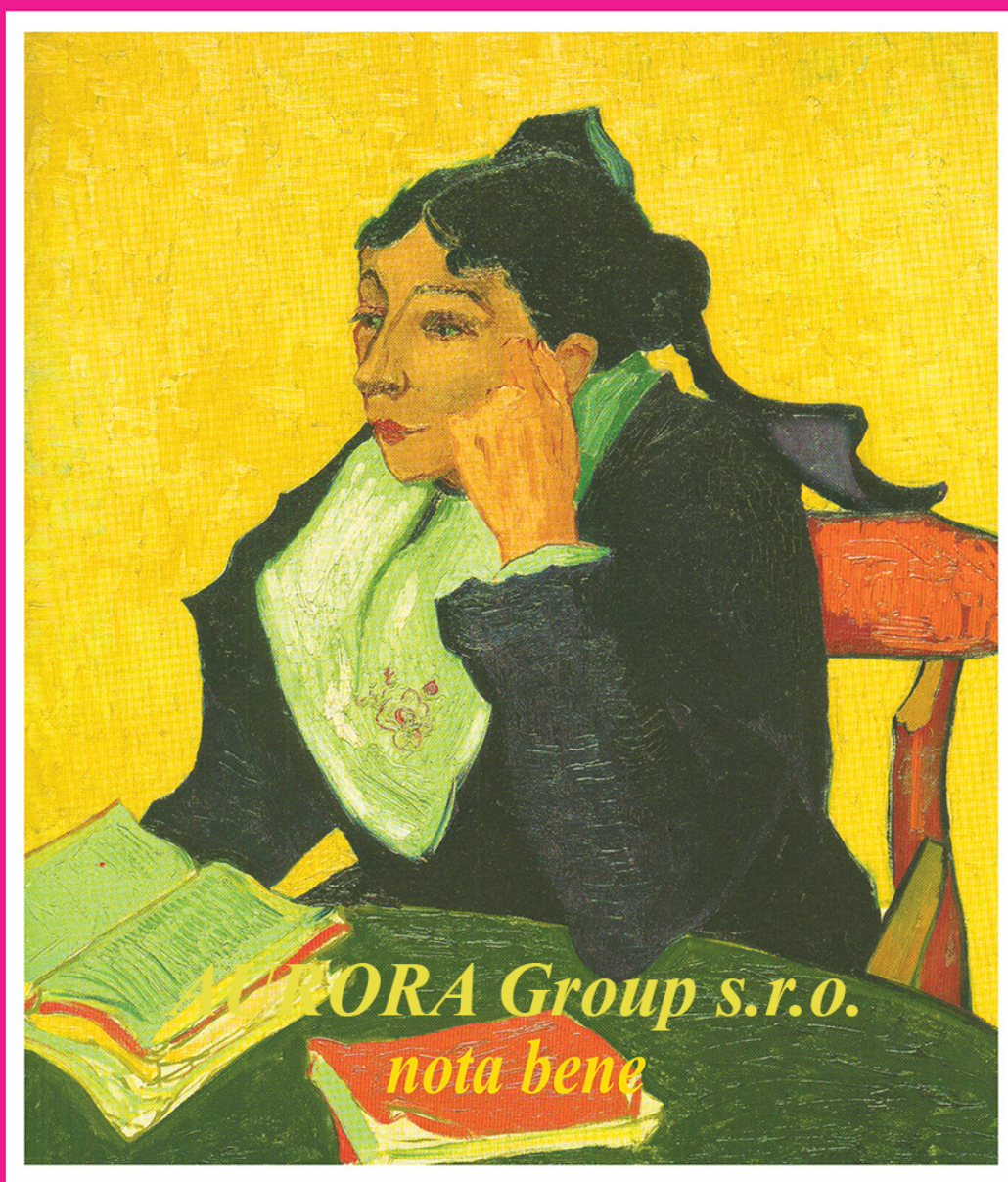


ISSN 2222-1956

КУЛЬТУРА *и искусство*



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

Выходные данные

Номер подписан в печать: 06-01-2025

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

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Розин Вадим Маркович, доктор философских наук, rozinvn@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: 06-01-2025

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. Володина, 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@fciaarctic.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

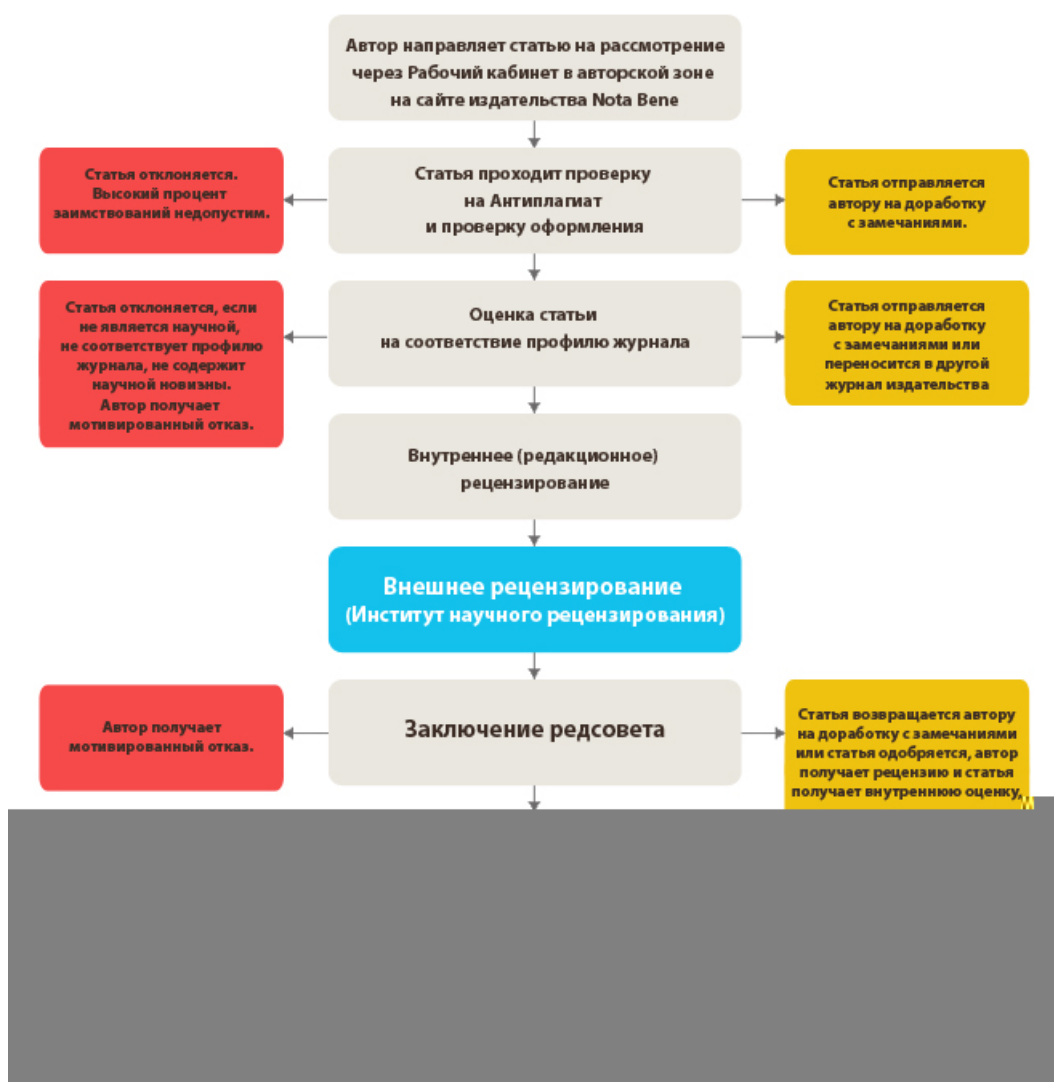
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, 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

Королькова И.В. Фольклорные традиции Новгородской области: к проблеме выделения ареалов	1
Атенсио Санхур Р., Карговская Е.А., Кузнецова В.В. Проблемы сохранения культурного наследия панамских индейцев гуна	15
Агин А.М. Технологии виртуальной реальности в современном интерактивном искусстве	30
Хагбин М. Персидский язык как фактор государственной культурной политики Ирана за рубежом	47
Ван Ш. Эволюция цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань (VII-XIV века) — от цвета к туши	56
Зайцев А.Я. Нейросети в современном анимационном искусстве: эстетические инновации и новые горизонты	68
Осипов С.В. Свои среди чужих: русские в сериале «Клан Сопрано»	87
Попова Л.В. Реальное и фантастическое в фильмах «французской новой волны»	110
Филоненко Н.С. «Восточный подход» к пропедевтике в контексте «телесно-ориентированного» дизайна	123
Крохина Н.П. Роман-река: «Жан-Кристоф» Р. Роллана: концепция мира и человека	138
Булатова Д.А. Наследие Георгия Ивановича Благодатова и современная органология: по следам юбилейного XV Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения»	149
Англоязычные метаданные	159

