обратимся к другому, не менее важному, понятию традиционной китайской философии, позволяющему лучше понять специфику формирующегося на наших глазах восточного проектного мышления.

4) Проектно-творческая интенция «и»

Прежде чем обратиться к одному из наиболее сложных понятий китайской философии, отметим, что понятие «проектная интенция», или «проектность», активно разрабатывалось отечественными теоретиками дизайна. Наиболее полное определение проектной интенции дал О. И. Генисаретский. По его словам, проектная интенция – это «рефлексивно-коммуникативная реализация корневой устремленности жизнедеятельности человека [по преобразованию мира] и того осевого времени, в котором она, импульсируя, продвигается» [25, с. 398].

Проектная интенция предполагает наличие у проектировщика волевой установки на преобразование действительности. О. И. Генисаретский рассматривал проектное творчество как диалектическое восхождение между феноменально ухваченным, но неупорядоченным, смыслом (абсурд) и смыслом, доведённым до идеального эстетического состояния (эстетизм): «...состояние творчества – это способность приведения к абсурду любой данной осмысленности – снятие любых отождествлений; но также способность обретения сознанием новой структуры, поиска иного отождествления» [25, с. 79]. Соответственно, волю к творчеству О. И. Генисаретский понимал как волю к достоверности смысла, то есть проектное творчество для него заключалось в поиске подлинного образа мира (понимаемого в духе платонизма).

Нельзя сказать, что О. И. Генисаретский игнорировал тему телесности в своих исследованиях, но для него человеческое тело выступало исключительно как условие мифопоэтического содержания любой проектной деятельности. Согласно ему, например, ощущение бренности тела приводит человека к желанию «спасения, освобождения или бессмертия», а возникающий в связи с этим избыток «нуминозной энергии» вкладывается им в «те или иные [проектно-]творческие предприятия» [26].

Нас же интересует проектная интенция как направленность мысли, основанная на телесных связях человека с миром. Если говорить более конкретно: мы понимаем, что

означает «скрученный», «благодаря своему телесному опыту силовых усилий и кинестетических ощущений, сопровождающих акт скручивания себя или предметов» [\[16, с. 26\]](#). То есть дизайнер проектирует, например, чашку не просто в соответствии со своим умозрительным идеалом или неким архетипом коллективного бессознательного, а в соответствии со своим физическим опытом взаимодействия с другими чашками.

В русле восточной традицией мы также учитываем, что проектное замышление не сводится к воспроизведению дизайнером «гештальтов» его предыдущего опыта, а возникает, прежде всего, как аналогия между становлением познанного мира и становлением человека (понимаемого «телесно»), то есть проживается дизайнером как «вспышка» вдохновения в результате его «резонирования» с миром [\[27, с. 312\]](#).

С точки зрения китайской традиционной философии, творческая интенция «и» 意 появляется из образа «сян». Сам иероглиф, обозначающий это понятие, состоит из ключа 心 (кит. «сердце-сознание») и фонетика 音 (кит. «звук»), который, в свою очередь, изображает стоящего человека и рот с горизонтальной линией (у исследователей нет единого мнения о том, что обозначает эта графема). Входящий в иероглиф элемент «сердце-сознание» «синь» 心, с одной стороны, понимается как «окно в духовное пространство мироздания» и обычно используется как аналог западного понятия «душа», а с другой – обозначает конкретный физический орган, указывая на принципиальную неотделимость сознающей души человека от его тела [\[28\]](#). Так или иначе, «и» обозначает нечто, идущее из сердца-сознания.

В восточных практиках «и» представляет собой поток внимания, позволяющий управлять «ци». Японский исследователь Х. Муракава приводит такой пример: когда мы представляем, что «ци» направляется в ладонь, ладонь краснеет (при этом он уточняет, что согласование «и» и «ци» требует от человека длительной наработки) [\[29, 94\]](#).

Остановимся подробнее на «и» как понятии традиционной эстетики китайской каллиграфии. Китайский исследователь Сюнбо Ши указывает, что высшей формой реализации творческой интенции «и» является спонтанное самовыражение каллиграфа, невозможное без специальной «умственной и психологической подготовки» пишущего. Речь идет о так называемом ментальном состоянии «му-и» 無意, или «отсутствия намерения», которое Сюнбо Ши связывает с состоянием «не-деяния» – «у-вэй» 無為, реализующемся в «спонтанном потоке правильных действий» и требующем тренировки тела. Если говорить более простым языком, каллиграфическая работа получается превосходной, когда у каллиграфа нет намерения сделать ее превосходной. Однако «му-и» невозможно без «ю-и» 有意, то есть наличия намерения на начальном этапе [\[30\]](#).

Один из самых известных современных китайских дизайнеров и цифровых художников – Чжоуцзе Чжан – сравнивает свой проектный подход именно с практикой каллиграфии: «...я понимаю, что шедевры всегда приходят из очень простых основ и выглядят [как созданные] без усилий. Но за этим стоит огромная практика. Как китайская каллиграфия – это выглядит как нечто очень простое, но, на самом деле, каждая работа – уникальный шедевр...» [\[31\]](#).

Для создания объектов мебели Чжоуцзе Чжан использует программное обеспечение и алгоритмы Grasshopper, поэтому сам процесс «проектирования» длится всего «секунду». Сложный объект (Рисунок 6) возникает спонтанным образом – так же, как возникает образ в телесном сознании дизайнера или художника, и сложно сказать заранее, каким он в точности будет. Чжоуцзе Чжан говорит, что «старается держаться подальше от

[длительного] создания (проектирования) вещей /.../, делая их более естественными» [31]. Сейчас объекты мебели вырезаются, собираются и полируются вручную, поэтому они выпускаются ограниченным тиражом, однако, в дальнейшем Чжоуцзе Чжан планирует задействовать технологию искусственного интеллекта с тем, чтобы автоматизировать процесс производства.



Рис. 6. Стул из Рис. 7. Стул "Memory" Т. Ёсиока (2010)
"Triangulation Series" Чж. [34]

Чжана (2009) [32]

Чжоуцзе Чжан создает целые серии из разных стульев, обосновывая это тем, что каждый человек найдет тот вариант, который ему ближе. Насколько мы можем судить, речь не идет о трансляции через это демократических ценностей, скорее, это то, что имеет в виду В. В. Малявин, когда пишет, что «естество вещей не является неизменной данностью», «вещи полнее раскрываются в том случае, если мы умеем видеть их очень разными» [21, с. 152].

К спонтанности в своем творчестве стремится один из крупнейших японских дизайнеров Токудзин Ёсиока. Отвечая на вопрос, в чем заключается процесс проектирования, Т. Ёсиока говорит, что «особых правил нет» и в его случае важен сам подход, а не эскизирование. Он не конструирует форму, форма получается в ходе эксперимента естественным образом [33]. Другими словами, если «проекты» Чжоуцзе Чжана возникают спонтанно из-за непредсказуемости результата компьютерного вычисления, то «проекты» Токудзина Ёсиока возникают в ходе химического или физического эксперимента. В поиске подхода дизайнер отталкивается от свойств материала.

В качестве примера одного из продуктов Т. Ёсиока можно привести стул "Memory" для итальянской компании Moroso с чехлом из ткани на основе алюминия (Рисунок 7). Эта ткань сохраняет форму, которую ей придают, поэтому можно сказать, что стул не имеет формы и, одновременно, имеет неограниченное разнообразие форм. По словам самого дизайнера, «этот стул может напоминать нам о красоте в природе с ее постоянно меняющимися проявлениями, а также создать впечатление, что здесь нет места проекту» [35].

Вернемся к понятию «и». В китайских классических текстах понятие «и» обычно определяется иероглифом с тем же ключом – «чжи» 志, который обозначает «намерение», «стремление» и, в широком смысле, «движение души». Иероглиф происходит от знака «чжи» 之 – «идти», расположенного над графемой «сердце» 心, то есть он может интерпретироваться как указание направления сердцу-уму [36, с. 484].

В контексте Канона Перемен намерение «чжи» может быть осуществлено, а может не быть осуществлено, в зависимости от того, являются ли благоприятными для его

реализации внешние (Небесное предопределение) и внутренние (накопленная добродетель) обстоятельства. То есть «намерение» всегда принадлежит одновременно человеку и миру. Оно осуществляется в «точке резонанса» между становлением мира и становлением самого человека. Если говорить языком биологов, осуществление намерения – это всегда результат коэволюционных процессов.

К взаимодействию человека с миром относится также его взаимодействие с другими людьми – чувство намерения другого человека. Сообщительность между людьми становится возможной благодаря телесной интуиции. Именно на телесную интуицию, или обостренную чувствительность, указывает популярное среди мастеров боевых искусств выражение: «Он не двигается, и я не двигаюсь; он едва двинулся, а я двинулся прежде него» [9]. В комментирующем тексте «Канона Перемен» говорится: «Дело не в том, что я ищу слепого (несмыслёного) ребенка, а в том, что слепой (несмысленный) ребенок ищет меня; наши стремления («чжи») откликаются» [37, с. 53]. Речь идет о том, что стремления ученика к познанию истины и учителя к передаче знаний не просто согласуются друг с другом, они совпадают в моменте.

Приведем пример, каким образом такое понимание творческой интенции сегодня влияет на процесс проектирования китайских дизайнеров. Так, в одном из своих интервью Цзяньпин Хэ рассказывал, что в 2006 г. французский дизайнер, избранный в то время президентом Международной федерации графических дизайнеров, поручил ему сделать каталог работ новых членов федерации. Когда этот дизайнер произнес на английском языке с сильным французским акцентом слова "new year book" (англ. «книга нового года»), в первую секунду эти слова показались Цзяньпин Хэ чем-то вроде "new ear book" (англ. «книга нового уха»). Впоследствии Цзяньпин Хэ назвал этот момент «вспышкой вдохновения», и сделал каталог с изображением уха со стороны переплета. Он назвал книгу "New Voice", то есть «Новый голос», имея в виду голоса новых членов федерации. (Рисунок 8) Китайский интервьюер прокомментировал рассказ Цзяньпин Хэ следующим образом: «Случай невозможно воспроизвести или предвидеть, но мы можем уловить необходимость, скрытую за случайностью» [38].



Рис. 8. Книга "New Voice" Цз. Хэ (2006) [38]



Рис. 9. Буклет К. Хара для зимних Олимпийских игр в Нагано (1998) [6, с. 64-65]

Внимание к моменту получило особое развитие в японском искусстве и дизайне, где до сих пор принято показывать связь произведения или продукта с конкретным сезоном. В качестве примера можно привести оформление буклета к открытию зимних Олимпийских

игр в Нагано (1998), предложенное К. Хара: текст на белой обложке набран утопленными неокрашенными знаками, создавая ощущение следов на снегу (Рисунок 9). Здесь не просто задействуются разные каналы восприятия, но передается лично пережитое дизайнером ощущение покоя, которое испытывает человек, ступая по чистому снегу (есть оттиски письменных знаков на толстых листах картона, но нет нарисованных отпечатков ног).

Можно сказать, что К. Хара создает не «ремесленный», а «поэтический» образ дизайна, если под поэзией понимать форму передачи человеком его более тонкого «телесного» опыта встречи с миром. Результатом такой встречи является телесный отклик, являющийся, по сути, чувством облегчения поэта, когда он находит нужное слово для своего стихотворения (то, что американский философ Ю. Гендлин называет “felt sense”, или «ощущаемым [телом] чувством»). Добавим к сказанному, что изначально этот эмоционально-ценностный отклик человека закладывался в само понятие интенции «и» (этот отклик фиксировался в китайских текстах понятием «цин» (情), которое позднее стало обозначать только «чувства» [\[39\]](#)).

Вывод

Мы полагаем, что «телесный подход» в дизайне может быть реализован не только и не столько через применение проектировщиком в новой проектной ситуации «гештальтов» предыдущего опыта (западная концепция), сколько через интуицию будущего, позволяющую ему создать продукт, в дальнейшем востребованный обществом (восточная концепция). Методологически речь может идти, например, о развитии направления, уже получившего в англоязычной литературе название “embodied storm” (по аналогии с «мозговым штормом»), когда с целью генерирования проектной идеи для проектировщика специально создаются условия проживания определенного телесного опыта (вплоть до создания декораций и приглашения профессиональных актеров).

В ходе исследования мы попытались описать содержание двух важнейших понятий необходимых, на наш взгляд, для развития теории «телесно-ориентированного» дизайна:

1) *«Воплощенный [в теле] образ»* представляет собой спонтанно возникающую образно-схематическую структуру взаимодействия человека с окружающей средой. Воплощенный образ достраивается до проектного образа уже на ментальном уровне – при дальнейшем анализе требований к проекту (оперирование проектным образом происходит, если воспользоваться термином Дж. Дитхельма, в «интенциональном поле», служащим дизайнеру своего рода «ментальным рабочим местом»).

2) *«Телесная проектная интенция»* есть направленность мысли на преобразование действительности, основанная на телесных связях проектировщика с миром. Телесное интенционирование позволяет дизайнеру предвосхищать образ будущего, пока еще не оформившийся на уровне его проектного сознания.

Библиография

1. Степанов М. Опыт мышления тела: к эпистемологии Дитмара Кампера: автореф. дис. ... канд. филос. н. М.: СПбГУ, 2011.
2. Küpers W. Phenomenology of embodied and artful design for creative and sustainable inter-practicing in organizations. // Journal of Cleaner Production. 2016. No. 135. Pp. 1436-45.
3. Lindgaard K., Wesselius H. Once More, with Feeling: Design Thinking and Embodied

- Cognition. // *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*. 2017. No. 3 (2). Pp. 83-92.
4. Brown D., Leledaki A. Eastern Movement Forms as Body-Self Transforming Cultural Practices in the West: Towards a Sociological Perspective. // *Cultural Sociology*. 2010. No. 4 (1). Pp. 123-154.
5. Невлютов М. Феноменологические концепции в теории архитектуры: дис. ... канд. арх. Нижний Новгород: ННГАСУ, 2021.
6. 原研哉. デザインのデザイン. 東京: 岩波書店, 2018, 232頁 [Хара К. Дизайн дизайна. Токио: Иванами сётэн, 2018] (На яп. яз.)
7. Петрушихина С. Понятие телесности в рецепции представителей феноменологии архитектуры. // *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. 2022. Т. 12. С. 674-85.
8. Hui Yu. On the Limit of Artificial Intelligence. // *Philosophy Today: An International Journal of Contemporary Philosophy*. 2021. No. 65 (2). Pp. 339-57.
9. Малявин В. О телесном сознании. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <https://sredotochie.ru/o-telesnom-soznanii-2/>
10. 顿子斌感悟: 书法走向现代是笔墨的释放和自由 | 书法 | 天津美术网 [Размышления Дунь Цзыбиня: модернизация каллиграфии – это высвобождение пера и чернил. // Тяньцзиньское искусство онлайн]. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <http://www.022meishu.com/details.php?id=2334> (На кит. яз.)
11. 《艺展中国》专访名家顿子斌书画作品展 ["Китайская художественная выставка": эксклюзивное интервью и выставка каллиграфии и живописи известного художника Дуна Цзыбиня] https://www.sohu.com/a/224799892_100058125 (На кит. яз.)
12. Третьякова М. Витрины в Японии: Западное "омотэ" и японское "ма". // *Техническая эстетика и дизайн-исследования*. 2012. №. 3 (1). С. 5-14.
13. 光の律動. 書人手島右卿の軌跡. // *墨*, 2001. No. 150. P. 4. [Пульсация света. След каллиграфа Юкэя Тэсимы. Выставка памяти [Ю. Тэсимы], посвященная 100-летию со дня [его] рождения. // *Суми*. 2001. №. 150. С. 4]. (На яп. яз.)
14. Филоненко Н., Третьякова М. Каллиграфия "зримых образов": произведения Юкэя Тэсимы. // *Вестник СПбГУ. Искусствоведение*. 2022. Т. 12 (1). С. 164-79.
15. 何勁松. 禪と書法芸術. // *書学書道史研究*, 1991. No. 1. Pp. 94-102. [Хэ Цз. Дзэн и искусство каллиграфии. // *Сёгаку сёдо-си кэнкю*. 1991. №. 1. С. 94-102]. <https://doi.org/10.11166/shogakushodoshi1991.1991.94> (На яп. яз.)
16. Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago, London: University of Chicago Press. 2008.
17. Diethelm J. (Designing in an Intentional Field) Дата обращения ноябрь 20, 2023. https://www.academia.edu/447705/_Designing_In_An_Intentional_Field_
18. Diethelm J. Embodied Design Thinking. // *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*. 2019. No. 5 (1). Pp. 44-58.
19. Jia Yu. The Body in Chinese Characters and Philosophy – The Experimental Nature of Chinese Philosophy. // *Intercultural Communication Studies XVII*. 2008. No. 2. Pp. 31-43.
20. Budds D. The Design Story behind 10 of Muji's best ideas. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <https://archive.curbed.com/2018/3/28/17168040/muji-designer-naoto-fukasawa-book>
21. Imitating Nature. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <https://www.cooperhewitt.org/2016/02/28/imitating-nature/>
22. Малявин В. *Пространство в китайской цивилизации*. М.: Феория, 2014.
23. 藝術家董陽孜: 一個人一枝筆, 抵抗時代的傾斜 [Художница Янцзы Дун: один человек, одна кисть: сопротивляясь тенденциям времени. // *Verse*. 2022. №. 5]. <https://www.verse.com.tw/article/20s-generation-yang-tze-tong> (На кит. яз.)
24. 美登英利. デザイン書道マニュアル. 東京: グラフィック社. 2021. [Мито Х. Руководство по дизайн-каллиграфии. Токио: Гурафикку-ся, 2021.] (На яп. яз.)