Contents

Korolkova I. Folklore tradition of the Novgorod region: the problem of the area	1
Atencio R., Kargovskaia E.A., Kuznetsova V.V. THE PROBLEMS OF PRESERVING THE CULTURAL HERITAGE OF THE GUNA INDIANS	15
Agin A.M. Virtual reality technologies in modern interactive art	30
Haghibin M. The Persian Language as a Factor in Iran's External Cultural Policy	47
Wang S. The evolution of the coloristic of Chinese painting of the Tang, Song and Yuan periods (VII-XIV centuries) — from color to ink	56
Zaitcev A.Y. Neural networks in modern animation art: aesthetic innovations and new horizons	68
Osipov S. Friends among strangers: Russians in "The Sopranos" TV series	87
Popova L.V. The real and the fantastic in the films of the "French new Wave"	110
Filonenko N.S. The "Oriental approach" to propaedeutics in the context of "somatic-oriented" design	123
Krokhina N.P. Novel-River: "Jean-Christophe" by R. Rolland: the concept of the world and man	138
Bulatova D.A. The legacy of Georgy Ivanovich Blagodatov and modern organology: following in the footsteps of the XV anniversary International Organology Congress "Blagodatovsky Readings"	149
Metadata in english	159

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Королькова И.В. Фольклорные традиции Новгородской области: к проблеме выделения ареалов // Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.69623 EDN: VQREZH URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69623

Фольклорные традиции Новгородской области: к проблеме выделения ареалов

Королькова Инга Владимировна

кандидат искусствоведения

доцент кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

190000, Россия, Ленинградская область, г. Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, ауд. 507

✉ inga-korolkova@yandex.ru



[Статья из рубрики "Этнология и культурная антропология"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.12.69623

EDN:

VQREZH

Дата направления статьи в редакцию:

18-01-2024

Дата публикации:

16-12-2024

Аннотация: Предметом исследования являются фольклорные традиции, бытовавшие на территории Новгородской области. Великий Новгород – древний город, который сыграл одну из главных ролей в период формирования русской культуры и искусства. На его землях складывались разнообразные формы и виды фольклора, оказавшие огромное влияние на процесс развития народной музыки Русского Севера, Урала и Сибири. В статье обобщаются: фольклорно-этнографические материалы, зафиксированные на территории Новгородской области в ходе экспедиций Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова; опубликованные образцы новгородского фольклора; результаты проведенных ранее исследований. В задачи статьи входит: прояснение характера соотношения современных административных границ Новгородской области и локальных фольклорных традиций, распространенных на ее

территории; уточнение ареалов этих традиций с учетом приграничных областей; выделение территории бытования фольклорных традиций, репрезентирующих собственно новгородскую фольклорную систему. Методология работы опирается на принципы системного изучения фольклора, сложившиеся в российской и зарубежной этномузыкологии. Одним из ведущих является метод ареального исследования. Выделение музыкально-фольклорных ареалов осуществляется с учетом исторических и этнографических факторов. Характеристика локальных традиций дается на основе жанрового состава музыкального фольклора, его стилевых и структурных свойств. В статье устанавливаются границы понятия «новгородские фольклорные традиции». По мнению автора, оно может быть применено к фольклорно-этнографической системе, сложившейся в зоне расселения племени ильменских словен в ранний период русской истории. На территории современной Новгородской области выделено три фольклорно-этнографических комплекса – юго-западный (ловатской), центральный (приильменский) и восточный (междуречье Мсты и Мологи). Тесные связи фольклора юго-западной Новгородчины и территории псковско-смоленско-тверского пограничья подтверждают факт активного взаимодействия ильменских словен и кривичей. Собственно новгородские традиции складывались в Приильменье, однако наиболее системно они сохранились в восточной части области, которую освоили выходцы из центральной зоны. Фольклорные традиции этого региона могут быть описаны через взаимодействие двух функционально-смысловых комплексов – плачeveго и смехового. Важное значение в системе новгородского фольклора имели и формы музыкального повествования.

Ключевые слова:

Новгородская область, Северо-Запад России, русский фольклор, ареальные исследования, народные песни, русская народная музыка, фольклорные традиции, новгородский фольклор, плачевая культура, смеховая культура

Великий Новгород – древний город, которому суждено было сыграть одну из главных ролей в период формирования русской культуры и искусства. На его землях складывались разнообразные формы и виды фольклора, оказавшие огромное влияние на процесс развития народной музыки Русского Севера, Урала и Сибири. Данный тезис стал общим местом в исследованиях, посвященных народной музыкальной культуре этих регионов. Но что именно принесли новгородцы на новые территории? Чтобы выстроить эти связи, необходимо для начала провести системное исследование собственно новгородских фольклорных традиций, к настоящему времени еще не осуществленному.

Для начала заметим, что само понятие «новгородские фольклорные традиции» требует не просто уточнения, но обоснования.

Во-первых, исторические факторы сформировали ряд понятий, с помощью которых в трудах фольклористов и этнографов осуществлялось описание новгородского культурного компонента. Среди них – указания на территориальные объединения различных временных периодов (Новгородская Республика, Новгородская губерния, Новгородская область) либо обобщения, не содержащие конкретных географических координат (Новгородчина, Новгородская земля). Так, например, второй выпуск одной из наиболее ранних публикаций народных песен, осуществленной Е. Э. Линевой в 1909 году, носит название «Песни Новгородские». Действительно, материал был записан собирательницей в пределах Новгородской губернии, однако уезды, в которых велась работа, находятся довольно далеко от исторического центра и ныне являются частью

Вологодской области.

Во-вторых, записи фольклора осуществлялись на новгородских территориях неравномерно. Некоторые районы были обследованы полноценно, что позволяет с уверенностью судить об особенностях бытовавших там фольклорных жанрах и формах. Однако, есть отдельные локусы, сведения из которых имеют фрагментарный характер или вовсе отсутствуют, что затрудняет ареальное изучение новгородских фольклорных традиций. К сожалению, на настоящем этапе экспедиционная работа в Новгородской области уже не сможет восполнить этих пробелов, поэтому обобщение всех имеющихся материалов так или иначе необходимо осуществить, имея в виду обозначенные обстоятельства.

Цель настоящей статьи – представить предварительные результаты ареального изучения новгородских фольклорных традиций. Ее конкретные задачи могут быть сформулированы следующим образом:

- прояснение характера соотношения современных административных границ Новгородской области и локальных фольклорных традиций, распространенных на ее территории;
- уточнение ареалов этих традиций с учетом приграничных областей;
- выделение территории распространения фольклорных традиций, репрезентирующих собственно новгородскую музыкально-фольклорную систему.

В ходе исследования автором были изучены основные доступные фольклорно-этнографические материалы, содержащие информацию о новгородской народной музыке. Среди наиболее важных источников – сборник «Традиционный фольклор Новгородской области», созданный на основе записей различных собирателей 1960-1970 годов, хранящихся в фонограммархиве Института Русской Литературы (Пушкинский Дом) [\[1\]](#); сборники, подготовленные А. А. Баниным [\[2-3\]](#); труды Новгородского педагогического университета им. Ярослава Мудрого, подготовленные О. С. Бердяевой [\[4\]](#); издания Новгородского областного дома народного творчества, сделанные с участием В. И. Жекулиной, В. А. Лапина, Е. Е. Васильевой [\[5-8\]](#).

Ведущим источником исследования выступили фольклорно-этнографические материалы, записанные экспедициями Санкт-Петербургской (Ленинградской) государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова [\[9\]](#). Новгородская область находилась в ряду территорий, на которых проходили первые экспедиционные выезды студентов консерватории под научным руководством профессора Ф. А. Рубцова. За лето 1968 года был обследован ряд деревень и сел в трех районах области (Волотовском, Старорусском и Пестовском). Ценность этих материалов огромна. На данный момент аудиозаписи 1968 года остаются самым ранним доступным источником, позволяющим услышать голоса новгородских певцов и певиц. Среди них — образцы календарного фольклора, свадебные и хороводные песни, записи лирических песен раннего слоя, в том числе — в мужском исполнении, уникальные образцы групповых причитаний.