25. Генисаретский О. Философия проектности: Из истории проектной культуры второй половины XX в. М.: ЛЕНАНД, 2016.
26. Генисаретский О. Совершенный человек: пространственность и событийность перфективного праксиса. Дата обращения ноябрь 20, 2023.
<https://archipelag.ru/authors/genisaretsky?library=2693>
27. Хуэй Ю. Рекурсивность и контингентность. М.: V-A-C Press, 2020.
28. Синь 1. Дата обращения ноябрь 20, 2023.
<https://www.synologia.ru/a/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D1%8C%201>
29. Murakawa H. Phenomenology of the Experience of Qigong: A Preliminary Research Design for the Intentional Bodily Practices: Dissertation Doctor of Philosophy, San Francisco: California Institute of Integral Studies, 2002.
30. Shi X. The aesthetic concept of YI 意 in Chinese Calligraphic creation. // Philosophy East and West. 2018. No. 68 (3). Pp. 871-86.
31. Kim T. Endless Forms & Possibilities – An Interview with Zhang Zhoujie. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <https://theartling.com/en/artzine/endless-forms-and-possibilities-an-interview-with-zhang-zhoujie/>
32. Zhoujie Zhang / EndlessForm: new forms of furniture in digital era. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <https://www.chinadesigncentre.com/works/zhoujie-zhang-endlessform-new-forms-of-furniture-in-digital-era.html>
33. ニッポンのデザイナー連続インタビュー(3) 吉岡徳仁 [Серия интервью с японскими дизайнерами: (3) Йосиока Токудзин]. Дата обращения ноябрь 20, 2023.
https://openers.jp/design/design_features/16449 (На яп. яз.)
34. La Poltrona Memory di Tokujin Yoshioka. Дата обращения ноябрь 20, 2023.
<https://infissaper.it/magazine/la-poltrona-memory-di-tokujin-yoshioka-emozioni-in-alluminio/> (На ит. яз.)
35. Etherington R. Memory by Tokujin Yoshioka for Moroso. Дата обращения ноябрь 20, 2023. <https://www.dezeen.com/2010/03/31/memory-by-tokujin-yoshioka-for-moroso/>
36. 许慎. 图解《说文解字》画说汉字. 北京: 北京联合出版, 2023. [Сюй Шэнь. Иллюстрированный "Шовэнь цзецзы": объяснение иероглифов с помощью картинок. Пекин: Beijing United Publishing, 2023.] (На кит. яз.)
37. Cheng Yi. The Yi River Commentary on the Book of Changes. Yale: Yale University Press.
38. 一场持续了25年的「想入非非」TOPYS专访何见平 ["Мечты", длившиеся 25 лет: интервью TOPYS с Хэ Цзяньпином]. Дата обращения ноябрь 20, 2023.
<https://m.topys.cn/article/31566> (На кит. яз.)
39. Puett M. The Ethics of Responding Properly: The Notion of Qing in Early Chinese Thought. // Love and Emotions in Traditional Chinese Literature. 2004. Pp. 37-68.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в статье «Телесный подход» в дизайне: путь на Восток», представленной для публикации в журнале «Культура и искусство», является теоретическая концепция дизайна, получившая в дискуссиях теоретиков наименования «телесный подход». Соответственно, объектом рассмотрения выступает теория дизайна, которая изучается в аспекте влияния на неё философий и традиционных культур Китая и Японии, комплексно обозначенных метафорой «Восток». Рецензент отмечает, что в западной теории дизайна, стремящейся преодолеть свою шовинистическую

европоцентричность, в настоящее время является трендом «усеченное» понимание Востока, расширяющее средневековую ось дуальной оппозиции «Рим» – «Константинополь» до меридианного горизонта «Европа + США» – «Китай + Япония», исключая по неизвестным причинам из восточной оппозиции Западу Индию, страны Ближнего востока и Юго-Восточной Азии. Причиной тому, по всей вероятности, является определенным образом настроенная исследовательская оптика, основанная на теоретической рефлексии дизайна исключительно как европейского проекта модерна. В этом смысле обращение к китайским и японским практикам дизайна, имеющим тысячелетнюю историю, специфика которых находит отражение в иероглифической письменности, призвано существенным образом расширить теорию дизайна, значительно отстающую от практики. Поэтому, выбранный автором аспект синкретичного единства в телесном специфике мировоззрения, философии пространства, религии и творческой интенции дизайнеров Китая и Японии представляет особую теоретическую ценность.

Автор последовательно раскрывает специфику восточного понимания телесности, проектного «замышления» как телесного процесса ощущения пространства, а также «когнитивной метафоры», или образа-«сян», как «телесной» основы проектирования и проектно-творческой интенции «и» в философии и творчестве дизайнеров Китая и Японии. Аргументы автора подкреплены анализом специальной литературы и иллюстрациями дизайнерских решений, отражающих «телесный подход». В итоговом выводе, помимо логично вытекающих из приведенных доводов обобщений, автор высказывает и смелую гипотезу, «что “телесный подход” в дизайне может быть реализован не только и не столько через применение проектировщиком в новой проектной ситуации “гештальтов” предыдущего опыта (западная концепция), сколько через интуицию будущего, позволяющую ему создать продукт, в дальнейшем востребованный обществом (восточная концепция)». Безусловно, подобное предположение, как и любой прогноз, требует времени для эмпирического подтверждения. Но авторский подход, реализованный в представленной статье, представляет достаточной теоретических оснований для подобного утверждения.

Предмет исследования, таким образом, раскрыт автором на достаточной высоком теоретическом уровне, и представленная статья достойна публикации.

Методология исследования в силу особого положения теории дизайна опирается на обобщение эмпирических данных истории, социологии, психологии, эргономики, а также на синтез метатекстуального, иконического и компаративного аналитических приемов современного искусствоведения. Существенным в авторском подходе является принцип синкретизма философских и художественных практик, свойственный культурам рассматриваемых стран (Япония, Китай). Посредством целеполагания во введении автор раскрывает логику программы исследования, что существенно облегчает верификацию полученного им результата. Методически важным является сопоставление и сравнение «западной концепции» дизайна с «восточной», вскрывающее влияние восточного синкретизма на развитие европоцентричной теории дизайна. В целом программа исследования реализована в полном объеме. Выводы автора логично вытекают из представленных аргументов.

Актуальность выбранной темы автор поясняет остротой продолжающейся теоретической дискуссии вокруг «телесного подхода» в дизайне. Однако, рецензент отмечает важность компаративистики культур Запада и Востока в условиях усиления влияния Востока на Запад, включая новейшие направления и подходы теории дизайна.

Научная новизна, выраженная как в экспликации в российский теоретический дискурс авторской подборки специальной литературы, так и хорошо аргументированные положения итогового вывода, заслуживает доверия и теоретического внимания.

Стиль текста в целом выдержан научный, хотя две распространенные ошибки, чисто

оформительского характера, требуют исправления: 1) квадратные скобки со ссылками на источники «[]» являются частью предложения, поэтому их, как и отсылки к иллюстрациям «(Рисунок 9)» и др. следует ставить перед точкой, завершающей предложение, а не после нее; 2) после выделяемого отдельной строкой подзаголовка точка не ставится в письменном русском языке. Такие технические описки и редактор мог бы исправить без вреда для мысли автора, но редакционными условиями, они требуют внимания автора.

Структура статьи полностью соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо отражает проблемную область исследования, оформлена без существенных нарушений редакционных требований.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и уместна; автор аргументировано вступает в дискуссию с коллегами, что, безусловно, усиливает научную ценность публикации.

Статья без всяких сомнений представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой доработки стилистических погрешностей может быть опубликована.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью ««Телесный подход» в дизайне: путь на Восток», в которой проведено культурологическое и философское осмысление данного направления дизайна.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что на современную науку о дизайне все большее влияние оказывают концепции, пришедшие из когнитивистики, исследующей человеческое сознание и его процессы. В наибольшей степени сегодня оказывает влияние так называемый телесный подход (англ. "embodied cognition approach"), исходящий из того, что не наш мозг (как некий супер-орган) и не наше сознание (дух), а тело – как единство мозга, сознания, физической и культурно-исторической телесности – производит скорее спонтанные, чем закономерные изменения в окружающем мире.

Актуальность исследования обусловлена повсеместным распространением данного феномена и применением дизайна во многих сферах человеческой деятельности.

На основе анализа научной проработанности проблематики автор определяет некоторые трудности, с которыми сталкивается теоретическое осмысление «телесного подхода» в западной науке о дизайне. Данная ситуация в научном дискурсе осложняется, по мнению автора, тем, что американские исследователи развивают «телесный подход», опираясь на традицию американского прагматизма, акцентирующего внимание на личном опыте человека (Дж. Дьюи, У. Джеймс), а в отечественной науке о дизайне, наследующей традицию неоплатонизма, пока нет достаточного теоретико-философского основания для введения «телесного подхода». Автор обращается к опыту проектно-теоретической рефлексии восточных теоретиков и практиков дизайна, опирающихся на региональную философию, которая всегда ориентировалась на телесный опыт человека и очень рано выработала категориальный аппарат, позволяющий фиксировать полученный опыт.

Соответственно, цель статьи заключается в определении потенциала восточной традиции в построении теории «телесно-ориентированного» дизайна. Для достижения цели автор ставит следующие задачи: рассмотрение понятий, необходимых для построения такой

теории: «воплощенный образ» и «телесная проектная интенция»; описание специфики понимания телесности на Востоке; рассмотрение примеров из проектной практики современных азиатских дизайнеров.

Методологическую базу составил комплексный подход, включающий как общенаучные методы анализа и синтеза, так и компаративный, культурологический и философский анализ. Теоретическим обоснованием послужили работы таких исследователей как М. Джонсон, К. Нуньес-Пачеко, С. Сфлиготти, Дж. Дитхельм, а также труд известного японского дизайнера-графика Кэнъя Хара «Дизайн дизайна» (2003), в которой автор призывает западных дизайнеров сменить их способ мышления и начать «мыслить» всем телом.

Основываясь на положениях К. Хара, автор раскрывает принципиальное различие телесного восприятия между западными и восточными дизайнерами: западный человек мыслит мозгом, обрабатывающим информацию пяти органов чувств, в то время как с точки зрения восточной медицины «мозг» есть во всем теле человека, «подобно акупунктурным точкам». Для восточных людей важную роль играет телесное ощущение «резонанса» с миром, то есть «мышление» телом. К физическому ощущению резонанса с миром сегодня стремятся восточные дизайнеры, поэтому они рассматривают создание проекта как спонтанный процесс, а форму – как открытую для проживаемых телом смыслов.

Автором описано содержание двух важнейших понятий необходимых, для развития теории «телесно-ориентированного» дизайна: «Воплощенный образ», который представляет собой спонтанно возникающую образно-схематическую структуру взаимодействия человека с окружающей средой. Воплощенный образ достраивается до проектного образа уже на ментальном уровне – при дальнейшем анализе требований к проекту оперирование проектным образом происходит, если воспользоваться термином Дж. Дитхельма, в «интенциональном поле», служащим дизайнеру своего рода «ментальным рабочим местом». «Телесная проектная интенция» есть направленность мысли на преобразование действительности, основанная на телесных связях проектировщика с миром. Телесное интенционирование позволяет дизайнеру предвосхищать образ будущего, пока еще не оформившийся на уровне его проектного сознания.

Одним из фундаментальных понятий восточной философии автор определяет понятие «образа», отождествляя образ-«сян» с «концептуальной метафорой» М. Джонсона, поскольку, по его словам, образ устанавливается путем «проведения аналогии с телом», что позволяет человеку через собственный телесный и социальный опыт «понять и пережить остальную часть мира». Автор поясняет, как работают «воплощенные образы» на примере из области графического дизайна, а именно, на примере серии плакатов китайского дизайнера Цзяньпина Хэ, созданной им для организации, содействующей развитию восточной культуры и искусств (Asian Culture and Arts Development Alliance), совместно с тайваньским каллиграфом-женщиной Янцзы.

В целях раскрытия не только образно-схематических структур взаимодействия человека с окружающей средой как телесной основы проектирования, но и самого намерения к преобразованию действительности автор обращается к другому, не менее важному, понятию традиционной китайской философии, творческая интенция «и», позволяющему лучше понять специфику формирующегося на наших глазах восточного проектного мышления. В русле восточной традиции, что проектное замышление не сводится к воспроизведению дизайнером «гештальтов» его предыдущего опыта, а возникает, прежде всего, как аналогия между становлением познанного мира и становлением человека, то есть проживается дизайнером как вспышка вдохновения в результате его резонирования с миром.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение различных подходов к изучению природы феномена дизайна как имманентной составляющей человеческого бытия представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 39 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ляхович Е.В. Китайские растительные сюжеты в росписи мейсенских фарфоровых изделий // Культура и искусство. 2024. № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.11.72403 EDN: OPOWNF URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72403

Китайские растительные сюжеты в росписи мейсенских фарфоровых изделий

Ляхович Екатерина Викторовна

ORCID: 0000-0002-4982-1630

кандидат искусствоведения

старший научный сотрудник; Сектор искусства стран Азии и Африки; Государственный институт искусствознания

125009, Россия, г. Москва, Козицкий пер., 5

✉ katyusha_07007@mail.ru



[Статья из рубрики "Декоративно-прикладное искусство"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.11.72403

EDN:

OPOWNF

Дата направления статьи в редакцию:

20-11-2024

Аннотация: В статье предпринята попытка рассмотреть китайские растительные сюжеты в росписи немецких фарфоровых изделий XVIII в. в качестве области взаимодействия китайской и европейской художественной культур. Предметом исследования являются росписи произведений немецкого и китайского фарфора, которые рассматриваются в качестве «текста», заключающего в себя не только сюжетно-формальные смыслы, но и скрытые структурно-семантическими образования. На примере растительных сюжетов в росписи мейсенского фарфора XVIII в. выявлены и проанализированы формы прочтения и интерпретации художественных особенностей китайского фарфора западноевропейскими мастерами. Проведены систематизация и сравнение выявленных в рассматриваемых произведениях искусства элементов художественного языка, установлена специфика восприятия и интерпретации европейскими мастерами языка китайского искусства. Особое внимание уделено семантическому значению текстов художественных произведений. Посредством сравнительного метода сопоставлены

росписи предметов китайского и мейсенского фарфора, на основании иконологического метода определено значение и смысл произведений фарфора в контексте породившей их культуры. Благодаря семиотико-герменевтическому методу производства китайского и европейского фарфора XVIII в. изучены как тексты, установлены и охарактеризованы элементы художественных языков Востока и Запада. Новизна исследования заключается в том, что в нем реконструирован процесс перевода и механизмы потери символического смысла декора в мейсенских фарфоровых изделиях "шинуазри" в контексте рецепции и интерпретации художественного языка китайского фарфора мейсенскими мастерами XVIII в. на примере растительных сюжетов. Особым вкладом автора в рассмотрение темы является рассмотрение росписи предметов фарфорового искусства как текстов, анализ которых применяется для изучения художественного языка китайского и европейского искусства XVIII в., а также особенностей процесса коммуникации между ними. Основными выводами исследования являются следующие: оригинальные произведения китайского фарфора, содержащие в себе растительные образы, отличаются глубиной и богатством китайских культурных коннотаций. Мейсенские мастера, копируя китайские изделия, не столько излагали оригинальные культурные значения, вложенные китайскими мастерами, сколько интерпретировали китайские образы в контексте и с позиций европейской культуры, наделяя их местным содержанием, коннотациями и символикой.