В дальнейшем, в ходе целенаправленного изучения фольклора Северо-Запада России, инициированного и организованного заведующим лабораторией народного музыкального творчества консерватории А. М. Мехнецовым, была предпринята серия экспедиций в Новгородскую область (1978, 1985–1992 годы). В результате этой работы в фольклорно-этнографическом центре консерватории сформировалась значительная по

объему коллекция, включающая записи из 16 районов Новгородской области. В процессе собирательской деятельности складывался и последовательно применялся метод комплексного фронтального изучения фольклорных традиций, составляющий специфику консерваторского подхода к полевым исследованиям. Новгородские экспедиции отличались широтой охвата территории, «плотностью» фиксации материала, что дало возможность выявить динамику распространения ключевых компонентов местных фольклорно-этнографических систем, уточнить жанровый состав новгородского фольклора. Наиболее яркие образцы новгородского фольклора из экспедиционных коллекций Санкт-Петербургской консерватории опубликованы в специальной Хрестоматии, подготовленной автором настоящей статьи [\[10\]](#).

Проблематика ареального изучения народных музыкальных традиций занимает одно из важных мест в современной российской и зарубежной науке. В контексте настоящего исследования отметим, прежде всего, работы этномузыкологов, занимающихся мелогографией славянского и балтийского фольклора [\[11, 12\]](#). Несмотря на различия научных школ, можно увидеть общность подходов ученых к вопросам выявления границ локальных традиций. Одним из них является координация результатов этномузыковедческих и историко-этнографических исследований. В качестве критериев, по которым осуществляется выявление и описание музыкально-фольклорных ареалов, обычно выступают жанровый состав фольклора, его музыкально-типологические и стилистические свойства. Данные параметры выступили определяющими и для автора настоящей статьи. Если обобщить записи новгородского фольклора, сделанные различными собирателями, соотнести их с картой Новгородской области, а также с результатами изучения процессов заселения новгородских земель [\[13\]](#), то предварительно можно выделить на территории Новгородской области три ареала.

Приильменский ареал охватывает само Поозерье и земли, соответствующие верхнему течению Волхова и низовьям основных рек, впадающих в озеро Ильмень (Мста, Шелонь, Ловать, Пола). С исторической точки зрения это наиболее важная территория, которая выделяется этнографами как самостоятельная историко-культурная зона. К сожалению, полевые записи, сделанные в этих местах, разрозненны и незначительны по объему, в связи с чем системное представление о фольклорной традиции этих мест затруднительно.

Тем не менее, в Приильменье были сделаны очень важные записи фольклора. Одна из них – баллада «Князь Михайло», выявленная на южном берегу озера Ильмень в Старорусском районе экспедицией Новгородского педагогического института в 1976 году (Рисунок 1). Она относится к группе старших баллад и исполняется с напевом сказительского типа. Варианты этого напева получили широкое распространение в северорусских традициях и связываются с текстами эпического характера, что было ранее показано автором в специальной статье [\[14\]](#).



Рисунок 1. Баллада. Новгородская область, Старорусский район, д. Чертицко. Записано 21.12.1976 студентами Новгородского педагогического института от А. А. Тетюшиной, 72 лет [\[1, с. 213\]](#).

Традиции Приильменя отличают и некоторые особенности свадебного фольклора, среди которых:

- форма свадебного коллективного причитания с цезурированным 15-сложным стихом, определяемая местными терминами «Воля» или «Зоря» [\[15, с.76-77\]](#);
- напев свадебных песен с 9-сложной тонической организацией стиха и одностиховой структурой [\[16, с. 22\]](#);
- тип сольных причитаний со стабильной композицией (на основе 9-сложного или 10-сложного стиха с цезурой), который сложился в Поозерье и распространился впоследствии далеко за пределами Новгородской области (Рисунок 2).

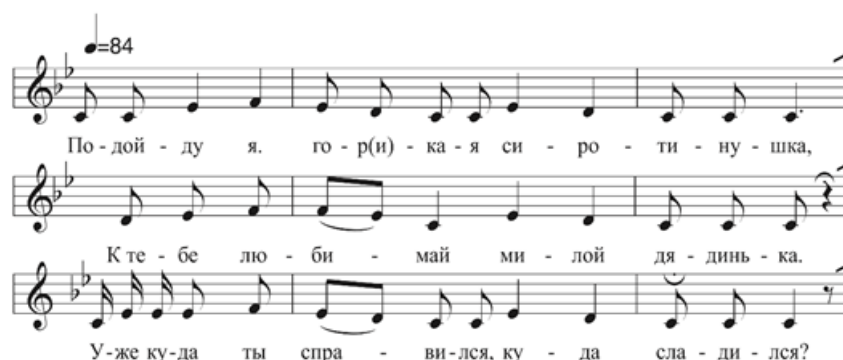


Рисунок 2. Похоронное причитание. Новгородская область, Парфинский район, д. Речные Косы. Записано 13.07.1983 от М. Ф. Игнатьевой (1911 г. р.), родом из д. Шейкино Старорусского района. Авторы записи не установлены. Архив Новгородского областного дома народного творчества. № 057-03. Нотация И. В. Корольковой.

Юго-западный ареал охватывает территорию междуречья Ловати и Шелони, бассейн Полы и северо-западное побережье озера Селигер. По мнению историков, в этой зоне происходило взаимодействие двух племенных групп – ильменских словен и псково-изборских кривичей. Фольклорные традиции этих мест в целом соотносятся с этим обстоятельством. По ряду показателей они могут быть названы переходными и обнаруживают близость к ловатским и локнянским традициям Псковщины. Это сходство отражается в присутствии напевов свадебных песен, скоординированных с текстами силлабической организации слогового состава 3+3+5, 5+4+5, 5+3 (Рисунок 3), что позволяет проследить западно-русские стилевые тяготения [\[17\]](#).



Рисунок 3. Свадебная песня. Новгородская область, Холмский район, д. Борисово.

Записана 21.07.1985 А. Н. Захаровым от Д. Н. Андреевой (1914 г. р.), А. П. Петровой (1912 г. р.), А. И. Макаровой (1912 г. р.), П. Н. Леоновой (1926 г. р.). Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 1874-25. Нотация Е. Ю. Баскаковой (Новиковой).

Стилевая специфика фольклора юго-западного ареала также отражается в сольных причитаниях, которые имеют мобильную композицию и сближаются с западнорусским причетным типом.

Немаловажно, что в юго-западной части Новгородчины (Холмский и Маревский районы) зафиксированы варианты масленичного напева с пятичленной структурой (Рисунок 4), который распространен на псковско-смоленско-тверском пограничье и в некоторых районах Беларуси [18].



Рисунок 4. Масленичная песня. Новгородская обл., Маревский р-н, д. Бор. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 3177-71. Записана 26.07.1991 Е. А. Валевской, Ж. В. Осиповой, К. А. Мехнецовой от А. С. Дмитриевой (1916 г. р.) Нотация И. В. Корольковой.

Восточно-новгородский ареал (междуречье Мсты и Мологи) – территория, занимающая на карте Новгородской области особое место. Ее освоили выходцы из Приильменья, то есть собственно, новгородцы, составившие в дальнейшем основу средневековой Новгородской Республики. Записи, сделанные в этой зоне в разные годы (с 1968 по 1992), отличаются плотностью фиксации материала и хорошей сохранностью фольклора на момент полевых исследований. С учетом всех имеющихся источников, восточно-новгородский фольклорно-этнографический комплекс может быть описан по основным показателям, принятым в этномузыкологии (обрядовая система, жанровый состав фольклора, его структурные и стилевые свойства), и охарактеризован как системная целостность. Таким образом, при выявлении новгородского компонента русского фольклора народные музыкальные традиции Мсты и Мологи играют ключевую роль.

Рассмотрим народную музыкальную традицию восточно-новгородской историко-культурной зоны более подробно. Первый уровень, на котором хотелось бы остановиться при ее характеристике – жанровый. Уникальность восточно-новгородского комплекса – в составе фольклорных жанров, соотношении их друг с другом и функциях жанров в системе традиции.

В перечне жанров и новгородского фольклора присутствуют:

- сольные и коллективные причитания;
- свадебные песни;
- лирические и хороводные песни, приуроченные к различным календарным периодам;
- жанры инструментальной музыки, связанные с бытованием таких инструментов, как малострунные гусли и тальянка;

- виды народной хореографии (орнаментальные хороводы, вечорочные припевки, круговая женская пляска «кружка», мужская пляска «ломание»).

На жанрах календарного фольклора следует остановиться специально. Они охватывают все основные периоды земледельческого календаря, кроме летнего. Помимо таких жанров, как колядки, подблюдные песни, масленичные песни, известные многим другим русским регионам, в восточной новгородчине были выявлены особые жанровые явления, характеризующие именно новгородскую традицию. Среди них:

- аукания – бестекстовые вокализации, исполняющиеся в весенне-летнее время и выполняющие комплекс функций в трудовой и ритуальной практике;
- святочный обрядовый комплекс «Похороны Дударя» и песня, сопровождающая проводы ритуального персонажа;
- формы пасхальных окликаний Христа, не имеющие аналогов в других традициях;
- интонируемые выкрики как часть масленичного обрядового комплекса.

Если рассмотреть соотношение этих жанров друг с другом, уточнить их функции в местной традиции, учесть музыкальную и поэтическую форму воплощения, то можно увидеть, что фольклорную традицию восточной Новгородчины определяют две функционально-смысловые линии.

Одна из них может быть охарактеризована в связи с понятием «плачевая культура». Под этим понятием подразумевается система представлений и норм, выработанных этнической группой для регуляции взаимоотношений человека с иным миром [\[19\]](#). Плачевая культура реализуется через особые формы поведения, составляющие основу ритуальных действий, и через фольклорные тексты. В восточно-новгородской традиции с функцией оплакивания того или иного объекта связан целый ряд жанров фольклора. Среди них:

- жанры, непосредственно связанные с оплакиванием объектов обряда перехода (плачи по покойнику и по невесте);
- прощальные свадебные песни;
- «стишки», исполняемые нищими в качестве поминовения умерших [\[20\]](#);
- жанры фольклора, сформировавшиеся в женской среде и выполняющие, в числе прочих, функции самооплакивания (причитания, исполняемые в лесу и в поле; жнивные частушки на «долгий» голос; аукания, лирические песни).

В систему плачевой культуры могут быть включены жанры календарного фольклора, связанные с проводами и похоронами мифологического персонажа (святочные похороны Дударя, проводы Масленицы), поскольку одной из функций этих жанров является оплакивание этих персонажей. С этой же функцией можно связать некоторые варианты обращения-окликания Христа, которые исполняются на погосте или у «жалыльников» – древнеславянских погребальных памятников. Отдельные образцы напевов новгородского календарного фольклора можно представить на основе различных изданий [\[15, 19, 21\]](#).

Упомянутые жанры имеют стилевое родство и опираются на сходные интонационные обороты и ладовые структуры. Примером обобщения идеи возгласа плачевого характера

может служить музыкальная формула аукания (Рисунок 5). В сравнении с ней могут быть осмыслены и напевы плачей, и лирические песни, и календарные напевы. Также можно говорить и о родстве поэтического содержания различных жанров фольклора, составляющих особенности новгородской плачевой культуры – это обращения к объекту, мотивы прощания, проводов, сожаления-сетования и др.



Рисунок 5. Ладовая модель новгородского аукания

Вторая функционально-смысловая линия, о которой следует сказать, характеризуя восточно-новгородскую традицию, имеет корни в смеховой культуре и отчасти может быть связана со скоморошьей традицией. Несмотря на то, что скоморошество, некогда составлявшее важный социальный институт Древней Руси, уже давно осталось в прошлом, отдельные элементы этнографии и фольклора дают возможность проводить такие параллели. Во-первых, именно на восточно-новгородских территориях были записаны образцы небылиц-небывальщин [11], во-вторых – выявлен инструмент гусли, записана гусельная игра [22]. В-третьих, следует упомянуть и восточно-новгородский комплекс масленичной обрядности, включающий выкрики и припевки шуточного, срамного содержания, ряжение в худую и рваную одежду, обрядовое поведение ряженных – ритуальные заголосы и прочие шуточные действия.

Структурные особенности музыкального фольклора восточной Новгородчины тесно связаны с ритмическими формами, опирающимися на тонический тип стихосложения. Ведущее место среди них занимает уже упомянутая 9-10-сложная структура, закрепившаяся в традициях Поозерья в жанре сольных причитаний и свадебных песен и нашедшая свое развитие в восточной зоне. В последней она составила основу коллективной формы плача (Рисунок 6).



Рисунок 6. Свадебное коллективное причитание. Новгородская область, Любытинский район, д. Порог. Записано 15.01. 1989 А. А. Третьяковой от С. М. Ивановой (1907 г. р.) и В. Ф. Ивановой (1908 г. р.). Нотация И. В. Корольковой. Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. N 2704-11.

Яркой особенностью этого ареала также выступает характер соотношения сольного и коллективного причитаний, при котором обе формы опираются на одну и ту же ритмическую структуру. Контрасты между двумя формами исполнения минимизированы, поскольку обе они имеют малораспевный характер. Вероятно, такой тип координации сольной и коллективной причеты сложился именно на Новгородчине, а в дальнейшем послужил моделью для некоторых севернорусских причетных традиций.

9-сложные ритмические структуры мы находим также и в других жанрах восточно-новгородского фольклора. Ярким примером выступает тип масленичных обрядовых песен («Дорогая наша Масленица»), не имеющий аналогов в других локальных традициях – как новгородских, так и иных. Помимо указанного типа стиха, он отличается одностроичной

композицией, что связывает его с причетными формами, на что обратила внимание И. С. Попова [21]. Влияние 9-сложной ритмической структуры мы находим и в лирических песнях восточно-новгородской традиции.

Важное место в системе традиции занимают свадебные напевы с 7-ми и 8-сложными типами тонического стиха. В дальнейшем они сыграли существенную роль в формировании корпуса севернорусского свадебного фольклора, и, таким образом, существенно повлияли на специфику свадебных традиций северной и восточной частей России. Среди них – песенный тип «Соколы», характеризующийся элементами синкопированности и ритмической композицией неповторного строения (Рисунок 7).



Рисунок 7. Свадебная песня. Новгородская область, Пестовский район, д. Погорелово. Записана 6.02.1989 А. М. Мехнецовым, Г. В. Лобковой, Г. П. Парадовской, А. А. Третьяковой от А. П. Никитиной (1915 г.р.), Л. М. Капитоновой (1914 г.р.), Е. К. Бобровой (1918 г.р.), П. К. Вишняковой (1908 г.р.), А. И. Матвеевой (1911 г.р.). Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 2680-02. Нотация В. Е. Столярчук.

Примером мелодической самостоятельности некоторых жанров фольклора восточной Новгородчины могут выступить подблюдные песни, зафиксированные в Хвойнинском и Пестовском районах. Основные мелодические типы, сложившиеся здесь, не были выявлены в западно-русских традициях (в первую очередь, на Смоленщине), что свидетельствует об их новгородском происхождении [1, с. 280].

К разряду типологических универсалий восточно-новгородского фольклора можно отнести некоторые общие принципы организации фольклорных текстов в системе различных этнографических комплексов. Один из них — возможность реализации одного поэтического текста (и одной функции) в нескольких структурных формах — в попевочно-припевочной и песенной версиях либо в виде интонируемого выкрика. Такая закономерность характеризует жанры календарного фольклора. На примере масленичного фольклора это свойство было выявлено и описано в исследованиях И. С. Поповой, однако можно увидеть его проявление и в других явлениях новгородского календаря (подблюдные песни, фольклорные тексты пасхальной обрядности).

Итак, в древнерусский период на территории современной Новгородской области сформировались три фольклорно-этнографических комплекса – юго-западный (ловатской), центральный (Приильменский) и восточный (междуречье Мсты и Мологи). Тесные связи фольклора юго-западной Новгородчины и территории псковско-смоленско-тверского пограничья подтверждают факт активного взаимодействия ильменских словен и кривичей. Собственно новгородские традиции складывались в Приильменье, однако наиболее системно они сохранились в восточной части области, которую освоили выходцы из центральной зоны. Как показало исследование, специфику этих традиций составили явления плачевой и смеховой культур. Огромное значение имеют и зафиксированные на Новгородчине жанры музыкального эпоса.

Безусловно, новгородские фольклорные традиции должны стать важной частью той

картины фольклорного мира, которая сейчас формируется совокупными усилиями этномузыкологов через публикации и исследования. Однако необходимо продолжить работу над уточнением границ распространения новгородских традиций, что станет возможным в результате объединения информации, сосредоточенной в различных публикациях, фольклорных архивах, а также с учетом исторических источников, данных археологии, этнографии, диалектологии. Обозначенные в статье особенности новгородского фольклора должны быть приняты во внимание в дальнейшем при исторической оценке новгородских традиций и той роли, которую они сыграли в ходе формирования народно-музыкальной культуры Русского Севера, Урала и Сибири. Перспективной задачей является дальнейшее сравнительное исследование фольклора, зафиксированного в Новгороде и на обозначенных территориях.