Ключевые слова:

китайский фарфор, мейсенский фарфор, XVIII в., шинуазри, растительные сюжеты, роспись фарфора, взаимодействие художественных культур, сюжетно-формальные смыслы, структурно-семантические образования, рецепция и интерпретация

Изучение процессов развития искусства с позиции пересечений различных национальных и региональных традиций можно назвать весьма интересным научным направлением в искусствоведении, сохраняющим свою актуальность и в настоящее время. Анализ и интерпретация сложных динамических отношений, возникающих между восточной и западной художественными традициями, является достаточно сложной научной задачей. Изучение особенностей рецепции и интерпретации растительных сюжетов росписи китайских фарфоровых изделий мейсенскими мастерами требует анализа не только самих росписей, но также осмысления смыслов, закрепленных за ними в китайской культуре. Следует отметить, что формально-рецептивные исследования не новое веяние: так, вопросы теории восприятия и рецепции художественных произведений уже поднимались в отечественном искусствоведении такими учеными, как Э. В. Махрова [\[1\]](#) и С. А. Филиппов [\[2\]](#). Проблему отображения восточных художественных традиций в фарфоре стран Европы рассматривали в своих трудах Л.В. Ляхова [\[3\]](#), Д. Г. Ткач [\[4\]](#), А. В. Трощинская [\[5\]](#), С. Фэн [\[6\]](#). В последние годы опубликовано немало работ, освещающих частные вопросы китайского орнамента, например, статьи Х. Цао [\[7\]](#), Ж. Яо [\[8\]](#), В.Е. Калашникова и С. Янь [\[9\]](#). Интерес для настоящего исследования представляет также диссертация Е.В. Песчанской «Китайские благопожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин» [\[10\]](#). В целом следует заметить, что несмотря на внимание отечественных и зарубежных исследователей к процессам взаимодействия китайского и европейского искусства фарфора, а также к изучению собственно китайских орнаментов, китайские растительные сюжеты в росписи мейсенских фарфоровых изделий не становились

прежде темой отдельного изыскания.

Растительные сюжеты – это атрибут традиционных для китайского изобразительного искусства жанра «цветы и птицы» *хуаняо*, утвердившегося еще в XI в., а также его разновидности «насекомые и травы» *цаочун*. Основы этого жанра были заложены в середине классического периода (Академией живописи и независимые художники эпохи Сун (960 – 1279 гг.)). Особое место в рамках живописи цветов и птиц заняли «четыре совершенных [растения]»: «бамбук, орхидея, цветущая дикая слива мэйхуа, хризантема, передающие различные грани душевной чистоты» [11, с. 108]. Кроме того, достаточно популярным сюжетом было изображение фрагмента ветки *чжэчжи* («сломанная ветвь») – цветущей сливы, бамбука, персика, груши и т.д.

За каждым растительным элементом в китайской культуре закреплена особая символика, формировавшаяся на протяжении длительной истории страны под влиянием различных философских школ и религиозных учений, в результате чего можно говорить не только о светском, но и религиозном значении многих растительных образов. Травы, цветы, деревья, плоды в национальном сознании – это носители древних традиций и устоявшихся смыслов в картине мире китайцев, они служат для передачи портрета «идеального» человека [12]. М.Е. Кравцова в «Истории искусства Китая» выделяет следующие типы растений: вечнозеленые, лиственные, цветущие (дающие плоды), «мужские» и «женские» [13]. Многие цветы, например, лотос, пион, орхидея, персик символизируют женскую красоту и очарование, другие растения, среди которых, сосна, кедр, дикая слива, воплощают лучшие качества человека, связываются со стойкостью характера, силой духа и волей к жизни. Цветы и растения являются важными атрибутами ритуалов и церемоний, а также значимых событий в жизни китайцев – свадьбы, похорон и т.д.

За историю эволюции китайской художественной культуры сложилась система правил и принципов изображения растительных элементов. Так, коллекционер конца династии Юань – начала династии Мин Цао Чжао в сочинении «Гэгу яолунь» («Основы оценки древностей») отмечал, как следует передавать те или иные объекты: «Деревья должны быть искривленными и покрытыми наростами, дабы можно было видеть их древний возраст... Цветы и плоды должны нести капли росы на всех сторонах, а наклоном своим указывать, куда дует ветер» [14]. Китайские художники мастерски объединяли в своих произведениях растительные образы, дополняя их и сочетая с животными, птицами, насекомыми, создавая мир богатых смыслов и значений. Проанализируем далее китайские растительные элементы в росписи китайских фарфоровых изделий, а также порядок их перенесения в творчество европейских мастеров.

Рассмотрим роспись китайской тарелки, созданной в Цзиндэчжэне в первой четверти XVIII столетия (рис. 1, сверху). На росписи в центре тарелки присутствуют хризантема, слива, пион и ива, а также кузнечик и бабочка, которые образуют несколько содержательных уровней. Роспись этого образца фарфорового искусства Китая, судя по образам насекомых и растений, представляет собой классическое произведение, посредством «омофонов» передающее два пожелания: «стать чиновником высшего ранга» (官居一品 – гуаньцзюй ипинь), а также «да пребудет с вами благополучие и вечная юность» (富贵长春 – фугуй чанчунь; досл. богатство, уважение, долголетие и процветание).



Рис. 1. Сверху: тарелка с росписью в имари-стиле с символическими цветами. Фарфор. Китай, Цзиндэчжэнь. Первая четверть XVIII столетия. Диаметр: 40 см. Снизу: тарелка с росписью в имари-стиле с символическими цветами. Фарфор. Мейсен, Германия. Ок. 1730. Диаметр: 32,3 см. Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора.

Кузнечик и хризантемы на росписи занимают наиболее заметное положение и передают основной благопожелательный посыл изделия. В китайском языке произношение иероглифа кузнечик 蝈 традиционнo было близко звучанию слова «чиновник» 官, хотя в современном стандартном китайском языке существуют заметные различия (слова читаются как *го* и *гуань* соответственно). В свою очередь хризантема 菊 *цзюй* произносится так же, как *居 цзюй* – находиться где-либо длительное время (различие только в тонах). Росписи, соединявшие житейские сценки с торжественным и строгим миром политики в декоре китайского фарфора стали появляться с XV в. Подобная комбинация – «стать чиновником высшего ранга» – к XVIII в. оформилась как определённая стандартная декоративная модель в китайском искусстве фарфора [15]. Помимо этого сочетания существует также совместное изображение обезьяны и пчелы, что означает «обретение знатности» (授予爵位 – *шоуюй цзюэвэй*). Это связано с тем, что иероглиф обезьяны 猴 *хоу* созвучен иероглифу 候 *хоу* – положение, должность, а пчела 蜂 *фэн* произносится точно так же, как 封 (*фэн*) – вручать, удостоивать).

На китайской тарелке представлен обобщённый и гиперболизированный образ кузнечика, призванный отразить скрытое символическое значение. Насекомое отличается треугольной головой и очень большими крыльями, в то время как брюшко занимает сравнительно небольшую для насекомого площадь. На протяжении истории кузнечик считается в Китае насекомым, достойным любования. Стрекот, издаваемый передними крыльями самцов, когда они хотят привлечь самочку или общаются друг с другом, воспринимается как совершенный, чистый звук. Чем дольше древние китайцы наслаждались стрекотом кузнечиков, тем больше укреплялись во мнении, что более развитые крылья позволяли извлекать более сильный звук. Поэтому размеры этой части тела кузнечиков при художественном отображении преувеличивались. Здесь прослеживается в том числе намерение «поразить с первого взгляда», показать, как

кто-то может внезапно проявить невероятную силу, о которой другие и не подозревали. В данном произведении благопожелания «поразить с первого взгляда» и «стать чиновником высшего ранга», по всей вероятности, перекликаются друг с другом в плоскости «успешного продвижения в политической карьере».

Проанализируем еще один пласт значений, связанных со временной составляющей. Представленные на росписи растения – хризантема, слива, пион и ива – в реальности практически не встречаются вместе, поэтому с точки зрения периодов их роста изображение можно разделить на две части: весну и осень. Первый сезон представлен сливой, пионом, ивой и бабочкой, а второй – хризантемой и кузнечиком. В связи с этим ещё одной смысловой плоскостью произведения является «благополучие и вечная юность» (富贵长春 – фугуй чанчунь; досл. богатство, уважение, долголетие и процветание).

Изображение пиона, который стал распространённым символом уже с VIII в., является обязательным элементом пожелания «благополучия и вечной юности». Несмотря на то, что значение образа претерпело некоторые изменения, к XVIII в. этот цветок стал воплощать «богатство (富 фу) и уважение (贵 – гуй)» [15, с. 168], составляющие благополучие富贵 фугуй. Образы цветков сливы, ивы и других весенних растений отвечают за «долголетие (长寿 – чаншоу) и процветание (繁荣 – фаньжун)» (вместе – вечная юность长春 – чанчунь).

Образы бабочки стали популярными с VIII в., однако заключаемый в них смысл характеризуется некоторой абстрактностью: как правило, он связан с чувствами людей друг к другу, но для того, чтобы определить конкретное значение, необходимо рассматривать эти образы в совокупности с другими изображениями. В данной композиции «благополучие и вечная юности» бабочки символизируют гармонию семейных отношений – они находятся в определённой причинно-следственной связи с «благополучием (富贵 – фугуй)», «долголетием (长寿 – чанчунь)» и «процветанием (繁荣 – фаньжун)» [16].

С точки зрения визуального восприятия в этом произведении благопожелание «стать чиновником высшего ранга» выражается более явно по сравнению с «благополучием и вечной юностью» – можно заметить, что художник использует способ окрашивания, который скрадывает детали изображения, символизирующие процветание и молодость, чтобы оттенить и подчеркнуть образы, относящиеся к продвижению по карьерной лестнице. Эти особенности отражают основные намерения художника и итоговое значение его работы.

Несмотря на то, что смысл, заключённый в большей части росписи фарфора, является благопожелательным, в этой работе, благодаря технике изображения, можно проследить авторский взгляд на связь между понятиями «стать чиновником высшего ранга» и «наслаждаться благополучием и вечной юностью». Образы бабочки, хризантемы и пиона, расположенного под кузнечиком, похожи с точки зрения общих очертаний. Можно предположить, что сочетание и окончательное расположение этих элементов тесно связано с изображением кузнечика и формирует ключевое для произведения пожелание «стать чиновником высшего ранга». По всей вероятности, таким образом представлена причинно-следственная связь, которую стремился передать автор росписи, последовательное движение в следующем порядке: «эмоции → благополучие → должность».

В данном контексте прослеживается определённое сходство с философскими

концепциями и идеалами образованной элиты Китая *вэньжэнь*, выраженными в древнем конфуцианском каноне «Да сюэ» («Великое учение», классическое произведение, считавшееся обязательным к прочтению среди интеллигенции). В «Да сюэ» есть следующий комментарий: «в древности желавшие высветлить светлую благодать в Поднебесной предварительно упорядочивали свое государство, желавшие упорядочить свое государство предварительно выравнивали свою семью, желавшие выравнять свою семью предварительно усовершенствовали свою личность, желавшие усовершенствовать свою личность предварительно выправляли свое сердце, желавшие выправить свое сердце предварительно делали искренними свои помыслы» [17, с. 93]. Принимая во внимание эти философские концепции, можно прийти к выводу, что автор росписи через визуальные образы стремился передать следующую мысль: гармония отношений между членами семьи (способствующая воспитанию морали) является основой благополучия в доме, а благополучие и процветание (порядок в семье) в свою очередь являются важными условиями, которые помогают членам семьи занять сравнительно высокое положение в политике (и после этого управлять страной).

Кроме того, в рассматриваемом произведении сочетаются образы осени и весны. Можно предположить, что в дополнение к пожеланиям «стать чиновником высшего ранга» и наслаждаться «благополучием и вечной юностью» присутствие двух сезонов выражает надежду на то, что процветание в семье продлится вечно. В китайском языке понятие 春秋 (досл. весна и осень *чуньцю*) включает в себя значения «летописание», «время». В период феодализма основной исторической концепцией была «циклическая теория», постулировавшая, что общественного прогресса не существует, есть лишь смена правящих династий, хаотичность мира и изменение порядков [18]. «Давно разделившийся должен воссоединиться, давно воссоединившийся должен разделиться» – это изречение из романа XVI в. «Троецарствия» воплощает именно такую идею о нестабильности изменений. В отношении росписи фарфора можно сказать, что взаимное расположение символов весны и осени (рис. 2) выражает надежду на то, что циклически сменять друг друга будут два таких состояния, как «богатство и процветание в семье» и «приобретение членами семьи высокого политического статуса».



Рис. 2. Взаимное расположение символов весны и осени в китайской тарелке с росписью в имари-стиле с символическими цветами.

Копия немецкого художника, выполненная в Мейсене в 1730 г. (рис. 1, снизу), отличается тщательной проработанностью всех деталей изображения: например, в мельчайших подробностях переда прожилки на ветках и листьях. С формальной точки зрения здесь представлена более детализированная копия изображения оригинального

китайского фарфора, которой, однако, недостаёт разграничения между главным и второстепенным, а также причинно-следственных связей в значениях, которые стремился передать китайский автор. Значительные различия можно найти в передаче образа кузнечика: европейский мастер при изображении насекомых стремился отразить естественный и реалистичный вид насекомого, который мог бы вызвать эстетическое неприятие со стороны китайцев. Китайский художник учел не только эстетические предпочтения и особенности национального восприятия, но и сделал особый акцент на выражении смысла, что воплотилось в гиперболизированных крыльях кузнечика.

В целом, как само немецкое изделие, так и элементы росписи, по своему размеру меньше, чем китайский образец. Практически все объекты изображения одинаковы по величине, что нивелирует их смысловую значимость. Центральное место в росписи занимает пион, что также снижает смысловую доминанту, воплощенную хризантемой в китайском оригинале. Художник также придает ветке изгибы и повороты, что, по всей вероятности, в большей степени отвечает эстетическим вкусам европейцев.

Практически полной копией китайского образца (см. рис. 3, справа), на взгляд немецкого исследователя Ульриха Питча, является тарелка с росписью в виде ивы (см. рис. 3, слева): «она отличается лишь меньшим размером» [\[19, с. 92\]](#). Сравнивая два произведения, можно заметить, что обе тарелки имеют золотую кайму, геометрические орнаменты обоих произведений представлены в виде золотых ромбов и красных крестов, в которые вписаны цветы. Внутренний круг геометрического орнамента представляет собой ромбо-меандровый свастический орнамент, в который вписаны фестончатые картуши с цветами внутри китайской яблони, а также четыре золотые цветка хризантемы. Сердцевина тарелки отведена под роспись в виде ивы, ветви которой опускаются на лотосы. На мейсенской тарелке обнаруживается «псевдокитайская марка – лист полыни в двойном синем кольце» [\[19\]](#).



Рис. 3. Слева: тарелка с росписью в виде ивы. Мейсен. 1730. Диаметр 22,9 см. Справа: тарелка с росписью в виде ивы. Китай, Цзиндэчжэнь. Период Канси (1662 – 1722). Диаметр: 34 см. Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора.

Более детальный анализ двух изделий показывает, что в плане организации линии немецкий мастер в силу определенных причин сделал немало упрощений, в то же время цвета росписи мейсенского образца не столь сложные и богатые, возможно, это связано

с определенным влиянием культурных концепций, материалов, техник создания произведения. Китайская тарелка отличается многочисленностью и сложностью своего символического содержания – в ней не только каждый отдельный символ имеет собственное значение, но и их объединение рождает новые смыслы. В связи с этим можно говорить об упрощенности немецкой копии, в которой произошли определенные формальные изменения оригинальных символов и, как следствие, утраты оригинальных значений, в результате чего мейсенская копия не смогла во всей полноте воплотить культурные коннотации китайского образца.

В оригинальном изделии центральный образ – ива – занимает наибольшее пространство. Китайский мастер воплотил, как засохшее старое дерево дает новые побеги, – эта идея связана с идиоматическим выражением чэньюй: «кumu фэнчунь», что дословно означает «для засохшего дерева настала весна», т.е. подразумевает обретение новой жизни, возвращение к жизни [\[20, с. 278\]](#). Очевидно, что в плане цвета и линий немецкий художник не смог воспроизвести особенности образа засохшего дерева, в результате чего произошла утрата важного смысла произведения.

Анализируя значение устойчивого оборота, можно выделить два уровня его содержания в китайской культуре: простонародное и буддийское. Простонародный смысл чэньюй «для засохшего дерева настала весна» возник достаточно поздно и стал означать жизнеспособность, в широком смысле – прекрасное здоровье пожилого человека.

Буддийское значение чэньюя проистекает из «Записей-светильников Цзин Дэ», трактата Северной Сун (960 – 1127), написанного монахом Ши Даюань. Согласно трактату, буддийские законы не являются мирскими, но проистекают из них, при этом редко бывает так, чтобы «для засохшего дерева настала весна» [\[20\]](#). Смысл этого состоит в том, что буддийское учение труднопостижимо, при этом буддийские истины требуют глубокого постижения, которое достигается случайным и редким проникновением или постижением человека. Так, речение «для засохшего дерева настала весна» стало означать человека, постигающего буддийское учение, «засохшее дерево» указывает на возможность человека познать буддийские истины, а «наступление весны» символизирует новую духовную жизнь.