Библиография

1. Традиционный фольклор Новгородской области (по записям 1963–1976 гг.). Песни. Причитания / Под ред. А. А. Горелова. Л.: Наука, 1979. 349 с.
2. Банин А. А., Вадакария А. П., Канчавели Л. Г. Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области. Новгород, 1983. 188 с.
3. Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области. Л.: Лениздат, 1974. 89 с.
4. Фольклор Новгородской области : история и современность : по материалам фольклорного архива Новгородского университета за 30 лет / сост. О.С. Бердяева. М.: Стратегия, 2005. 351 с.
5. Жекулина В. И. Валдайская свадьба / общ. ред. В. А. Лапина. Новгород: Научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы, 1994. 84 с.
6. Жекулина В. И. Старорусская свадьба / общ. ред. В. А. Лапина. Новгород, 1988. 80 с.
7. Васильева Е. Е. Песни Городенского хора. Новгород, 1990. 144 с.
8. Лапин В. А. Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области: В записях 1970–1980 гг. Л.: Советский композитор, 1987. Вып. 1. 104 с.
9. Объекты нематериального культурного наследия в фондах Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Редактор-составитель К. А. Мехнецова. С-Пб.: ФриЛансПарк, 2021. 108 с.
10. Королькова И. В. Народные песни и наигрыши Новгородской области. Хрестоматия по музыкальному фольклору из экспедиционных коллекций Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова / И. В. Королькова. С-Пб., 2014. Вып. 1. 48 с.
11. Klimenko I. V. Some common forms of ritual songs. Slavic-Baltic (Ukrainian-Belarusian-Polish-Lithuanian) area // *Lietuvos muzikologija*. 2021. № 22. P. 65-74.
12. Беркович Т. Л., Константинова Т. Л., Прибылова В. М. Экспедиционно-полевое исследование региональных этномузыкальных традиций Беларуси в современных условиях. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2020. 275 с.
13. Конецкий В. Я. Русь Новгородская. Первые века. С-Пб.: Круга, 2022. 400 с.
14. Королькова И. В. Народная баллада «Князь Михайло» в контексте русской музыкально-эпической традиции // *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2022. № 2. С. 50-70. doi: 10.7256/2453-613x.2022.2.37700
15. Королькова И. В. Новгородские причитания. С-Пб.: Скифия-Принт, 2017. 178 с.
16. Свадебные песни Новгородской области : хрестоматия. Выпуск 1: Свадебные песни Приильменя /автор серии, сост. И. В. Королькова; подгот. материалов И. В.

Королькова, Д. К. Долгова. С-Пб., Н. Новгород : Союзкниг, 2023. 152 с.

17. Белогунова Л. М. Северо-западный тип равносегментных свадебных напевов (мелогеографический очерк) // Вопросы этномузыкознания. 2021. № 17(1). С. 6–31.

18. Прыбылова В.М. Масленіца: Абрад. Песні. Напевы / аўтары-складальнікі А. Ляшкевіч, В. Прыбылова. Мінск: Бел. навука, 2020. 816 с.

19. Korolkova I. V. The culture of crying in the folk traditions of the North-West region of Russia // Tradicija ir Dabartis / Tradition & Contemporarity. Vol. 13, 2018 / Editor Rimantas Sliužinskas. Klaipėda, 2018. P. 215-220.

20. Korolkova I. V. Die Gesänge mit geistlichen Inhalt in der Folkstradition im Nowgoroder Provinz // Theorie und geschichte der monodie: Bericht der internationalen tagung / Red. Maria Pischlogger. Band 11. Brno, 2022. P. 173-196.

21. Попова И. С. Масленичный фольклор Новгородской области: учебное пособие / И. С. Попова. С-Пб.: Скифия-принт, 2017. 196 с.

22. Мехнецов А. М. Русские традиционные наигрыши на гусях (в записях из Новгородской и Псковской областей) / Фольклорно-этнографический центр Санкт-Петербургской государственной консерватории; ред. Г. В. Лобкова; сост., автор нотаций и примеч. К. А. Мехнецова. С-Пб., М., 2009. Ч. 2. 100 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 представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье («Фольклорные традиции Новгородской области: к проблеме выделения ареалов»), является совокупность уникальных черт народной музыки, характеризующая новгородские фольклорные традиции с привязкой к ареалу их распространения. Соответственно, новгородские музыкально-фольклорные традиции в заданном контексте выступают объектом исследования.

Автор отмечает, «что само понятие “новгородские фольклорные традиции” требует не просто уточнения, но обоснования», поскольку исторические административно-географические границы региона весьма условно отражают пространственное бытование и распространение изучаемой музыкальной культуры. Поэтому, уточнение уникальных черт народной музыки, характеризующая новгородские фольклорные традиции с привязкой к ареалу их распространения, вносит существенный вклад и в конкретизацию обозначенного объекта.

Автор вскрывает онтогенетические признаки музыкального новгородского фольклора в конкретных ареалах его распространения (приильменский, юго-западный и восточно-новгородский), обобщая накопленный эмпирический материал и результаты исследований коллег. Подчеркнуты специфика новгородской плачевой культуры и типологические признаки преломления в музыкальном фольклоре смеховой культуры, связанной со скоморошьей традицией. С опорой на анализ типичных примеров, автор выделяет совокупность критериев (жанровый состав фольклора, его стилевые и музыкально-типологические особенности), позволяющих убедительно аргументировать географию ареалов распространения музыкального новгородского фольклора, имеющих как существенные общие черты, так и характерные отличительные признаки.

Сильную сторону работы представляет предварительный анализ накопленных эмпирических материалов и оценка их полноты в плане отражения музыкального фольклора региона. Благодаря четкой формализации программы исследования во введении и строгой логике её реализации в основной части, итоговый вывод автора о

том, что «новгородские фольклорные традиции должны стать важной частью той картины фольклорного мира, которая сейчас формируется совокупными усилиями этномузыкологов», не вызывает сомнений. Исследование автора совокупности уникальных черт народной музыки, характеризующей новгородские фольклорные традиции с привязкой к ареалу их распространения, убедительно демонстрирует причинно-следственные связи генезиса музыкального фольклора.

Таким образом, предмет исследования раскрыт автором на высоком теоретическом уровне.

Методология исследования опирается на принципы ареального изучения музыкальных фольклорных традиций на основе сравнения трех выделенных географических ареалов новгородских фольклорных традиций по критериям жанрового состава фольклора, его стилевых и музыкально-типологических особенностей. Строго формализованные программа исследования и предварительный обзор корпуса анализируемого эмпирического материала позволяют верифицировать достоверность представленных результатов и релевантность методики их достижения. Предпринятые автором обобщения накопленного эмпирического материала и исследований коллег заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает необходимостью обнаружения генетических связей музыкальных традиций народов Русского Севера, Урала и Сибири с их истоками, которыми, по мнению автора, являются новгородские фольклорные традиции. Рецензент подчеркивает безусловную ценность подобных исследований в формировании общей картины научных представлений о принципах формирования культурного единства и самобытности культур народов России.

Научная новизна исследования заключается в анализе типичных примеров музыкальной культуры трех ареалов распространения новгородских фольклорных традиций и авторском обобщении накопленного фольклористами эмпирического материала. Логика изложения результатов исследования хорошо аргументирует тезис автора, что новгородские музыкально-фольклорные традиции имеют географически определенный ареал своего формирования.

Стиль текста в целом выдержан научный. Требуют авторского внимания и доработки лишь отдельные описки («записи фольклора осуществлялись на новгородских территориях в неравномерно», «С учетом все имеющихся источников», «жанры инструментальной музыки, связанные с бытованием таким инструментов, как малострунные гусли и тальянка») и стиль оформления подписей к иллюстрациям по требованиям ГОСТа (иллюстрации подписываются снизу, под рисунком по типу: «Рисунок 1 — Название рисунка»; а в тексте указываются соответствующие ссылки на иллюстрацию по типу «(см. Рисунок 1)»).