В связи с этим, при интерпретации оригинального китайского произведения следует учитывать комбинирование в нем мирских и буддийских значений.

В росписи можно обнаружить такие символы, как ива, цветы сливы, хризантемы, лотосы и пионы. Ива – это важный символ в китайской культуре, ее раскидистые ветви приносили тень путникам и были воспеты поэтами и художниками. Считалось, что ива способствовала изгнанию духов и нечисти, была символом плодородия и урожая земли, в буддизме ива связана с кротостью и состраданием, поскольку бодхисатва Гуань-инь «кропит живой водой, используя ивовую ветку» [\[21, с. 37\]](#). Лотос – это также важный буддийский цветок, символ чистоты, совершенства, благородства, утонченности. В конфуцианстве он связан с лучшими качествами интеллигента, поскольку он растет в грязи, но сохраняет свою чистоту.

В целом, цветы сливы, хризантемы и лотосы имели связь с художниками-литераторами Древнего Китая, т.е. учеными-интеллигентами в системе конфуцианства, и являлись воплощением достойных качеств человека. В народной культуре эти три цветка были не только символом высоких моральных качеств, но и восхвалением здоровой физической формы человека, а в сочетании с цветками яблони китайской они приобретали еще большее благопожелательное значение. В связи с этим можно предположить, что это

изделие имело ритуальный характер.

В мирском представлении хризантема является символом человека, не подверженного негативному влиянию. Кроме того, 9 числа 9 месяца по лунному календарю отмечается праздник двойной девятки или праздник хризантем Чунъянцзе. Число девять в Китае является символом долголетия, поэтому сам праздник постепенно эволюционировал в День долголетия. Считалось, что хризантема, цветущая осенью, не боится холодов, поэтому цветок также стал символом здоровья и долголетия пожилых людей, в произведениях искусства он нередко появлялся с иероглифом «壽» шоу, означающим долголетие (рис. 4).



Рис. 4. Декор в виде хризантем и иероглифа долголетие «壽». Эпоха Мин (середина XIV – середина XVII вв.).

На внутреннем окаймлении оригинала обнаруживаются комбинации четырех хризантем с цветами китайской яблони. Цветы китайской яблони символизируют достаток, кроме того, иероглиф «棠» из названия цветка «海棠花» (хайтанхуа) созвучен с иероглифом «堂», который означает «зал», а также «род, клан», поэтому в сочетании с хризантемой как символом долголетия роспись приобретает значение пожелания долголетия всему роду. Комбинация из четырех хризантем и цветов яблони китайской, возможно, означает пожелание процветания роду, поскольку существует выражение 四世同堂 сыши тунтан (досл. четыре поколения под одной крыше). Однако такая комбинация может определяться и соображениями эстетики.

Цветы сливы символизируют скромность, стойкость, возвышенность и чистоту. Они цветут в холодный период – после праздника Весны, – поэтому, как и хризантемы, имеют значительные жизненные силы. Вокруг цветов сливы выполнены комбинации из свастических и саусвастических знаков «卍», «卐», которые, по всей вероятности, имеют связь с буддизмом и жизненными силами.

Резюмируя вышесказанное, можно с наибольшей долей уверенности заключить, что эта тарелка была создана как подарок с благопожелательным смыслом – пожеланием долголетия, и использовалась как декоративный предмет во время семейных торжеств, но не как прикладной. Ее символическое значение и информация сконцентрированы в середине и постепенно расширяются и приобретают более мирской характер к границам,

от явных буддийских смыслов в центре постепенно переходят к общим пожеланиям по краям.

Можно предположить, что эта тарелка предназначалась для весьма состоятельного представителя интеллигенции, который верил в чан-буддизм. Символика росписи превозносит качества и достоинства интеллигента (цветы сливы, хризантемы, лотосы) и в то же время подтверждает глубину его веры. Сочетание буддийской символики с пожеланиями долголетия проявляют связь буддизма с мирским началом, а также имеют значение популяризации буддизма.

В целом, эти многозначные и богатые символы китайской культуры не были достоверно прочитаны немецким художником с точки зрения семантики, которая была частично утрачена в его копии. Это подтверждает и Ульрих Питч, указывая, что «автор интерпретировал ветви плакучей ивы как стебли пшеницы, примерно так же, как мейсенские создатели так называемого лукового узора воспринимали китайский гранат за луковицу» [\[19, с. 92\]](#).

Рассмотрим две фарфоровые тарелки (см. 5, 7), которые продемонстрировали обращение к достаточно популярной для Китая теме «сороки на верхушке сливового дерева» «喜上梅梢» *сишан мэйшао*. В китайском языке эти иероглифы созвучны фразеологизму «喜上眉梢» *сишан мэйшао*, что дословно означает «счастье на бровях» или «радостный вид». Воплощение данного сюжета на ремесленных изделиях означало надежду на свершение счастливого события (достижение «полноты счастья»). Так, в росписях фарфора, посвященных данной теме, использовались сочетания образов сорок и сливовых деревьев, которые также включали в себя смысл благих вестей с началом нового года весной.

Выразительные методы, использованные в росписи китайской тарелки (рис. 5), отличаются оригинальностью: посредством образов сорок и цветовых контрастов цветов сливы мастер сумел передать временные наслонения: три птицы в левой и средней части росписи отвечают традиционному воплощению темы «сороки на верхушках сливовых деревьев», а во временном отношении воплощают настоящее. Сорока справа вот-вот опустится на сук дерева, что означает получение хороших вестей в будущем. Таким образом, благопожелательное значение росписи китайского изделия получает развитие во времени.



Рис. 5. Тарелка с росписью в жанре «цветы и птицы». Фарфор, полихромная роспись. Китай, Цзиндэчжэнь. Период Канси (1662-1722). Размеры неизвестны.

Кроме того, сливовые цветы, несущие в росписи второстепенное значение, выполнены не красными или розовыми пигментами, означающими, что весна уже наступила: начиная от только распускающихся белых бутончиков сливы совершается цветовой переход к крупным красным цветам на конце ветви, что означает настоящий процесс прихода весенней поры, что вместе с сорокой в правой части росписи намекает на будущее наступление весны и выражает надежды на получение благих вестей. С точки зрения колористической организации росписи можно говорить о гармонии и балансе оттенков и целостности палитры произведения.

По всей вероятности, роспись тарелки была выполнена цветной глазурью «фаланцай», которая зародилась во времена правления императора Канси. Этой росписи характерно богатство и густота цветов, благодаря чему нередко создавался эффект европейской живописи. Возможно также, что мастер обращался к технике надглазурной росписи нежными красками фэньцай. В целом, роспись демонстрирует легкость и чистоту оттенков с некоторыми переходами и определенным эффектом ретуширования.

Благодаря новаторскому использованию техник работы с цветом и некоторому ослаблению линий границ можно ощутить пышность оперения и невесомость животов птиц, они легко и грациозно организованы в пространстве росписи. В то же время на росписи немецкого образца (рис. 6) сороки кажутся более тяжеловесными: их тела и оперение образуют более сильные контрасты с фоном, что придает им вес и создает ощущение неустойчивости, будто они падают вниз.



Рис. 6. Тарелка с росписью в жанре «цветы и птицы» и рельефом Сулковского. Фарфор, полихромная роспись. Мейсен, 1735. Размеры неизвестны.

Анализируя изобразительные формы и колористическое решение европейской тарелки, можно обнаружить ее некоторые недостатки, при этом очевидно, что в процессе копирования мастер не смог прочесть и интерпретировать глубокий смысл, заложенный в образах. Например, когти сороки, садящейся на ветвь, изображены параллельно

ветви, она также расположена ниже, чем птица в центре росписи, что в визуальном плане отвечает направлению сливовой ветви и нисходящей тенденции. На росписи европейской тарелки сорока справа расположена достаточно высоко, будто она взлетает с дерева, при этом весомость, создаваемая за счет цвета, рождает ощущение некоторого противоречия.

Образ сороки слева выполнен не столь детально: на китайском оригинале точка опоры когтей птицы расположена посередине ветви, причем когти направлены от центра назад, передавая зрителям ощущение устойчивости в этой динамичной форме, птица слева на росписи европейской тарелки держится когтями за край ветви, кажется, будто она теряет равновесие и вот-вот упадет вниз.

Остановимся на еще одном китайском образце, посвященном традиционному сюжету «сорока на верхушке сливового дерева» (рис. 7). В отличие от рассмотренной выше росписи китайской тарелки (рис. 5) здесь художник изобразил лишь одну птицу, при этом можно отметить намеренное уменьшение размеров сороки, за счет чего формируются пространственные отношения «близости большого и отдалённости малого» и художнику удаётся создать впечатление, что птица будто подлетает к ветвям цветущей сливы издалека. Это ощущение движение и полета символизирует будущее и означает, что в скором времени произойдут события, которые принесут счастье. Таким образом, китайский мастер воплотил временные характеристики не посредством акцента на разных объектах, а лишь благодаря только «ощущению» движения.



Рис. 7. Тарелка с росписью в жанре «цветы и птицы». Китай, Цзиндэчжэнь. Первая четверть XVIII столетия. Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора.

В данной росписи можно выделить еще один смысловой пласт, связанный с протяженностью в настоящем времени и устойчивым выражением 锦上添花 – цзиньшан тяньхуа (досл. расшивать цветами парчу, перен. наслаждаться новым счастьем, когда всё хорошо; двойная благодать). Эта фраза часто применяется как метафора, описывающая «украшение того, что уже прекрасно», и используется в значении «радостные события непрерывно происходят друг за другом». Очертания свитка на

данной росписи отсылают к искусству письма на парче и шёлке в Древнем Китае, кроме того, художник различными методами подчёркивает мягкость ткани. Текстура парчи прослеживается в мягкости и богатстве образов, в организации общей композиции и деталей изображения. Опоясывающий орнамент не выступает в качестве ограничителя, а служит фоном, позволяющим подчеркнуть многослойность росписи. Ощущение мягкой материи создаётся также благодаря визуальному восприятию контурных линий в совокупности с формой блюда. Замысел китайского автора подчёркивается целым рядом деталей: например, на подвёрнутом крае изображаются прожилки, создающие ощущение пушистой нежной текстуры, загибы свитка переданы ассиметрично, что также усиливает ощущение ткани. Подобное решение художника позволяет органично соединить две темы росписи изделия: «расшитая узорами парча» («двойная благодать») и «сорока на сливе» («полнота счастья»).

Рассматривая изделие дальше, можно отметить, что в росписи присутствует элемент возможности: ключевой образ – «сорока на сливе» – представляет собой возможное «будущее» или символизирует счастье. Аналогичное значение выражается посредством «расшитой узорами парчи» (снизошедшая благодать становится ещё прекраснее), которая проясняет положение дел в «настоящем». Тем не менее необходимой предпосылкой «двойной благодати» является наличие чего-то хорошего, что произошло ранее, поэтому можно небезосновательно предположить, что конкретные образы, представленные на картине, указывают на «счастливые события», которые уже имели место в прошлом. Эти временные отношения в изображении демонстрируют также наличие причинно-следственной связи между темами – «сорокой на сливе» («полнотой счастья») и «расшитой узорами парчей» («двойной благодатью»).

В центральной части росписи выполнены такие растения, как бамбук и слива. В традиционной культуре Древнего Китая слива, орхидея, бамбук и хризантема являются «мужскими» цветами, так как отражают принципы, которыми должны обладать мужчины – представители интеллектуальной элиты: например, слива символизирует «правдивость» и «твёрдость», а бамбук – «непоколебимость» и «скромность».

Вместе с тем в орнаменте, идущем по периметру изделия, появляется цветок лотоса (это можно понять по семенной коробочке лотоса, изображённой в центре цветка). Чжоу Дуньши (1017–1073 гг.), выдающийся представитель неоконфуцианства, основанного на философии учеников Конфуция, считал, что представители учения должны олицетворять такие качества, как «прямодушие» и «чистота» ^[15]. Образ лотоса, появляющийся в рассматриваемом произведении, можно легко принять за далию (георгина, «родственников» хризантемы), однако этот цветок чаще всего символизирует здоровье и долголетие, что совершенно не соотносится с окружением из свежего бамбука и весенней сливы, которые олицетворяют молодость и лёгкость. Эти растения показывают, что на росписи представлены моральные качества лучших благородных мужей – исполнение изображения в действительности отличает осязаемая мужская сила.

Анализируя детали изображения, можно заметить, что бамбук не отличается высотой и стройностью: на росписи представлен совсем молодой побег, верхушка которого колышется от ветра. Такой образ вызывает ассоциации с концепцией «жогуань» в китайском языке – двадцатилетний возраст, время достижения совершеннолетия у юношей Древнего Китая. Таким образом, бамбук, по всей вероятности, символизирует взросление молодого мужчины из семьи интеллектуалов.

Судя по направлению, в котором поднимается побег бамбука, он стремится прикоснуться к веткам сливы; траектория полёта сороки также совпадает с вектором роста бамбука. В

китайском языке изображение трав и деревьев с переплетающимися стволами или ветками носит название «лянь ли» (连理), что в переносном плане означает взаимную любовь и замужество, в то же время иероглиф 喜 (си) из выражения 喜上梅梢 (сишан мэйшао – «сорока на сливе») имеет аналогичное значение. В связи с этим следует предположить, что прошлые события, на которые указывает «расшитая узорами парча», – это официальное взросление некоего юноши из семьи интеллектуалов и его вступление, посредством брачного контракта, в родственные отношения с другой семьей такого же статуса. Необходимо пояснить, что равенство социального положения было крайне значимым элементом брака в Древнем Китае и эта особенность прослеживается в изображении и организации растений, выполненных на росписи. Растительные образы здесь подчёркивают качества интеллектуальной элиты, а также отвечают коммерческой цели создания такого изделия: только представители высшего общества могли позволить себе покупку подобного шедевра. Данный вывод указывает на разумность толкования «сороки на сливе» как символа событий, которые будут происходить в «будущем».

В целом, рассматриваемый образец фарфора включает в себе следующие значения: надежду на духовное и физическое здоровье членов знатной семьи интеллектуалов, гармоничные связи с представителями другой равной по статусу семьи (брак в Древнем Китае часто подразумевал отношения мира и согласия между двумя фамилиями и сплетение их общих интересов), способствующие процветанию и продолжению рода.

Рассмотрим копию китайского образца, выполненную в Мейсене в 1730 г. (рис. 8). Это изделие является достаточно формальной копией оригинала, явно утратившей глубинные коннотации. Данная копия с точки зрения восприятия воплощает статичное состояние, ограниченное рамками определённого времени и пространства, а в качестве основной цели главным образом преследует эстетику чистой декоративности. Европейский мастер в определённой степени лишь копирует оригинальное изображение и добавляет собственную деталь – сороку, сидящую на ветке, чтобы создать ощущение стабильности и устойчивости. Вероятнее всего, художник, копировавший орнамент, не имел представления о том, что пространственные отношения оригинального рисунка олицетворяют «будущее». Очевидно также и то, европейский художник не смог уловить внутреннее содержание образов, детали и намеки чужой культуры, скрытые от понимания иностранцев в оригинальном изделии. В частности, образы цветов в европейской реплике значительно более мягкие, что существенно отличается от того «мужественного» значения, которое вкладывается в них в китайской культуре. Отсутствует в росписи данной тарелки и ощущение мягкости ткани: возможно, европейский мастер принял подвёрнутую кромку за свиток картины в технике традиционной живописи гошуа и потому изобразил его компактным и тяжёлым. Кроме того, орнамент на кромке изделия был воспринят художником как своего рода «граничный» декор, а также не был прочитан образ лотоса, который мастер передал в виде хризантемы. Как было сказано выше, в смысловом содержании хризантема связана с долголетием, поэтому не может быть введена в смысловое поле росписи оригинала.



*Рис. 8. Тарелка с росписью в жанре «цветы и птицы». Мейсен, 1730. Диаметр: 21,9 см.
Государственные художественные собрания Дрездена, Собрание фарфора.*

В заключение отметим, что сравнительный анализ средств визуального языка, характерных для китайского и европейского фарфора, а также символического содержания росписей позволил выявить смыслы, которые были утеряны или неправильно истолкованы в процессе интерпретации и перевода «текста», воплощенного в росписи фарфоровых изделий, а также реконструировать процесс потери символических значений.

На основании сопоставления китайских образцов и их интерпретаций в европейском искусстве XVII – XVIII вв. стало очевидным, что оригиналы не только отличаются тонкой передачей образов, но и кодируют социальные и моральные нормы эпохи. Европейские варианты как результаты копирования свидетельствуют, что художники проводили тщательное изучение оригинала и стремились максимально сохранить исходные элементы, пусть даже не понимая их смысла и функций. В силу отсутствия знаний о символических смыслах китайской образности европейские мастера создавали изделия, терявшие связь с изначальными смыслами.