Структура статьи в полной мере соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на обобщение эмпирического материала, раскрывает проблемное поле исследования в достаточной мере и оформлена с учетом редакционных требований. Единственным недостатком является упущенная автором возможность поместить результаты своего исследования в более широкий контекст мирового тренда изучения региональной фольклористики и этномузыкологии (не представлена зарубежная научная литература отрасли за последние 3-5 лет).

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, автор аргументировано вступает в дискуссию с коллегами.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой доработки 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 «Фольклорные традиции Новгородской области: к проблеме выделения ареалов», в которой проведено исследование территориальных особенностей устного народного творчества Великого Новгорода.

Актуальность исследования обусловлена тем, что разнообразные формы и виды новгородского фольклора оказали огромное влияние на процесс развития народной музыки Русского Севера, Урала и Сибири. Практическая значимость исследования заключается в возможности применения результатов исследования в дальнейшем при исторической оценке новгородских традиций и той роли, которую они сыграли в ходе формирования народно-музыкальной культуры указанных регионов.

Целью исследования является ареальное изучение новгородских фольклорных традиций. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: прояснение характера соотношения современных административных границ Новгородской области и локальных фольклорных традиций, распространенных на ее территории; уточнение ареалов этих традиций с учетом приграничных областей; выделение территории распространения фольклорных традиций, репрезентирующих собственно новгородскую музыкально-фольклорную систему.

Методологической базой послужили общенаучные методы анализа и синтеза, а также этнографический, художественный и историко-культурный анализ. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды Белогуровой Л.М., Беркович Т.Л., Константиновой Т.Л. и др.

В ходе исследования автором были изучены основные доступные фольклорно-этнографические материалы, содержащие информацию о новгородской народной музыке. Среди наиболее важных источников – сборник «Традиционный фольклор Новгородской области», созданный на основе записей различных собирателей 1960-1970 годов, хранящихся в фонограммархиве Института Русской Литературы (Пушкинский Дом); сборники, подготовленные А.А. Баниным; труды Новгородского педагогического университета им. Ярослава Мудрого, подготовленные О.С. Бердяевой; издания Новгородского областного дома народного творчества, сделанные с участием В.И. Жекулиной, В.А. Лапина, Е.Е. Васильевой. Ведущим источником исследования выступили фольклорно-этнографические материалы, записанные экспедициями Санкт-Петербургской (Ленинградской) государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Автором обоснован выбор предмета исследования тем, что новгородские экспедиции отличались широтой охвата территории, «плотностью» фиксации материала, что дало возможность выявить динамику распространения ключевых компонентов местных фольклорно-этнографических систем, уточнить жанровый состав новгородского фольклора. Наиболее яркие образцы новгородского фольклора из экспедиционных коллекций Санкт-Петербургской консерватории опубликованы в специальной Хрестоматии, подготовленной автором настоящей статьи.

Проведя анализ степени научной проработанности проблематики, автор отмечает, что проблематика ареального изучения народных музыкальных традиций занимает одно из важных мест в современной российской и зарубежной науке, прежде всего, в работах этномузыкологов, занимающихся мелогеографией славянского и балтийского

фольклора. Несмотря на различия научных школ, автор отмечает общность подходов ученых к вопросам выявления границ локальных традиций. Одним из них является координация результатов этномузыковедческих и историко-этнографических исследований.

В качестве критериев, по которым осуществляется выявление и описание музыкально-фольклорных ареалов, автором определены: жанровый состав фольклора, его музыкально-типологические и стилистические свойства.

На основе обобщения записей новгородского фольклора, сделанных различными собирателями, соотнесения их с картой Новгородской области, а также с результатами изучения процессов заселения новгородских земель территории Новгородской области разделены автором на три ареала: Приильменский, Юго-Западный и Восточно-Новгородский. Фольклорно-этнографические комплексы данных ареалов детально описаны автором по основным показателям, принятым в этномузыкологии (обрядовая система, жанровый состав фольклора, его структурные и стилевые свойства), и охарактеризованы как системная целостность. Автор приходит к заключению, что тесные связи фольклора юго-западной Новгородчины и территории псковско-смоленско-тверского пограничья подтверждают факт активного взаимодействия ильменских словен и кривичей. Собственно новгородские традиции складывались в Приильменье, однако наиболее системно они сохранились в восточной части области, которую освоили выходцы из центральной зоны. Как показало исследование, специфику этих традиций составили явления плачевой и смеховой культур. Огромное значение имеют и зафиксированные на Новгородчине жанры музыкального эпоса.

Все тезисы и аргументы автора подкреплены наглядным иллюстративным материалом.

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 музыкальных, композиционных и сюжетных особенностей образцов народного творчества, анализ их сходства и различий в зависимости от ареала распространения представляет несомненную научную и практическую культурологическую значимость. Полученный материал может служить основой для последующих исследований в рамках данной проблематики.

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 22 источника, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, показал глубокое знание изучаемой проблематики, 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:

Атенсио Санхур Р., Карговская Е.А., Кузнецова В.В. Проблемы сохранения культурного наследия панамских индейцев гуна // Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.70360 EDN: XNYFTX URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70360

Проблемы сохранения культурного наследия панамских индейцев гуна

Атенсио Санхур Роман Алексис

магистр, экономический факультет, Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы

117198, Россия, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

✉ 1132215122@rudn.ru



Карговская Елена Александровна

ORCID: 0000-0001-7764-0565

старший преподаватель, кафедра иностранных языков, Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы

117198, Россия, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

✉ kargovskaya-ea@rudn.ru



Кузнецова Виктория Владимировна

ORCID: 0000-0003-4545-1676

кандидат исторических наук

доцент, кафедра ибероамериканских исследований; Российский университет дружбы народов имени Патриса Лумумбы

117198, Россия, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

✉ kuznetsova-vv@rudn.ru



[Статья из рубрики "Культура и культуры"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.12.70360

EDN:

XNYFTX

Дата направления статьи в редакцию:

04-04-2024

Дата публикации:

22-12-2024

Аннотация: Культуры коренных народов во всем мире сталкиваются с беспрецедентными проблемами и часто находятся под угрозой исчезновения. Сохранение культурного наследия данных народов является важной задачей не только для них самих, но и для всего человечества. Эти культуры обладают ценными знаниями и традициями, которые развивались на протяжении тысячелетий и открывают уникальные перспективы развития мира в целом. Потеря знаний и практик коренных народов — это невосполнимая потеря для всех нас, поскольку мы теряем часть культурного наследия всего человечества. Коренные народы Панамы обладают богатым культурным наследием, глубоко укоренившимся в их традициях и верованиях. Население гуна, проживающие на территории Панамы и Колумбии, представляет собой одну из самых суверенных коренных общин в мире, обладающую обширными земельными владениями и правами самоуправления. Они известны своей яркой традиционной одеждой, замысловатыми манерами, верованиями, а также сильным чувством общности. Актуальность темы обусловлена тем, что в мире, который становится все более гомогенизированным, сохранение культур коренных народов гарантирует, что эти культурные разнообразия не будут потеряны из-за влияния глобализации. Данная статья посвящена проблемам сохранения материального и духовного наследия народа гуна, проживающего на территории Панамы и Колумбии. Образ жизни индейцев гуна, их традиции, мировоззрение и определение роли человека в мире являются уникальными и представляют огромный интерес для исследования. Авторы статьи анализируют отличительные особенности культурного наследия гуна и выделяют актуальные явления и процессы, представляющие собой угрозу для сохранения традиционного образа жизни этого народа. Понимание истории и традиций коренного народа гуна имеет важное значение для сохранения их культуры.

Ключевые слова:

индейцы гуна, Панама, Колумбия, автономия, история, традиции, культура, верования, туризм, миграционный кризис

ВВЕДЕНИЕ

Культуры коренных народов во всем мире сталкиваются с беспрецедентными проблемами и часто находятся под угрозой исчезновения. Сохранение культурного наследия данных народов является важной задачей не только для них самих, но и для всего человечества. Данные культуры обладают ценными знаниями и традициями, которые развивались на протяжении тысячелетий и открывают уникальные перспективы развития мира в целом. Потеря знаний и практик коренных народов — это невосполнимая потеря для всех нас, поскольку мы теряем часть культурного наследия всего человечества.

Коренные народы Панамы обладают богатым культурным наследием, глубоко укоренившимся в их традициях и верованиях. Население гуна, проживающие на территории Панамы и Колумбии, представляет собой одну из самых суверенных коренных общин в мире, обладающую обширными земельными владениями и правами самоуправления. Они известны своей яркой традиционной одеждой, замысловатыми манерами, верованиями, а также сильным чувством общности. Актуальность темы

обусловлена тем, что в мире, который становится все более гомогенизированным, сохранение культур коренных народов гарантирует, что эти культурные разнообразия не будут потеряны из-за влияния глобализации. Образ жизни индейцев гуна, их традиции, мировоззрение и определение роли человека в мире являются уникальными и представляют огромный интерес для исследования.