Библиография

1. Махрова Э. В. Метаморфозы художественных форм и смыслов: к постановке проблемы // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. Санкт-Петербург: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2 (43). С. 99–104.
2. Филиппов С. А. Перцепция и рецепция в теории искусства // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2019. № 1(15). С. 87–97.
3. Ляхова Л. В. Мир Запада и миф Востока. Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора. Каталог выставки. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 160 с.
4. Ткач Д. Г. Ориентальные истоки образного языка французского орнаментального искусства XVII–XVIII вв. // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2017. № 8 (2). С. 440–447.
5. Трощинская А. В. Взаимодействие и синтез художественных моделей Востока и Запада в искусстве фарфора в России конца XVII – начала XIX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Московский государственный художественно-промышленный

университет им. С. Г. Строганова. Москва, 2009. 56 с.

6. Фэн С. Влияние китайских фарфоровых изделий на европейские // Коллекционер. 2001. № 7. С. 57–62. 冯小琦. 中国瓷器对欧洲瓷器的影响. 收藏家, 2001 (7): 57–62.
7. Цао Х. Благопожелательность в орнаментах Китая: истоки и значение // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 4. С. 130–136.
8. Яо Ж. Особенности китайского орнамента: природные мотивы и символическое значение // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 5. С. 61–66.
9. Янь С., Калашников В. Е. Китайские традиционные культурные символы – отражение благоприятных закономерностей // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024. № 3-1. С. 291–300.
10. Песчанская, Е. В. Китайские благопожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин: дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2013. 189 с.
11. Духовная культура Китая. Искусство / Гл. ред.: М. Л. Титаренко. М.: Восточная литература, 2010. Т. 6. 1031 с.
12. Филимонова Е. Н. Символика растений в переводных произведениях. «Благородные» растения (на материале переводов с корейского и китайского языков) // Язык, сознание, коммуникация. М.: МАКС Пресс, 2003. С. 26–53.
13. Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая. СПб: «Лань», 2004. 960 с.
14. Дзя С. Произведения «цветы и птицы» («хуаняохуа») в экспозиционно-выставочной практике советских художественных музеев: диссертация ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И. Герцена, 2018. 283 с.
15. Чжан С. Истоки развития декоративного растительного орнамента в Древнем Китае: диссертация ... кандидата искусствоведения. Сучжоу: Сучжоуский университет, 2005. 213 с. 张晓霞. 中国古代植物装饰纹样发展源流. 苏州大学 博士论文 2005. 213.
16. Дин С. Изучение орнаментов с бабочками. Магистерская диссертация. Сучжоу: Сучжоуский университет, 2007. 37 с. 丁希凡《蝴蝶纹样的研究》苏州大学 硕士论文 2007. 431 с. 37.
17. Конфуцианское «Четверокнижие» («Сы-Шу») / Пер. с кит. и коммент. А.И. Кобзева, А.Е. Лукьянова, Л.С. Переломова (отв. ред.), П.С. Попова. Издательство: Ин-т Дальнего Востока. М.: Восточная литература, 2004. 432 с.
18. Вэй И. От циклической теории и к теории эволюции: сравнительное исследование современной и древней философии истории // Вестник Харбинского педагогического университета. 2000. № 1. С. 36-47. 魏义霞《从循环论到进化论:近代与古代历史哲学的比较研究》哈尔滨师专学报 2000. 第1期. 36-47.
19. Pietsch U. Early Meissen porcelain. A private collection. Lübeck: Drägerdruck, 1993. 126 с.
20. Цянь Л., Лю Ю. Словарь идиоматических выражений китайского языка с переводом на английский. Харбин: Издательство северной литературы и искусства, 1999. 704 с. 钱莲生, 刘玉杰. 汉语成语英译词典. 哈尔滨市: 北方文艺出版社. 1999. 704.
21. Филимонова Е. Н. Символика растений в переводных произведениях. «Благородные» растения (на материале переводов с корейского и китайского языков) // Язык, сознание, коммуникация. Москва: МАКС Пресс, 2003. С. 26–53.
22. Чжан С. Истоки развития декоративного растительного орнамента в Древнем Китае: диссертация ... кандидата искусствоведения. Сучжоу: Сучжоуский университет, 2005. 168 с. 张晓霞. 中国古代植物装饰纹样发展源流. 苏州大学 博士论文 2005. 168 p

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не

раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как отмечено в заголовке («Китайские растительные сюжеты в росписи мейсенских фарфоровых изделий»), является семантика китайских растительных сюжетов в росписи мейсенских фарфоровых изделий. Соотношению объекта и предмета исследования автор не уделяет отдельного внимания, но, как заявлено в заголовке, объектом является роспись мейсенских фарфоровых изделий, которая представлена в статье в сравнении образцов китайских и европейских мастеров.

На примере детального семантического анализа символических элементов отдельных изделий автор наглядно демонстрирует, что традиционный китайский орнамент отличается логикой соотношения цвета и размеров элементов, обретающих в сочетании законченную форму пожелания (сообщения), смысл которого легко читается в контексте традиционной китайской культуры, отличающейся гармоничным синтезом поэзии, философии и живописи. Европейские же образцы отличаются менее выраженным контекстом, отсутствием традиционного для китайской живописи ритмического соотношения размеров и цвета, от чего теряется фундаментальное свойство: конкретика пожелания (сообщения).

Автор вполне обосновано заключает, что «на основании сопоставления китайских образцов и их интерпретаций в европейском искусстве XVII – XVIII вв. стало очевидным, что оригиналы не только отличаются тонкой передачей образов, но и кодируют социальные и моральные нормы эпохи. Европейские варианты как результаты копирования свидетельствуют, что художники проводили тщательное изучение оригинала и стремились максимально сохранить исходные элементы, пусть даже не понимая их смысла и функций. В силу отсутствия знаний о символических смыслах китайской образности европейские мастера создавали изделия, терявшие связь с изначальными смыслами». Вывод автора хорошо аргументирован и заслуживает доверия.

Таким образом, предмет исследования раскрыт на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методологии исследования формально автор не уделяет отдельного внимания. Но вполне очевидно, что исследование основано на принципах компаративного семантического анализа отдельных образцов росписи мейсенских фарфоровых изделий (оригинальных и скопированных). В рамках авторского комплекса сравнительно-исторического и семантического анализа эмпирического материала релевантно решены научно-познавательные задачи, решение которых позволяет более точно атрибутировать оригиналы мейсенских фарфоровых изделий и их европейских копий.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «изучение процессов развития искусства с позиции пересечений различных национальных и региональных традиций можно назвать весьма интересным научным [описки автора] направлением в искусствоведении, сохраняющим свою актуальность и в настоящее время». Рецензент обращает внимание, что выбранная автором тема актуальна и в плане современных дискуссий об уровне контекстуальности европейской и китайской культур. Подобного рода эмпирические исследования вносят вклад в накопление базы для существенных теоретических обобщений, объясняющих феномен влияния китайской культуры на европейскую.

Научная новизна исследования, состоящая в авторской репрезентативной выборке эмпирического материала, его детального семантического анализа и в

аргументированных выводах автора, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автором выдержан научный. Обидная описка в первом предложении, отмеченная рецензентом выше, может быть исправлена редактором без ущерба теоретическому содержанию статьи.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо отражает проблемную область исследования и оформлена без критических нарушений редакционных требований.

Хотя апелляция к оппонентам в тексте ярко не выражена, автор вносит существенный вклад в актуальную теоретическую дискуссию, представляя весомые аргументы в пользу уникальности семантического богатства оригинальных китайских растительных сюжетов в росписи мейсенских фарфоровых изделий.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после исправления обидной описки в первом предложении может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Китайские растительные сюжеты в росписи мейсенских фарфоровых изделий», в которой проведено исследование процесса влияния художественной культуры восточной цивилизации на создание объектов искусства фарфора Германии XVIII века.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что кросс-культурные коммуникации являются важной движущей силой инновационного развития художественной культуры. Изучение процессов развития искусства с позиции пересечений различных национальных и региональных традиций можно назвать весьма интересным научным направлением в искусствоведении, сохраняющим свою актуальность и в настоящее время. Анализ и интерпретация сложных динамических отношений, возникающих между восточной и западной художественными традициями, является достаточно сложной научной задачей. Так, китайское изобразительное искусство вдохновило знаменитых мейсенских мастеров использовать новые сюжеты и цветовую гамму.

Актуальность исследования обусловлена популярностью и широким применением восточных сюжетов в образцах западного искусства в различных исторических периодах, в том числе и в настоящее время.

Соответственно, цель данного исследования заключается в изучении особенностей рецепции и интерпретации растительных сюжетов росписи китайских фарфоровых изделий мейсенскими мастерами. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: исследовать исторический контекст развития китайского изобразительного искусства; рассмотреть китайские растительные элементы в росписи китайских фарфоровых изделий, а также порядок их перенесения в творчество европейских мастеров; изучить и сравнить образцы китайского и мейсенского фарфора, созданные в жанре «цветы и птицы» (хуаняо) и его разновидности «насекомые и травы» (цаочун).

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, содержащий как общенаучные методы описания, анализа и синтеза, так и компаративный, историко-культурный, семиотический и формально-стилистический анализ. Теоретической основой исследования выступают труды таких российских и китайских искусствоведов как Е.В. Песчанская, Д.Г. Ткач, Х. Цао, Ж. Яо и др. Эмпирическую базу составили образцы традиционного китайского и мейсенского искусства фарфора различных периодов.

На основе анализа научной обоснованности изучаемой проблематики автор отмечает достаточный объем научного дискурса, посвященного кросс-культурному влиянию двух цивилизаций. Вместе с тем, он отмечает отсутствие исследований применения собственно китайских орнаментов, китайских растительных сюжетов в росписи мейсенских фарфоровых изделий. Детальная проработка данного вопроса и составляет научную новизну исследования.

Автором проведен историко-культурный анализ развития китайского изобразительного искусства в жанре «цветы и птицы». Как отмечает автор, за историю эволюции китайской художественной культуры сложилась система правил и принципов изображения растительных элементов. Особое внимание автор уделяет изучению символики, которая традиционно закреплена за каждым растительным элементом в китайской культуре. Данная система символов формировалась в традиционной культуре Китая на протяжении длительной истории страны под влиянием различных философских школ и религиозных учений, что позволяет говорить не только о светском, но и религиозном значении многих растительных образов.

Автором детально изучены и описаны декоративные тарелки со сходными сюжетами, созданные китайскими мастерами и мастерами мейсенского фарфора, приблизительно одного исторического периода (XVII-XVIII века). По результатам сравнительного анализа средств визуального языка, характерных для китайского и европейского фарфора, а также символического содержания росписей автором выявлены смыслы, которые были утеряны или неправильно истолкованы в процессе интерпретации и перевода текста, воплощенного в росписи фарфоровых изделий, а также реконструирован процесс потери символических значений.

На основании сопоставления китайских образцов и их интерпретаций в европейском искусстве XVII – XVIII веков автор приходит к заключению, что китайские оригиналы не только отличаются тонкой передачей образов, но и несут глубокое символическое значение, кодируя социальные и моральные нормы эпохи. Европейские варианты являются лишь результатом формального копирования, которое хоть и максимально сохраняло исходные элементы, но не передавало их смысла и функций. В силу отсутствия знаний о символических смыслах китайской образности европейские мастера создавали изделия, терявшие связь с изначальными смыслами.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение взаимовлияния различных культур вследствие межкультурного взаимодействия и фактов проявления такого взаимовлияния в предметах художественной культуры представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 22 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору следует привести оформление библиографии в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять

интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанного недостатка.

Англоязычные метаданные

The mimesis of the on-screen interface and the essence of technology: a philosophical analysis**Pluzhnikova Natalia Nikolaevna**

PhD in Philosophy

Associate Professor; Department of Humanities; Moscow Polytechnic University

140050, Russia, Moscow region, village. Kraskovo, Shkolnaya str., 2/3, sq. 98

✉ pluzhnikova@bk.ru

**Saenko Natalya Ryafikovna**

Doctor of Philosophy

Professor; Department of Humanities; Moscow Polytechnic University

Pavel Karchagin str., 22, Moscow, 107023, Russia

✉ rilke@list.ru



Abstract. The work is devoted to the philosophical analysis of a number of culturological factors related primarily to visual genres and forms of culture, the subsequent impact of which on the rapid development of scientific and technological progress in the last decades of the XX – first decades of the XXI century directly or indirectly influenced the features of the functioning and appearance of the interface of screen devices in their now familiar form. The historically alternating cultural requirements for transformations of visual images in relation to their perception were investigated in diachrony. Through the analysis of visual culture, the authors consider modern technology as a unity of three components: technological, socio-cultural and anthropological. These components allow us to present the technique as an integral phenomenon for philosophical consideration. The research methodology is based on the use of empirical material from the field of modern technology development, and also includes an analysis of historical, philosophical and cultural sources related to the study of technology. When comparing the mimetic forms of traditional culture with the mimetic ways of reflecting the screen-type interface, a comparative typological approach is applied. The scientific novelty of the research lies in an attempt to compare the mimetic forms of traditional culture with the mimetic ways of reflecting the screen-type interface. By comparing these forms, the authors go out to study a broader phenomenon of modern society and culture – the phenomenon of technology. This research contributes to the development of the philosophy of technology in Russia. One of the tasks of the philosophy of technology is to study the subject of technical activity, which functions today as a new technical environment, in the context of digital and nanotechnology. Technical activity is the basis for the emergence of new knowledge about society. Technology acts as a form of materialization of ideas in practice, affects the development of technical sciences, all branches of knowledge in the modern world.

Screen culture acts as a part of technical development based on the digitalization of technologies, but at the same time, it allows us to present technology as a unity of technology, man and society.

Keywords: technic, screen mimesis, mimesis, human, pattern, culture, screen, virtual reality, society, interface

References (transliterated)

1. Litvintseva G. Yu. Massovaya kul'tura v proekte moderna i postmoderna. SPb.: Izdatel'stvo SPbGUKI, 2014.
2. Markov A. V. Lektsii PRO: Postmodern kul'tury i kul'tura postmoderna. M.: Ripol-Klassik, 2018.
3. Berleva I. N. Integratsiya ekrannosti v sotsiokul'turnoe prostranstvo: kul'turfilosofskaya analitika // Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke. 2022. Tom 11. № 5A. S. 257-263.
4. Razlogov K. E. Ekrannaya kul'tura. Teoreticheskie problemy. SPb.: Dmitrii Bulanin, 2012.
5. Grigor'ev S. L., Kotusov D. V. Ekrannoe potreblenie kak uslovie formirovaniya «obshchestva perezhivaniy» // Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L. N. Tolstogo. 2023. № 2(46). S. 48-58.
6. Melro A., Oliveira L. Screen culture // Advanced methodologies and technologies in artificial intelligence, computer simulation, and human-computer interaction. Mehdi Khosrow-Pour. 2019. P. 586-599.
7. Donochaw L. What would you like to look inside your smart phone screen? // Screen scientific researches Gobankingrates. URL: <https://www.gobankingrates.com>. (data obrashcheniya: 12.04.2024).
8. Beaglehole E. Evaluation Techniques for Induced Technological Change // International Social Science Bulletin, Vol. VII, No. 3 (1955). P. 376-386.
9. Bernard L. Invention and Social Progress // American Journal of Sociology, Vol. 29 (July 2023). Pp. 1-33.
10. Crozier M. La Civilisation technique. URL: <https://theanarchistlibrary.org/library/jacques-ellul-the-technological-system> (data obrashcheniya: 14.01.2024).
11. Fried J. The Social and Economic Role of Technicians. International Labour Review. 2005. Vol. 55. P. 512-537.
12. Goodman L. Man and Automation. Harmondsworth, England: Penguin Books, 1957.
13. Dugger W. M. Two Twists in Economic Methodology: Positivism and Subjectivism // The American Journal of Economics and Sociology. 1983. Vol. 42. No. 1. Pp. 75-91.
14. Hassan R. The Culture of Digitality // The Condition of Digitality: A Post-Modern Marxism for the Practice of Digital Life, University of Westminster Press, 2020. Pp. 129-158.
15. Garner S. The Hopeful Cyborg. Transhumanism and Transcendence: Christian Hope in an Age of Technological Enhancement. Georgetown University Press. 2011. Pp. 87-10.
16. Bach A., Shaffer G., Wolfson T. Digital Human Capital: Developing a Framework for Understanding the Economic Impact of Digital Exclusion in Low-Income Communities // Journal of Information Policy, 2013. Vol. 3. Pp. 247-266.
17. Bambrough R. One-Dimensional Man by Herbert Marcuse. Philosophy, Vol. 69, No. 269 (Jul., 1994). Pp. 380-381.
18. Critchlow N. Nathan Health and well-being in the digital society // Social determinants of health: An interdisciplinary approach to social inequality and wellbeing, Policy Press. 2018. Pp. 103-118.
19. Dessauer F. Spor o tekhnike. Samara: Izd-vo Samarskoi humanitarnoi akad., 2017.
20. Pluzhnikova N.N. Tekhnika i sotsial'no-antropologicheskie riski stsientizma v sovremennom obshchestve // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2024. № 8

(124). S. 55-59.

Personalities of Russian animation: synergetic films of Alexander Svirsky

Zaitcev Aleksei Yakovlevich

PhD in Art History

Associate Professor; Department of Animation and Computer Graphics; All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov

3 Wilhelma Peak St., Moscow, 129226, Russia

✉ art-mary@mail.ru



Abstract. Russian animation director Alexander Svirsky is known for his desire to push the boundaries of animation and avoid traditional conventions, often rejecting the standards accepted in the animation industry. His works are a synthesis of artistic techniques, where the author uses images and symbols, harmoniously intertwining graphics with a musical accompaniment. The relevance of the study is due to the fact that the director's works deserve deep analysis in order to identify promising types of artistic forms in domestic animation cinema. The object of the study is the animated films of Alexander Svirsky, a visionary artist with a unique view of the nature of animation. The subject of the study is the peculiarity of the director's synergetic animation, which manifests itself, in particular, in the integration of visual and sound spaces into a holistic artistic image according to the type of associative flow. The work uses a complex of general scientific (comparison, analysis, generalization) and special methods (visual-iconic, artistic-evaluative). In the analysis of animated films, descriptive-analytical and structural-semantic methods were used. The scientific novelty of the work is due to the fact that in art studies the analysis of the director's work has not been given sufficient attention, while the films he creates are highly appreciated at animation festivals. The author's contribution to the study of the topic is a detailed analysis of the director's work using some of his works as an example. The main conclusions of the conducted research are that the artistic form of Alexander Svirsky's animated films predominantly belongs to the promising, actively developed in the media space, flat-conceptual type, resonating with the perception of audiovisual content by the younger generation of viewers.

Keywords: aesthetics of the animated film, flat conceptual form, synesthesia in animation, Sasha Svirsky, russian animation, synergetics in animation, conceptual animation, visual culture, modern author's animation, animation technologies

References (transliterated)

1. Bobylev I. Chelovecheskaya komediya. «9 sposobov narisovat' cheloveka», rezhisser Aleksandr Svirskii. *Iskusstvo kino*. 2017. № 5/6. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2017/05-06/chelovecheskaya-komediya-9-sposobov-narisovat-cheloveka-rezhisser-aleksandr-svirskij> (data obrashcheniya 01.11.2024).
2. Eizenshtein S.M. Izbrannye proizvedeniya [Tekst]: V 6 t. / [Vstup. stat'ya R.Yureneva, s. 25-68]; [Glav. red. S.I. Yutkevich]; In-t istorii iskusstv. Soyuz rabotnikov kinematografii SSSR. Tsentr. gos. arkhiv literatury i iskusstva SSSR. – Moskva: *Iskusstvo*, 1964-1971. – 6 t. T. 2.
3. Razlogov K.E. Kinoprotsess XX – nachala XXI veka: iskusstvo ekrana v sotsiodinamike kul'tury. *Teoriya i praktika*. – M.: Akademicheskii proekt; Triksa, 2016. – 640 s.

4. Zaitsev A.Ya. Khudozhestvennyi obraz v animatsionnom kino kak integrativnyi mnogourovnevnyi dinamicheskii fenomen // Chelovek i kul'tura. 2023. № 5. S. 39-46. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.5.29996 EDN: PRAMHF URL: https://e-notabene.ru/ca/article_29996.html
5. Evin I.A. Iskusstvo i sinergetika. – M.: Editorial URSS, 2004. – 164 s.
6. Zaitseva M.L. Fenomen sinestezii v iskusstve postmodernizma // Psikholog. 2014. № 5. S. 60-78. DOI: 10.7256/2306-0425.2014.5.13379 URL: https://e-notabene.ru/psp/article_13379.html
7. Lotman Yu.M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Tallin: Eesti Raamat, 1973. – 56 s.
8. Zaitsev A.Ya. Esteticheskie i tekhnologicheskie aspekty razvitiya khudozhestvennoi formy rossiiskikh animatsionnykh fil'mov 1990-kh – 2020-kh gg. : dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya : 5.10.3. / Zaitsev Aleksei Yakovlevich; – Moskva, 2023. – 171 s.
9. Levitt S. Paragrafy o kontseptual'nom iskusstve. Khudozhestvennyi zhurnal. № 69. 2008. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/23/article/366> (data obrashcheniya 01.11.2024).
10. Pasturo M. Krasnyi. Istoriya tsveta. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. – 160 s.
11. Lotman Yu, Tsiv'yan Yu. Dialog s ekranom. Izdatel'stvo «Aleksandra», Tallinn. – 215 s.
12. Leksikon nonklassiki [Kontseptualizm]. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura KhKh veka / Pod obshch. red. V.V.Bychkova. – Moskva: Rosspen, 2003. – 606 s.
13. Belyi A. Simvolizm kak miroponimanie. – M.: Respublika, – 1994. – 525 s.
14. Vygotskii L.S. Psikhologiya iskusstva. – M.: Iskusstvo, 1968. – 416 s.
15. Galeev B.M. Chelovek, iskusstvo, tekhnika: (Problema sinestezii v iskusstve) / B.M. Galeev. – Kazan': Izd-vo Kazanskogo un-ta, 1987. – 263 s.
16. Luriya A.R. Malen'kaya knizhka o bol'shoi pamyati: um mnemonista / A.R. Luriya. – Moskva: Eidos, 1994. – 96 s.
17. Kagan M.S. Morfologiya iskusstva: Istoriko-esteticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstv. – JL: Iskusstvo, 1972. – 440 s.
18. Kandinskii V. Tochka i liniya na ploskosti. – SPb.: Azbuka, 2001. – 558 s.
19. Razlogov K.E. Kinoprotsess XX-nachala XXI veka: iskusstvo ekrana v sotsiodinamike kul'tury. Teoriya i praktika. – M.: Akademicheskii proekt; Triksa, 2016. – 640 s.
20. Rusinova E.A. Zvuk v prostranstve kinematografa. – M.: VGIK, 2020. – 268 s.
21. Manovich L. "Reality" effects in computer animation // A Reader in Animation Studies. Jayne Pilling, Society of Animation Studies. – Sydney: John Libbey&Company Pty Ltd., 1997. Pp. 5-14.
22. Nikolić, D. Is synaesthesia actually ideaesthesia? An inquiry into the nature of the phenomenon. Proceedings of the Third International Congress on Synaesthesia, Science & Art, Granada, Spain, April 26-29, 2009.

Transformation of directorial intent: from linear narration to omnidirectional space

Dobrynin Oleg Vital'evich 

Senior Educator, Department of Animation and Computer Graphics, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK)

3 Wilhelm Peak str., Moscow, 129226, Russia

Abstract. The subject of the study is the transformation of the director's concept in the conditions of spherical cinematography. The study analyzes the peculiarities of the director's work in the omnidirectional space. New expressive means are considered, including spatial sound and multiplanar mise-en-scene, as well as changing approaches to editing and dramaturgy. Special attention is paid to the peculiarities of the viewer's perception of spherical content and the prospects for the development of this format in the film industry.

The aim of this study is to examine the influence of omnidirectional space on the director's conception. The study aims to identify key changes in approaches to editing, composition and dramaturgy. The following objectives are set: to analyze the peculiarities of directorial work in 360° format; to identify new expressive means emerging in the spherical format; to determine the impact of omnidirectional narrative on the viewer's perception; to assess the prospects for the development of spherical cinema and its integration with other media.

Based on the methods of comparative analysis, the paper examines the influence of omnidirectional space on directorial intent.

The main conclusions of this study are that the director's usual tools are not always adapted for use in spherical space.

The novelty of the study lies in the fact that the work identifies promising directions for the development of spherical cinematography. The study shows that the use of omnidirectional space requires directors to develop new expressive means and strategies of interaction with the audience.

The paper offers an overview of the key problems (challenges) and opportunities of spherical cinematography, which makes it relevant for theorists and practitioners in the field of audiovisual arts and will be useful for the development of new program and methodological material for student directors of various specializations.

Keywords: multi-layered mise-en-scène, virtual reality, non-linear storytelling, spatial sound, immersiveness, directorial intent, omnidirectional space, 360-degree video, spherical cinema, viewer attention management

References (transliterated)

1. Slater M., Wilbur S. A (1997). Framework for immersive virtual environments (FIVE): Speculations on the role of presence in virtual environments // PRESENCE. – Vol. 6. – №6. Rp. 603-616.
2. Bailenson J. Experience on Demand: What Virtual Reality Is, How It Works, and What It Can Do. New York: W. W. Norton & Company, 2018. – 304 p.
3. Manovich L. Yazyk novykh media. – M.: Ad Marginem, 2002. – 400 s.
4. Dobrynin O.V. Sfericheskii kinematograf: transformatsiya kinoyazyka v usloviyakh virtual'noi real'nosti // Vestnik VGIK. 2024. T. 16. No 1 (59). S. 106-121.
5. Milk C. (2016). The birth of virtual reality as an art form. [Video]. TED Conferences. [Elektronnyi resurs] URL: https://www.ted.com/talks/chris_milk_the_birth_of_virtual_reality_as_an_art_form?subtitle=en (data obrashcheniya 25.11.24).

6. Tarkovskii A. Zapechatlennoe vremya. Moskva: Iskusstvo, 1984. – 254 s.
7. Roginska A., Geluso P. Immersive Sound: The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio. New York: Routledge, 2018. – 378 p.
8. Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. 11th ed. New York: McGraw-Hill Education, 2016. – 544 p.
9. Ryan M. L. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. – 417 p.
10. Razlogov K. E. Kinoprotsess XX – nachala XXI veka: iskusstvo ekrana v sotsiodinamike kul'tury. Teoriya i praktika. – M.: Akademicheskii proekt; Triksa, 2016. – 640 s.
11. Razlogov K. E. Novye audiovizual'nye tekhnologii. – M.: Editorial URSS, 2005. – 488 s.
12. Man'kovskaya N.B., Bychkov V.V. Sovremennoe iskusstvo kak fenomen tekhnogennoi tsivilizatsii / N.B. Man'kovskaya, V.V. Bychkov. – M.: VGIK, 2011. – 210 s.
13. Novikov V.N. Vliyanie virtual'nykh novatsii na yazyk kinematografa XXI veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Moskva: VGIK, 2015. – 154 s.
14. Shtein S.Yu. Teoriya ekrannykh form: Vvedenie v ekrannye iskusstva. Moskva: VGIK, 2010. – 300 s.
15. Biocca F., Levy M. R. Communication in the Age of Virtual Reality. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1995. – 416 p.
16. Grau O. Virtual Art: From Illusion to Immersion. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. – 430 p.
17. Salkeld R. Reading Photographs: An Introduction to the Theory and Meaning of Images. London: Bloomsbury Visual Arts, 2018. – 184 p.
18. Helmrich L. R. Single Shot Cinema: The Art of Constant Movement // Film Quarterly. 2011. Vol. 65, No. 1. Pp. 36–43.
19. Heeter C. Being There: The Subjective Experience of Presence // Presence: Teleoperators and Virtual Environments. 1992. Vol. 1, No. 2. Pp. 262–271.
20. Lombard M., Ditton T. At the Heart of It All: The Concept of Presence // Journal of Computer-Mediated Communication. 1997. Vol. 3, No. 2. [Elektronnyi resurs] URL: <https://academic.oup.com/jcmc/issue/3/2> (data obrashcheniya 25.11.24).

Dynamics of nostalgic images: the case of Pavel Leonov

Volodina Alexandra Vladimirovna

Researcher, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences

12 Gonchamaya str., building 1, room 507, Moscow, 109240, Russia

✉ sasha.volodina@gmail.com



Abstract. The article examines the work of the Soviet artist Pavel Leonov, one of the most famous naive artists of the 20th century, in the context of the nostalgic perception of his works by today's audience. The nostalgic perception of Leonov's works is associated not only with the plots and themes (i.e. idealized, utopian Soviet reality), but also with the author's artistic method itself, based on the idea of invention and construction. This "constructivist" approach of Leonov correlates with the widespread DIY practices in Soviet culture, which today are also part of nostalgic imagery. A similar nostalgic effect characterizes a number of other artistic projects in contemporary Russian art. In order to study Leonov's artworks, it is proposed to consider naive art, to which they are usually attributed, as a discursive

phenomenon, rather than as an artistic style or movement, and to study individual artistic phenomena not through the identification of their "naivety", but by focusing on a specific artistic strategy as a manifestation of the historical and cultural context. Such an approach is effective, since the diversity of stylistic features of the works of various naive artists makes it difficult to single out naive art as a proper stylistic phenomenon. The formation of the discourse of the "naive" in art and culture has a long history traced back to the aesthetics of Romanticism, which allows us to confidently point out the ideological and axiological nature of this discourse in Soviet and post-Soviet art criticism, and how it was constructed, inheriting romantic ideas about naivety as simplicity and naturalness. The scientific novelty of the study lies in identification of "construction" as an important principle of Pavel Leonov's artistic strategy and as the driving force behind the nostalgic effect of his works, noted by contemporary viewers.

Keywords: Soviet art, Soviet culture, design, DIY-culture, nostalgia, naive, naive art, Pavel Leonov, modern art, aesthetics

References (transliterated)

1. Arkhipov V. Vynuzhdennye veshchi (105 shtukovin s golosami ikh sozdatelei iz kolleksii Vladimira Arkhipova). – M., 2003. – 224 s.
2. Blokh E. Tyubingenskoe vvedenie v filosofiyu. – Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo un-ta, 1997. – 400 s.
3. Bogemskaya K.G. Iskusstvo vne norm. – M.: BuksMArt, 2017. – 416 s.
4. Bogemskaya K.G. Ponyat' primitiv. Samodeyatel'noe, naivnoe i autsajderskoe iskusstvo v KhKh veke. – SPb.: Aleteiya, 2001. – 185 s.
5. Zazerkal'e Pavla Leonova (press-reliz) [Elektronnyi resurs] URL: <https://design-mate.ru/go/vystavki/zazerkal-e-pavla-leonova> (data obrashcheniya 20.09.2024).
6. Iskusstvo naivnykh khudozhnikov v kontekste otechestvennoi i mirovoi khudozhestvennoi kul'tury: materialy nauchnoi konferentsii. – M.: NITs «Akademika», 2013. – 320 s.
7. Kabanova O. MMOMA otkryl vystavku «Zazerkal'e Pavla Leonova» [Elektronnyi resurs]. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/8492/> (data obrashcheniya 20.09.2024).
8. Leonov P.P. Pis'mo O.V. D'yakonitsynoi ot 11 yanvarya 1991 g. // Arkhiv O.V. D'yakonitsynoi.
9. Leonov P.P. Pis'mo O.V. D'yakonitsynoi ot 14 iyunya 1991 g. // Pavel Leonov. Zhivopis'. – M.: Munitsipal'nyi muzei naivnogo iskusstva, 2005. – 104 s.
10. Lyubitel'skoe khudozhestvennoe tvorchestvo v Rossii KhKh veka. Slovar' / Red. T.N. Sukhanova. – M.: Progress-Traditsiya, 2010. – 496 s.
11. Mayakovskii V.V. Polnoe sobranie sochinenii v trinadtsati tomakh. T. 4. – M.: GIKhL, 1957. – 470 s.
12. Nemtsov V. Poet, uchenyi, izobretatel' // Nauka i zhizn'. 1967. № 3. – S. 18.
13. Patsyukov V. Novatory i arkhaisty // Filosofiya naivnosti / Sost. A.S. Migunov. – M.: Izd-vo MGU, 2001. – S. 36-41.
14. Prokof'ev V.N. O trekh urovnyakh khudozhestvennoi kul'tury Novogo i Noveishego vremeni (k probleme primitiva v izobrazitel'nykh iskusstvakh) // Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kul'ture Novogo i Noveishego vremeni. – M.: Nauka, 1983. – S. 6-28.
15. Suvorova A.A. Diskurs autsajderskogo iskusstva v kul'ture XX – nachala XXI veka. Diss. doktora iskusstvovedeniya: 24.00.01, 2021. – 641 s.