В испанской литературе тема народа гунов относительно неплохо изучена. Так, особый интерес среди авторов представляет территориальные особенности одной из древнейших де-юре автономий коренных народов на планете-комарки Куна-Яла (ранее Сан-Блас) в Панаме [1,2]. Другой актуальной темой исследования являются проблемы и значение туристической деятельности для индейцев гуна. По мнению Себастьяно де Леон Смит Инавинапи, туризм во все большей степени представляет собой одну из движущих сил социально-культурных изменений и возможность для развития коренных народов. В то время как другие коренные народы в определенной степени утратили контроль над туризмом и его ресурсами, гуны осуществляют политический контроль над процессом развития туризма [3].

Также туристическая деятельность позволила повысить узнаваемость народа гуна на национальном и международном уровнях. Однако туризм оказал крайне негативное воздействие на окружающую среду в Комарках [4,5]. Что касается российской литературы, то важно отметить, что вопросы, связанные с народами гуна, крайне мало изучены, что безусловно влияет на актуальность темы данного исследования.

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ МАТЕРИАЛЬНОГО И ДУХОВНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДА ГУНА

На сегодняшний день народ гуна (ранее использовали этнонимы: туле, куна), принадлежащий группе Чибча, проживает в 3 политически автономных Комарках на северо-востоке Панамы (Гуна Яла со столицей Гайгиргордуб, Куна де Мадуганди, столица Акуа Яла и Куна де Варганди), на территории городов Панама Сити и Колон, а также в небольших поселениях в Колумбии.

Гуны представляют собой редкий пример того, как коренные народы американского континента добились самоуправления над своей землей и сохранили свои обычаи, культуру и убеждения. Получение статуса территориальной автономии Комарки Куна-Яла может являться примером соблюдения основных прав коренных народов [6].

Итак, что же из себя представляет этот народ? Они невысокого роста, в среднем около 150 см, лишь немногим выше африканских пигмеев, что не помешало гунам сделать излюбленной игрой – баскетбол. Они хорошо сложены, обладают прекрасным здоровьем, отличным чувством юмора и неиссякаемой жизненной энергией. Гуны миролюбивы и доброжелательны, они способны быстро адаптироваться к изменяющимся условиям жизни, проявляя при этом фантастическую сопротивляемость ко всему, что может нанести ущерб их культурной целостности [7]. Если гуны сталкиваются с внешней опасностью, то они решительно и яростно защищают свою культуру и образ жизни.

Тот факт, что гуны сумели сохранить свою идентичность и не допустить смешения с другими народами, которых на их территории побывало немало, в современном мире кажется совершенно невероятным. Индейцам гуна издревле строго запрещалось вступать в близкий контакт и заключать браки с представителями других народов. Нарушение этого закона каралось пожизненным изгнанием из племени. Истории известны случаи, когда у кунов рождались дети с явно иноплеменной внешностью,

судьба их печальна.

В настоящее время гуны все больше и больше интегрируются в современное общество, и эта ситуация постепенно меняется.

Еще одна особенность – в среде гунов довольно часто рождаются альбиносы (они даже получили прозвание «Белые индейцы» или «Дети луны»). Для них согласно традиции обществом уготована особая роль: во время лунных затмений только альбиносам гуна позволено выходить на улицу, чтобы прогнать чудовище, пожирающее луну. Предположительная численность гунов на момент их встречи с европейцами составляла 500 – 700 тысяч человек. Сегодня их около 50 000 [\[8\]](#).

Отстаивание своей свободы, независимости и права на сохранение собственной культуры является для гунов основополагающим принципом. Они глубоко убеждены, что утратив свою культуру, исчезнут как народ. Столь же важным для них является сохранение автономии и территориальной целостности. Они верят, что существует связь между ними и их землей «Гуна Яла» (в переводе с языка гуна: «Земля Гуна»). С самого начала они жили сопротивляясь, защищая свои корни. Потому что, как говорят гуны: «В культурном выражении народа присутствует неуклонная печать сущности свободы, достоинства и уважения к себе как к народу». Гуна хорошо осведомлены о своей свободе, о своем достоинстве как народа и как коренного населения своих территорий [\[9\]](#).

Коренные народы, известные как Гуна, называют весь континент как «Абья Яла», что переводится с их языка как «земля в полной зрелости» или «плодородная земля». В настоящее время коренные американские социальные движения также используют данное название для обозначения всего американского континента. Таким образом они выражают свою историческую и политическую позицию, считая, что название «Америка» было навязано европейскими колонизаторами и является чуждым коренным народам континента.

Стоит обратить внимание на одно из важнейших событий, произошедших в истории гунов – восстание в 1925 г. Тогда группа индейских повстанцев во главе с Неле Кантуле с острова Уступу и Симрал Кольман с Аилиганди атаковали панамских полицейских, которые находились на островах Укупсени и Тупиле. Данное событие индейцы именуют «Революция Гуна» и в день его памяти воспроизводят церемониальные песнопения [\[7\]](#).

Что же стало причиной этого конфликта? Неуважение к традициям гуна, запрещение традиционной одежды и украшений, насаждение чуждого индейцам образа жизни, религиозных и моральных ценностей. Власти Панамы открыто называли регион проживания гунов неосвоенным и варварским [\[10, с.173\]](#).

Гуны уверены, что их восстание в феврале 1925 г. было самым правильным решением на жестокость, унижения и убийства, которые их народ пережил в процессе так называемого «окультуривания».

Основными элементами своей культуры гуны считают:

1. Традиционное политическое управление.
2. Коллективное строительство домов.
3. Изготовление мол.

4. Обряды и ритуалы:

- Отражающие мировидение гунов, их историю, верования, их знания о мире, а также их представления о роли и предназначении человека в мире, основные этапы его жизни: рождение, пубертат - половое созревание (в особенности для девочек), брак, болезнь (исцеляющие песнопения), смерть (погребальные ритуалы) и пр.
- Связанные с традиционными занятиями гуна (охота, рыбалка, изготовление мол, забота о детях, колыбельные песни и пр.)

Способ сохранения и передачи культурного наследия последующим поколениям при помощи песнопений, которым продолжают пользоваться индейцы гуна, уходит в глубину веков. Язык гуна приобрел письменность сравнительно недавно и основывается она на латинице, исторически же языки Чибчанской семьи, к которым и относится язык гуна, не имели письменности за исключением немногочисленных надписей, представляющих собой набор небольших символических рисунков, напоминающих иероглифы. Об отсутствии письменности в языках Чибча, в частности, свидетельствовал Бернардо де Луго, доминиканский миссионер, лингвист, составивший первую грамматику языка народа Чибча (или Моска) [\[11, с. 114\]](#). Поэтому такие песнопения для гунов являются важным и по сути единственным источником сведений об их истории, культуре, верованиях и традициях.

Для сохранения точности традиций, а также для рассмотрения возможностей их адаптации к современной жизни Саила (Старейшины) собираются несколько раз в год на Генеральный Конгресс по культуре. Генеральный Конгресс Гуна-Яла является высшей политической властью, а Конституция гуна, устанавливает основополагающие принципы для всех округов Республики.

До начала Конгресса, деревенский Глашатай, Суар Ибгана, должен обойти с колокольчиком деревню и оповестить всех жителей. При этом, всем отсутствующим без причины назначается штраф. Жители деревни собираются в Доме Конгресса, который имеет и другое название – Дом Ибеоргун. Согласно преданию именно Ибеоргун, Посланник Великого Отца, указал предкам гунов на необходимость построить дом для собраний и утвердить восемь Вождей – Саила, которые обязаны советоваться между собой и со всем народом при принятии важных решений. Саила, покуривая трубки, неспешно беседуя друг с другом, занимают свои почетные места на гамаках в центре – такая поза Старейшин не случайна, гуна поясняют, что очень важно, чтобы во время принятия решений Саила был обращен лицом к небу, где обитает Бог – Паба, который и наставляет Саила. [\[12, с.138\]](#). Соплеменники рассаживаются по периметру помещения на жестких деревянных скамьях.