16. Umnov E. Kompozitsiya na shakhmatnoi doske // Nauka i zhizn'. 1967. № 2. – S. 119.
17. Shelling F.V.I. Filosofiya iskusstva. – M.: Mysl', 1966. – 496 s.
18. Shiller F. O naivnoi i sentimental'noi poezii // Shiller F. Sobranie sochinenii v semi tomakh. T. 6. – M.: GIKhL, 1957. – S. 385-477.
19. Shishina Yu. Izobretatel' lekarstv // Nauka i zhizn'. 1967. № 2. – S. 150.
20. Shkarovskaya N. Narodnoe samodeyatel'noe iskusstvo. – Leningrad: Avror, 1975. – 54, [122] s.
21. Shreider Yu. Chto proiskhodit s naukoj // Izobretatel' i ratsionalizator. 1975. № 12. – S. 31.
22. Ya pamyatnik emu vozdvig... (press-reliz) [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.rozaazora.ru/leonovgorshkov> (data obrashcheniya 20.09.2024).
23. Apollinaire G. Les Peintres Cubistes [Méditations Esthétiques]. – Paris: Eugène Figuière et Cie, 1913. [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/55638/pg55638-images.html> (data obrashcheniya 20.09.2024).
24. Boym S. The Future of Nostalgia. – NY: Basic Books, 2001. – 432 p.
25. Smolyak O., Golubev A. Making Selves Through Making Things: Soviet Do-It-Yourself Culture and Practices of Late Soviet Subjectivation // Cahiers du monde russe. 2013. Vol. 54. No. 3/4. – Pp. 517-541.
26. Treize tableaux de Bonnard, Cézanne, Cross... [et al.]: collection de M. Herbert Kullmann / [expert] J. Bernheim-jeune. Paris: Hachette Livre BNF, 1914. – 76 p.

The evolution of the Chinese painting genre "Zhen-wu" in the XXth century

Xu Jiangpeng

Postgraduate student; Institute of History; St. Petersburg State University

199034, Russia, Saint Petersburg, 5 Vasilevsky Island str., 2, sq. 7

✉ 787874159@qq.com



Abstract. This article examines the development of Chinese figurative Zhen-wu painting in the 20th century, its transformation under the influence of both external factors and internal cultural and political changes. The object of the study is the painting of the Zhen-wu of the 20th century. Zhen-wu is one of the oldest genres of Chinese painting, which has undergone significant changes due to the reforms, cultural movements and political events of the 20th century. The subject of the study is the evolutionary processes that took place with Zhen-wu painting in China in the twentieth century. This study identifies three stages: from 1900 to 1949, from 1949 to 1978, and from 1978 to 2000. The revolution in the country and art led to the fact that the Zhen-wu genre expanded its visual and content framework, integrating elements of Western realism and modernism. Since the beginning of the century, artists have explored new forms and methods, combining Western styles and techniques with Chinese traditions, which allowed the genre to gain a unique identity connecting the past and the present. In the second half of the century, figurative painting in China acquired a social orientation, especially within the framework of socialist realism, when workers and peasants became the main characters of the works. Realism also began to play an important role in the depiction of human figures. At the end of the 20th century, thanks to the policy of reforms, the genre of Zhen-wu again became more diverse and free from ideological restrictions. As a

result, Zhen-wu was enriched with elements of Western painting, such as chiaroscuro, volume, linear composition, realism and became more pronounced in terms of psychologism. Thus, the study of the Zhen-wu genre century allows a deeper understanding of how China's cultural heritage.

Keywords: Fang Zengxiang, Lin Fengmian, Xu Beihong, modernism, Socialist realism, Guohua, He Jiaying, Chinese painting, Zhen-wu, Shi Golyan

References (transliterated)

1. Lian D. Art History, Narratology, and Twentieth-Century Chinese Art. Routledge, 2024.
2. Ryadchikova Yu. V. Ustnye i pis'mennye formy razvitiya estetiki traditsionnogo kitaiskogo portreta // Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: XXXV nauch. konf. – M.: Vost. lit. 2005. C. 257-262.
3. Belozerova V. G. Tipologiya i osnovy estetiki traditsionnogo kitaiskogo portreta // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskustvovedenie. 2020. Vol. 10. № 3. S. 398-418.
4. Panova O.S. Rol' portretnoi zhivopisi v pridvornoj kul'ture Kitaya X–XI vekov // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2019. № 46. S. 115-125.
5. Zheng J., Zhang S., Fan Z., Lin H., Leung Y. – S. Rediscovering Shanghai modern: Chinese cosmopolitanism and the urban art scene, 1912–1948 // Urban History. 2022. № 1. R. 1–35.
6. Van Ts. Ekspressionizm v evropejskoi i kitaiskoi zhivopisi. (konets 19 - nachala 21 v.) // Kul'tura i iskusstvo. 2020. № 5. S. 27-46. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.5.32729 URL: https://e-notabene.ru/camag/article_32729.html
7. Yan' Zh. Kitaiskaya zhivopis' ot traditsii k sovremennosti // Filosofiya i kul'tura. 2023. № 5. S. 49-59.
8. Sun I Ts. Vesternizatsiya i yaponizatsiya kak osnovnye napravleniya v razvitii kitaiskoi realisticheskoi maslyanoi zhivopisi: konets XIX veka — 1949 g. // Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA. 2017. № 4, ch. 1. S. 198-225.
9. Lyu T., Moskalyuk M.V. Kitaiskaya zhivopis' nachala KhKh veka: ot Tsi Baishi k sintezu vostochnogo i zapadnogo iskusstva // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2022. № 59. S. 193-203.
10. Rule T. Pan Yuliang Xu Beihong and the Revolution in Chinese Art // Quadrant. 2020. № Apr 01. Rr. 100-105.
11. 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话. 一九四二年五月. [Mao Tszedun. Vystuplenie na Yan'an'skom forume po literature i iskusstvu. mai 1942 g.]. URL: <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm> (Data dostupa 06.11.2024).
12. 苏典娜. 再识"中西绘画,要拉开距离"——以方增先的人物画为例//.美术. 2023. №.3. R.36-43. [Su Dianna. Pereosmyslenie «Kitaiskaya i zapadnaya zhivopis', nam nuzhno distantsirovat'sya»-na primere figurnykh kartin Fan Tszensyanya // Fine Arts. 2023. № 3. S. 36-43.].
13. Andrews J. F.; Shen K. The Art of Modern China. Univ of California Press. 2012.
14. 杨威 李卓毅. 现代中国写意人物画的再认识 // 美与时代(下旬刊). 2022. №12. P.231-247 [Yan Wei i Li Chzhoi Pereosmyslenie sovremennoj kitaiskoi zhivopisi ot ruki // Krasota i vremena.

2022. № 12. S. 231-247].
15. Chzhao Tsz. Vliyanie russkogo realizma na kitaiskuyu zhivopis' // Missiya konfessii. 2023. № 12-3 (68). S. 45-48.
 16. Bogadelina M.E. Osobennosti razvitiya zhanra "zhen'-u" v XX-XXI vv. //Manuskript. 2018. № 11-1 (97). S. 134-137.
 17. Ho Ch. Drawing from Life: Sketching and Socialist Realism in the People's Republic of China. Oakland: University of California Press, 2021.
 18. 孙哲.论农民形象在米勒与方增先作品中的艺术表现 // 中国民族博览.2023. №10. R. 212-215
[Sun' Chzhe. O khudozhestvennom vyrazhenii krest'yanskikh obrazov v proizvedeniyakh Mille i Fan Tszensyanya // China Ethnic Expo. 2023 № 10. R. 212-215.
 19. 何家英. 何家英作品. // 中国画画刊 2023. №3.1-16. [Khe Tszyain. Raboty Khe Tszyaina // Kitaiskaya zhivopis'. 2023. № 3. C. 1-16].
 20. Van S. Printsipy tsvetooformleniya v kitaiskoi zhivopisi i rospisi keramiki // Filosofiya i kul'tura. 2023. № 8. 2023. S. 139-147.
 21. 马健萍.现代写意人物画及其造型问题分析——评《写意人物画创作研究》// 中国教育学刊. 2022. №2yu R.I0043-I0043.[Ma Tszyan'pin. Analiz sovremennoi zhivopisi figur ot ruki i problem ee modelirovaniya-Kommentarii k «Issledovaniyu sozdaniya risovaniya figur ot ruki» // Kitaiskii obrazovatel'nyi zhurnal. 2022. № 2. S. I0043-I0043.]

The influence of Chinese culture and images on the work of 19th-century Russian artists who were part of the Russian Ecclesiastical Mission in Beijing

Yang Jianqu

Poargraduate student, Department of Art History and Pedagogy of Art, Herzen State Pedagogical University of Russia

191186, Russia, Saint Petersburg, nab. Sinks, 48, room 6, office 51

✉ yangjianqu@rambler.ru



Abstract. The object of the study is the Russian fine art of the XIX century. The subject of the research is the history of the interaction of Russian artists with Chinese culture, history and art, their perception and interpretation, as well as the features of the artistic embodiment of images and motifs. Iconographic, as well as stylistic and compositional analysis help to identify the content of the artists' works, their language and individual techniques. Comparing the works created both during their stay in China and after the completion of the mission allows us to show how Russian authors developed their impressions, contributing to the creation of a certain image of China in the eyes of Russians. The research methodology is based on a combination of techniques aimed at studying various aspects of the phenomenon of representation of Chinese art and culture in Russia. The methodology is based on a comprehensive study and comparison of various types of sources, research of artistic material, namely: works by Russian artists who participated in the activities of the mission, reflecting images and motives, techniques in their work. The interaction of Chinese and Russian art is an urgent topic of research in the art history of both countries. Against the background of the appeal to the assessment of the current situation and the history of such contacts, it is necessary to analyze the processes that influenced their formation. Russian Russian Orthodox Mission in the XIX century. The main, and sometimes almost the only means of maintaining communication between the two states was the activity of the Russian Orthodox Mission, which included painters associated with the Imperial Academy of Arts and, thus, the best

traditions of the Russian art school. The stay of Russian artists in China left a certain imprint on their own creative manner, the choice of subjects, the specifics of the composition and the symbols used in conditions of maintaining adherence to academicism and realism.

Keywords: Russian-Chinese relations, cultural contacts, household genre, portrait, A. M. Legashev, Chinese culture, academic painting, Russian school, The Russian Orthodox Mission, Imperial Academy of Arts

References (transliterated)

1. Syao Yu. Russkaya dukhovnaya missiya i kul'turnye svyazi mezhdru Kitaem i Rossiei v period dinastii Tsin. Tyan'tszin': Narodnoe izdatel'stvo g. Tyan'tszin', 2009. 310 c. (肖玉秋. 俄国传教团与清代中俄文化交流).
2. Yan' G., Syao Yu. Pervyi professional'nyi russkii zhivopisets, priekhavshii v Kitai // Kitaiskii ezheдневnik. 2001. S. 28-31. (阎国栋, 肖玉秋. 第一位来华的俄国职业画家).
3. Syao Yu. Russkie khudozhniki: Kitai v zhivopisi v XIX v. // Russkaya literatura i iskusstvo. 2002. № 2. S. 56-58. (肖玉秋. 用丹青描绘中国的19世纪俄国画家).
4. Nesterova E. V. Avtoportret v kitaiskom kostyume // Iskusstvo Leningrada. 1990. № 5. S. 58-63.
5. Nesterova E. V. Rossiiskaya Dukhovnaya Missiya v Pekine i nachalo russko-kitaiskikh kontaktov v sfere izobrazitel'nogo iskusstva (novye arkhivnye materialy) // Azbuka very. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/pravoslavie-na-dalнем-vostoke-vypusk-i-275-letie-rossijskoj-duhovnoj-missii-v-kitae/15 (data obrashcheniya: 12.11.2024).
6. Nesterova E. V. Russkie khudozhniki dukhovnoi missii v Pekine // Zarubezhnye khudozhniki i Rossiya. SPb: Akademiya khudozhestv, 1991. S. 24-30.
7. Smirnov G. Yu. Anton Mikhailovich Legashev, 1798–1865. Kondratii Il'ich Korsalin, 1809 – i posle 1872. Ivan Ivanovich Chmutov, 1817–1865. Lev Stepanovich Igorev, 1822–1893 // Russkoe iskusstvo. Ocherki o zhizni i tvorchestve khudozhnikov. Seredina devyadnadsatogo veka. M.: Iskusstvo, 1958. S. 541-566.
8. Lomanov A. V. Istoriya Rossiiskoi Dukhovnoi Missii v Kitae // Problemy Dal'nego Vostoka. 1997. № 6. S. 144-148.
9. Os'makov I. N. Nekotorye aspekty deyatel'nosti russkoi dukhovnoi missii v Pekine po vospriyatiyu kul'tury Kitaya // Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk. 2013. № 12-1. S. 185-189.
10. Zhukova L. V. Vizual'nyi obraz Kitaya v russkom obshchestvennom soznanii pervoi poloviny XIX veka // Rossiya i Kitai: istoriya i perspektivy sotrudnichestva : materialy VII mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Blagoveshchensk – Kheikhe: Blagoveshchenskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet, 2017. Vyp. 7. S. 209-216.
11. Sergeev T. S. Rol' russkikh pravoslavnykh dukhovnykh missii v Kitae v razvitii vostokovedeniya // Dialog kul'tur Tikhookeanskoi Rossii i sopredel'nykh stran: mezhetnicheskie, mezhrupnovye, mezhlchnostnye kommunikatsii : sbornik materialov III Natsional'noi nauchnoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem. Vladivostok: Institut istorii, arkheologii i etnografii narodov Dal'nego Vostoka, 2020. S. 109-116.
12. Litvin A. Yu. Istoriya razvitiya Pravoslavnoi missii v provintsii Khenan' // Bogoslovskii vestnik. 2023. № 4(51). – S. 333-358.
13. Samoilov N. A. Kitai v proizvedeniyakh rossiiskikh khudozhnikov XVIII–XIX vekov // Vestnik Rossiiskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda. 2016. № 1(82). S. 25-41.

14. Safronov N. S. Khudozhniki v dialoge kul'tur Rossii i Kitaya // Mezhdunarodnaya zhizn'. 2023. № 11. S. 148-151.
15. Belgorodskaya L. V. Al'bom «Russkie risunki Kitaya» iz kollektsii krasnoyarskogo bibliofila G.V. Yudina (Biblioteka Kongressa SShA): opyt istochnikovedcheskogo analiz // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya. 2019. № 59. S. 103-109.
16. Kur'yanova A. M. Rossiiskie khudozhniki pri Pravoslavnoi missii v Pekine v XIX veke: k probleme izucheniya // Vostochnyi kur'er. 2022. № 4. S. 105-116.
17. Shubina S. A. Russkaya pravoslavnaya missiya v Kitae (XVIII – nachalo XX v.): dis. ... kand. ist. nauk : 07.00.02. Yaroslavl': Izd-vo Yaroslavskogo gos. un-ta, 1998. 533 s.
18. Nesterova E. V. Rossiiskaya Dukhovnaya Missiya v Pekine i nachalo russko-kitaiskikh kontaktov v sfere izobrazitel'nogo iskusstva (novye arkhivnye materialy) // Azbuka very. 1993. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/pravoslavie-na-dalnem-vostoke-vypusk-i-275-letie-rossijskoj-duhovnoj-missii-v-kitae/15 (data obrashcheniya: 12.11.2024).
19. Petrov P. N. Sbornik materialov dlya istorii Imp. S.-Peterburgskoi akademii khudozhestv za sto let ee sushchestvovaniya: 1811–1843. Sankt-Peterburg. 1865. 464 s.

The "Embodied approach" in design: the way to the East

Filonenko Nadezhda Sergeevna 

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Graphic Design, Ural State University of Architecture and Art named for N. S. Afierov

Karl Liebknecht str., 23, Sverdlovsk region, Yekaterinburg, 620075, Russia

✉ philonenkonadezhda@mail.ru

Abstract. The article subject is dialogue about the development prospects of the so-called "embodied approach" in design, conducted by Western researchers for the past ten years. Some of the Western researchers indicate the fundamental impossibility of creating the theory of somatic-oriented design in view of the fact that such a theory will have to rely on the "silent" knowledge of the body. The author of the article sees the exit in, firstly, to turn to the experience of Chinese and Japanese designers, for whom "embodied cognition" is deeply rooted in the regional tradition; and secondly, to form a categorical apparatus necessary for the development of the theory of somatic-oriented design, based on the category of traditional eastern philosophy, allowing to fix the experience of the body (we are talking about the image "xiang" and the intentions "yi"). In the course of the study, the author focuses on the specifics of the body's perception in the East, since oriental experience does not lead to the expansion of involved perception channels (use in addition to vision, for example, smell and hearing), but to understand the project as a spontaneous process, form as an "open" for the embodied meanings. For oriental designers it is important not to "gestalt" of previous experience, but an embodied intuition of the future, aimed at creating a product later in demand by society. In conclusion, based on the categories of eastern philosophy, the author of the study introduces the concepts of "embodied image" (spontaneously arising figurative-scheme of human interaction with the environment) and "embodied design intention" (the direction of the thought to the transformation of reality, based on the somatic relations of the designer with the world).

Keywords: calligraphy, yi, project intention, xiang, embodied image, conceptual metaphor,

somatic-oriented design, embodied mind, embodied design thinking, embodied cognition approach

References (transliterated)

1. Stepanov M. Opyt myshleniya tela: k epistemologii Ditmara Kampera: avtoref. dis. ... kand. filos. n. M.: SPbGU, 2011.
2. Küpers W. Phenomenology of embodied and artful design for creative and sustainable inter-practicing in organizations. // Journal of Cleaner Production. 2016. No. 135. Pp. 1436-45.
3. Lindgaard K., Wesselius H. Once More, with Feeling: Design Thinking and Embodied Cognition. // She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation. 2017. No. 3 (2). Pp. 83-92.
4. Brown D., Leledaki A. Eastern Movement Forms as Body-Self Transforming Cultural Practices in the West: Towards a Sociological Perspective. // Cultural Sociology. 2010. No. 4 (1). Pp. 123-154.
5. Nevlyutov M. Fenomenologicheskie kontseptsii v teorii arkhitektury: dis. ... kand. arkh. Nizhnii Novgorod: NNGASU, 2021.
6. 原研哉. デザインのデザイン. 東京: 岩波書店, 2018, 232頁 [Khara K. Dizain dizaina. Tokio: Ivanami seten, 2018] (Na yap. yaz.)
7. Petrushikhina S. Ponyatie telesnosti v retseptsii predstavitelei fenomenologii arkhitektury. // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva. 2022. T. 12. S. 674-85.
8. Hui Yu. On the Limit of Artificial Intelligence. // Philosophy Today: An International Journal of Contemporary Philosophy. 2021. No. 65 (2). Pp. 339-57.
9. Malyavin V. O telesnom soznanii. Data obrashcheniya noyabr' 20, 2023. <https://sredotochie.ru/o-telesnom-soznanii-2/>
10. 顿子斌感悟: 书法走向现代是笔墨的释放和自由 | 书法 | 天津美术网 [Razmyshleniya Dun' Tszybinya: modernizatsiya kalligrafii – eto vysvobozhdenie pera i chernil. // Tyan'tszin'skoe iskusstvo onlain]. Data obrashcheniya noyabr' 20, 2023. <http://www.022meishu.com/details.php?id=2334> (Na kit. yaz.)
11. 《艺展中国》专访名家顿子斌书画作品展 ["Kitaiskaya khudozhestvennaya vystavka": eksklyuzivnoe interv'yu i vystavka kalligrafii i zhivopisi izvestnogo khudozhnika Duna Tszybinya] https://www.sohu.com/a/224799892_100058125 (Na kit. yaz.)
12. Tret'yakova M. Vitriny v Yaponii: Zapadnoe "omote" i yaponskoe "ma". // Tekhnicheskaya estetika i dizain-issledovaniya. 2012. №. 3 (1). S. 5-14.
13. 光の律動. 書人手島右卿の軌跡. // 墨, 2001. No. 150. P. 4. [Pul'satsiya sveta. Sled kalligrafa Yukeya Tesimy. Vystavka pamyati [Yu. Tesimy], posvyashchennaya 100-letiyu so dnya [ego] rozhdeniya. // Sumi. 2001. №. 150. S. 4]. (Na yap. yaz.)
14. Filonenko N., Tret'yakova M. Kalligrafiya "zrimykh obrazov": proizvedeniya Yukeya Tesimy. // Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie. 2022. T. 12 (1). S. 164-79.
15. 何勁松. 禪と書法芸術. // 書学書道史研究, 1991. No. 1. Pp. 94-102. [Khe Tsz. Dzen i iskusstvo kalligrafii. // Segaku sedo-si kenkyu. 1991. №. 1. S. 94-102]. <https://doi.org/10.11166/shogakushodoshi1991.1991.94> (Nayap. yaz.)
16. Johnson M. The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding. Chicago, London: University of Chicago Press. 2008.
17. Diethelm J. (Designing in an Intentional Field) Dataobrashcheniyanoyabr' 20, 2023. https://www.academia.edu/447705/_Designing_In_An_Intentional_Field_
18. Diethelm J. Embodied Design Thinking. // She Ji: The Journal of Design, Economics,

- and Innovation. 2019. No. 5 (1). Pp. 44-58.
19. Jia Yu. The Body in Chinese Characters and Philosophy – The Experimental Nature of Chinese Philosophy. // Intercultural Communication Studies XVII. 2008. No. 2. Pp. 31-43.
 20. Budds D. The Design Story behind 10 of Muji's best ideas. Data obrashcheniya noyabr' 20, 2023. <https://archive.curbed.com/2018/3/28/17168040/muji-designer-naoto-fukasawa-book>
 21. Imitating Nature. Data obrashcheniya noyabr' 20, 2023. <https://www.cooperhewitt.org/2016/02/28/imitating-nature/>
 22. Malyavin V. Prostranstvo v kitaiskoi tsivilizatsii. M.: Feoriya, 2014.
 23. 藝術家董陽孜: 一個人一枝筆, 抵抗時代的傾斜 [Khudozhnitsa Yantszy Dun: odin chelovek, odna kist': soprotivlyayas' tendentsiyam vremeni. // Verse. 2022. №. 5]. <https://www.verse.com.tw/article/20s-generation-yang-tze-tong> (Na kit. yaz.)
 24. 美登英利. デザイン書道マニュアル. 東京: グラフィック社. 2021. [Mito Kh. Rukovodstvo po dizain-kalligrafii. Tokio: Gurafikku-sya, 2021.] (Na yap. yaz.)
 25. Genisaretskii O. Filosofiya proektnosti: Iz istorii proektnoi kul'tury vtoroi poloviny KhKh v. M.: LENAND, 2016.
 26. Genisaretskii O. Sovershennyyi chelovek: prostranstvennost' i sobytiynost' perfektivnogo praksisa. Data obrashcheniya noyabr' 20, 2023. <https://archipelag.ru/authors/genisaretsky?library=2693>
 27. Khuei Yu. Rekursivnost' i kontingentnost'. M.: V-A-C Press, 2020.
 28. Sin' 1. Dataobrashcheniyanoyabr' 20, 2023. <https://www.synologia.ru/a/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D1%8C%201>
 29. Murakawa H. Phenomenology of the Experience of Qigong: A Preliminary Research Design for the Intentional Bodily Practices: Dissertation Doctor of Philosophy, San Francisco: California Institute of Integral Studies, 2002.
 30. Shi X. The aesthetic concept of YI 意 in Chinese Calligraphic creation. // Philosophy East and West. 2018. No. 68 (3). Pp. 871-86.
 31. Kim T. Endless Forms & Possibilities – An Interview with Zhang Zhoujie. Dataobrashcheniyanoyabr' 20, 2023. <https://theartling.com/en/artzine/endless-forms-and-possibilities-an-interview-with-zhang-zhoujie/>
 32. Zhoujie Zhang / EndlessForm: new forms of furniture in digital era. Data obrashcheniya noyabr' 20, 2023. <https://www.chinadesigncentre.com/works/zhoujie-zhang-endlessform-new-forms-of-furniture-in-digital-era.html>
 33. ニッポンのデザイナー連続インタビュー(3) 吉岡徳仁 [Seriya interv'yuu s yaponskimi dizainerami: (3) Iosioka Tokudzin]. Data obrashcheniya noyabr' 20, 2023. https://openers.jp/design/design_features/16449 (Na yap. yaz.)
 34. La Poltrona Memory di Tokujin Yoshioka. Data obrashcheniya noyabr' 20, 2023. <https://infissaper.it/magazine/la-poltrona-memory-di-tokujin-yoshioka-emozioni-in-alluminio/> (Na it. yaz.)
 35. Etherington R. Memory by Tokujin Yoshioka for Moroso. Data obrashcheniya noyabr' 20, 2023. <https://www.dezeen.com/2010/03/31/memory-by-tokujin-yoshioka-for-moroso/>
 36. 许慎. 图解《说文解字》画说汉字. 北京: 北京联合出版, 2023. [Syui Shen'. Illyustirovannyi "Shoven' tszetszy": ob'yasnenie ieroglifov s pomoshch'yu kartinok. Pekin: Beijing United Publishing, 2023.] (Nakit. yaz.)
 37. Cheng Yi. The Yi River Commentary on the Book of Changes. Yale: Yale University Press.

38. 一场持续了25年的「想入非非」 TOPYS专访何见平 ["Mechty", dlivshiesya 25 let: interv'yuTOPYS s Khe Tszyan'pinom]. Data obrashcheniya noyabr' 20, 2023. <https://m.topys.cn/article/31566> (Na kit. yaz.)
39. Puett M. The Ethics of Responding Properly: The Notion of Qing in Early Chinese Thought. // Love and Emotions in Traditional Chinese Literature. 2004. Pp. 37-68.

Chinese plants images in the painting of Meissen porcelain products

Lyakhovich Ekaterina Viktorovna

PhD in Art History

Senior Researcher; Asian and African Art Sector; State Institute of Art Studies

125009, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5

✉ katyusha_07007@mail.ru



Abstract. The article attempts to consider Chinese plant images in the painting of German porcelain products of the XVIII century as an area of interaction between Chinese and European artistic cultures. The subject of the study is the paintings of works of German and Chinese porcelain, which are considered as a "text" that includes not only plot-formal meanings, but also hidden structural and semantic formations. Using the example of plant images in the painting of Meissen porcelain of the XVIII century, the forms of reading and interpretation of the artistic features of Chinese porcelain by Western European masters are revealed and analyzed. The systematization and comparison of the elements of the artistic language identified in the considered works of art are carried out, the specifics of perception and interpretation by European masters of the language of Chinese art are established. Special attention is paid to the semantic meaning of the texts of works of art. By means of a comparative method, the paintings of Chinese and Meissen porcelain objects are compared, on the basis of the iconological method, the meaning of the porcelain works in the context of the culture that gave rise to them is determined. Thanks to the semiotic-hermeneutic method, the works of Chinese and European porcelain of the XVIII century were studied as texts, elements of the artistic languages of the East and West were established and characterized. The novelty of the research lies in the fact that it reconstructs the process of translation and the mechanisms of loss of symbolic meaning of decoration in Meissen chinoiserie porcelain products in the context of reception and interpretation of the artistic language of Chinese porcelain by Meissen masters of the XVIII century on the example of plant plots. A special contribution of the author to the consideration of the topic is the consideration of the painting of porcelain art objects as texts, the analysis of which is used to study the artistic language of Chinese and European art of the XVIII centuries, as well as the peculiarities of the communication process between them. The main conclusions of the study are the following: original works of Chinese porcelain containing plant images are distinguished by the depth and richness of Chinese cultural connotations. The Meissen masters, copying Chinese products, did not so much expound the original cultural meanings embedded by Chinese masters, as they interpreted Chinese images in the context and from the standpoint of European culture, endowing them with local content, connotations and symbols.

Keywords: reception and interpretation, plot-formal meanings, structural and semantic formations, the interaction of artistic cultures, porcelain painting, plant plots, chinoiserie, XVIII century, Meissen porcelain, Chinese porcelain

References (transliterated)

1. Makhrova E. V. Metamorfozy khudozhestvennykh form i smyslov: k postanovke problemy // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi. Sankt-Peterburg: Akademiya russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi. 2016. № 2 (43). S. 99–104.
2. Filippov S. A. Pertseptsiya i retseptsiya v teorii iskusstva // Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie. 2019. № 1(15). S. 87–97.
3. Lyakhova L. V. Mir Zapada i mif Vostoka. Zapad i Vostok v tematike rannego meisenskogo farfora. Katalog vystavki. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2007. 160 s.
4. Tkach D. G. Oriental'nye istoki obraznogo yazyka frantsuzskogo ornamental'nogo iskusstva XVII–XVIII vv. // Vestnik RUDN. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika. 2017. № 8 (2). S. 440–447.
5. Troshchinskaya A. V. Vzaimodeistvie i sintez khudozhestvennykh modelei Vostoka i Zapada v iskusstve farfora v Rossii kontsa XVII – nachala XIX veka: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Moskovskii gosudarstvennyi khudozhestvenno-promyshlennii universitet im. S. G. Stroganova. Moskva, 2009. 56 s.
6. Fen S. Vliyanie kitaiskikh farforovykh izdelii na evropeiskie // Kollektzioner. 2001. № 7. S. 57–62. 冯小琦.中国瓷器对欧洲瓷器的影响. 收藏家, 2001 (7): 57–62.
7. Tsao Kh. Blagopozhelatel'nost' v ornamentakh Kitaya: istoki i znachenie // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 4. S. 130–136.
8. Yao Zh. Osobennosti kitaiskogo ornamenta: prirodnye motivy i simvolicheskoe znachenie // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 5. S. 61–66.
9. Yan' S., Kalashnikov V. E. Kitaiskie traditsionnye kul'turnye simvoly – otrazhenie blagopriyatnykh zakonornostei // Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU im. S.G. Stroganova. 2024. № 3-1. S. 291–300.
10. Peschanskaya, E. V. Kitaiskie blagopozhelatel'nye ornamenty v dekorativno-prikladnom iskusstve dinastii Min i Tsin: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Barnaul, 2013. 189 s.
11. Dukhovnaya kul'tura Kitaya. Iskusstvo / Gl. red.: M. L. Titarenko. M.: Vostochnaya literatura, 2010. T. 6. 1031 s.
12. Filimonova E. N. Simvolika rastenii v perevodnykh proizvedeniyakh. «Blagorodnye» rasteniya (na materiale perevodov s koreiskogo i kitaiskogo yazykov) // Yazyk, soznanie, kommunikatsiya. M.: MAKS Press, 2003. S. 26–53.
13. Kravtsova M.E. Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura. Istoriya iskusstva Kitaya. SPb: «Lan'», 2004. 960 s.
14. Dzya S. Proizvedeniya «tsvety i ptitsy» («khuanyaokhua») v ekspozitsionno-vystavochnoi praktike sovetskikh khudozhestvennykh muzeev: dissertatsiya ... kand. iskusstvovedeniya. Sankt-Peterburg, RGPU im. A.I. Gertsena, 2018. 283 s.
15. Chzhan S. Istoki razvitiya dekorativnogo rastitel'nogo ornamenta v Drevnem Kitae: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya. Suchzhou: Suchzhouskii universitet, 2005. 213 s. 张晓霞. 中国古代植物装饰纹样发展源流. 苏州大学 博士论文 2005. 213.
16. Din S. Izuchenie ornamentov s babochkami. Magisterskaya dissertatsiya. Suchzhou: Suchzhouskii universitet, 2007. 37 s. 丁希凡《蝴蝶纹样的研究》苏州大学 硕士论文 2007. 431 s. 37.
17. Konfutsianskoe «Chetveroknizhie» («Sy-Shu») / Per. s kit. i komment. A.I. Kobzeva, A.E. Luk'yanova, L.S. Perelomova (otv. red.), P.S. Popova. Izdatel'stvo: In-t Dal'nego

Vostoka. M.: Vostochnaya literatura, 2004. 432 s.

18. Vei I. Ot tsiklicheskoï teorii i k teorii evolyutsii: sravnitel'noe issledovanie sovremennoi i drevnei filosofii istorii // Vestnik Kharbinskogo pedagogicheskogo universiteta. 2000. № 1. S. 36-47. 魏义霞《从循环论到进化论:近代与古代历史哲学的比较研究》哈尔滨师专学报 2000. 第1期. 36-47.
19. Pietsch U. Early Meissen porcelain. A private collection. Lübeck: Drägerdruck, 1993. 126 s.
20. Tsyann' L., Lyu Yu. Slovar' idiomaticheskikh vyrazhenii kitaiskogo yazyka s perevodom na angliiskii. Kharbin: Izdatel'stvo severnoi literatury i iskusstva, 1999. 704 s. 钱莲生, 刘玉杰. 汉语成语英译词典. 哈尔滨市: 北方文艺出版社. 1999. 704.
21. Filimonova E. N. Simvolika rastenii v perevodnykh proizvedeniyakh. «Blagorodnye» rasteniya (na materiale perevodov s koreiskogo i kitaiskogo yazykov) // Yazyk, soznanie, kommunikatsiya. Moskva: MAKSS Press, 2003. S. 26-53.
22. Chzhan S. Istoki razvitiya dekorativnogo rastitel'nogo ornamenta v Drevnem Kitae: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya. Suchzhou: Suchzhouskii universitet, 2005. 168 s. 张晓霞. 中国古代植物装饰纹样发展源流. 苏州大学 博士论文 2005. 168 p