Во время таких собраний женщины могут заниматься рукодельем, дети играть, случается, что кто-то отвлечется, зашумит, или даже вздремнет, поскольку песнопения бывают довольно затяжными и монотонными, тогда снова о себе заявляет Суар Ибгана, он обязательно призовет нарушителя к порядку. Суар Ибгана обычно носят деревянные резные дубинки, которые являются символом власти и никогда не используются как оружие, кроме этого, они всегда обладают хорошо поставленным командным голосом. В какой-то степени функции Суар Ибгана можно сравнить с функциями полицейского.

Стоит отметить, что Саил располагает несколькими переводчиками – Аргарами, которые исполняют важные функции в Конгрессе, поскольку к вождям можно обращаться исключительно через «переводчика». Важно отметить, что ритуальные песнопения

исполняются на сложном, эзотерическом языке, пестрящем тонкими и изощренными метафорами, который простым гунам понимать довольно трудно. Задача Аргара – в сжатой и доступной форме разъяснять содержание песнопений [7].

Таким образом все население гуна с раннего детства проникается чувством уникальности собственной культуры. Каждый из них знает историю своего народа наизусть, начиная от начала времен в их понимании и до наших дней. Гуны сохраняют как современную форму своего языка, так и архаичную его форму, используемую в песнопениях.

Женщины гуна довольно сильно выделяются на фоне представительниц других коренных народов Латинской Америки: они невероятно горды, полны достоинства и уверенности в себе. И у них есть на то причины: семьи гунов матрилинейные (родство передается по материнской линии) и матрилокальные (семья поселяется в непосредственной близости к семье невесты). Традиционное разделение ролей между мужчинами и женщинами гарантирует баланс в отношениях и отсутствие доминирования. Женщины гуна знают свое предназначение и важность своей позиции в обществе, об этом также говорится в традиционных песнопениях, раскрывающих мировоззрение народа гуна.

Отдельного освещения заслуживает традиционное одевание женщин – молы, а также их традиции украшать себя изделиями из золота и бисера. Слово «мола» означает «одежда», «одевание», в том числе одевание Матери-природы. Изначально, до прихода европейцев, гуна имели обыкновение «облачаться в воздух» (*vestirse de aire*) и украшать свои тела рисунками в виде различных геометрических форм. С запретом европейских миссионеров на наготу индейцы гуна, как свойственно почти всем коренным народам, выработали уникальную традиционную одежду, которую используют и ревностно сохраняют и по сей день. Женщины гуна носят длинную юбку с традиционными мотивами, красно-желтый шарф, золотые украшения на шее, необычные украшения из бисера на руках и ногах (предметом гордости гунских женщин являются тонкие лодыжки и запястья, что они и подчеркивают яркими бисерными нитями, притягивающими взгляд), золотые кольца в носу и разноцветные блузки – молы, изготовленные при помощи техники обратной аппликации из слоев разноцветной ткани, наложенных один на другой, и сшитых специальной строчкой, образующие необыкновенные, уникальные узоры, отражающие представление о мире, природе и духовной жизни гунов. Блузка-мола имеет две вставки ручной работы – переднюю и заднюю, при этом рисунки обеих вставок либо идентичны, либо имеют схожие мотивы, наполненные символикой, связанной с мифологией или образом жизни гунов. К сожалению, в настоящее время обычная современная одежда постепенно входит и в обиход женщин гуна, оставляя за традиционным нарядом роль праздничного костюма. Хотелось бы надеяться, что молодежь сохранит любовь и верность традициям и не утратит уникальное искусство изготовления мол.

Искусство в представлении гунов – это способ выразить восхищение и чувство признательности по отношению к природе. Необычайно важную роль играет вербальное ораторское искусство и искусство песнопений, отражающее мифы и заветы вождей, истории, легенды, магические ритуалы, тайные заклинания целителей, плачи по усопшим, колыбельные песни, речи и отчеты о приобретенном опыте, жизненные циклы гунов, цветистые анекдоты, шутки, приветствия, – все это декламируется, поется, выкрикивается, шепчется и, что самое главное, слушается всей общиной.

Для гунов все мироздание дуально, поделено на мужское и женское начало. Этот дуализм отражается и на восприятии искусства. Традиционно вербальное искусство

относят к мужскому началу, а визуальное (изготовление мол) – к женскому.

Важной частью культуры панамских гунов является совместное возведение жилищ. У гунов существовала замечательная традиция: после свадебного ритуала, сопровождаемого угощением всех гостей чичей, приготовленной женихом, гости мужчины, засучив рукава и взяв в руки топоры, принимались за расчистку места и строительство жилья для новобрачных. Постройка хижины могла занять около недели. Материалом для строительства является бамбук и пальмовые ветви. Нетрудно себе представить, насколько спланированной и укрепляющей внутриобщинные узы являлась эта совместная мужская работа. В этой связи неоднозначным становится отношение к столь, казалось бы, позитивным и прогрессивным изменениям в жизни общины гунов, когда власти страны предоставляют жилье тем, кто вынужденно покидает свои дома на островах в связи с изменениями климата и повышением уровня мирового океана. Добрая воля и безусловно благие намерения властей, облегчая жизнь гунов, в то же время лишают их необходимости строительства жилья традиционным способом. А ведь именно так, постепенно приобщаясь к современному образу жизни, принимая блага технического и индустриального прогресса, различные народы и теряют свои уникальные традиции, ремесла, виды искусства и пр. Они исчезают в силу своей невостребованности в повседневной жизни людей. Гуны на сегодняшний день сохраняют огромный пласт своей культуры, уходящий корнями вглубь веков. Но, несомненно, интеграция гунов в жизнь современной Панамы и появление таких атрибутов современной жизни, как жилье, одежда, образование, медицина, телевидение и интернет, не могут не отразиться на их образе жизни.

По глубокому убеждению индейцев гуна их миссия на Земле, миссия Дуле, то есть людей, заключается в том, чтобы заботиться о ней, заботиться о природе во всех ее проявлениях и воспитывать своих детей как продолжателей этого дела. Важный принцип, которого придерживаются гуны – потреблять, но не злоупотреблять ресурсами Матери-Земли.

Так говорит об этом один из лидеров гунов Энрике Герреро: «Земля – это мать всех вещей, Великая Мать. Она – хранитель, который бережно присматривает за всем сущим. Великая Мать помогает нам оставаться в равновесии» [\[12, с. 30\]](#).

Любопытная и очень показательная история имела место во время строительства Панамского канала: обнаружилось, что песок, которым изобилуют острова архипелага Сан Блас (Гуна Яла), где проживают гуны, идеален для смешивания с цементом при строительстве шлюзов. Строительная компания предложила Старейшинам закупать у них песок. Старейшины, посоветовавшись, приняли отрицательное решение, объяснив свой отказ тем, что все, чем богаты острова Гуна Яла, включая песок, – это дар Бога и поэтому не может быть продано или отдано. Такое решение Старейшин вызывает огромное уважение, ведь не секрет, что и в те времена, и сегодня народ гуна далеко не богат в привычном для современного человека смысле, а многим и вообще может показаться, что гуны живут очень примитивно, опять-таки с точки зрения европейского представления о нормальном уровне жизни. Их богатство открывается лишь при более близком и глубоком изучении их жизни, их системы ценностей, их мировоззрения. Столь бережное и трепетное отношение к Матери-Природе и стремление во что бы то ни стало сохранить гармонию мироздания, присущие этому малому народу вызывают восхищение, так же, как и степень ответственности гунов за все, что происходит с природой на Абыя Яла. Уже во второй половине 20 века стала очевидна прозорливость гунских Старейшин, так как стали все более ощутимы результаты изменения климата и острова архипелага

стали уходить под воду.

У гунов развита система наказаний – штрафов (*multas*): за неявку на вечерний Конгресс, за посещение другого острова без разрешения, за ненадлежащее поведение и т. д. Помимо очень невысоких штрафов, самое распространенное наказание – добывание остатков мертвых кораллов со дна моря для поднятия уровня островов. Следует отметить, что в силу религиозных верований и сильных традиций уровень преступности здесь невероятно низок, у гунов нет тюрем.

В последние годы наблюдается значительный рост миграции в Панаму из разных стран, особенно из Колумбии, Венесуэлы, Никарагуа и Китая. Этот факт начинает вызывать обеспокоенность среди жителей Панамы, некоторые из которых выступают против приема новых иммигрантов.

Большое количество нелегальных мигрантов попадают в страну через границу между Панамой и Колумбией – гористая, покрытая джунглями территория, известная как Дарьенский разрыв, занимающая площадь в 5000 кв. км, является одним из самых опасных маршрутов в мире для беженцев.

В настоящее время эта проблема приобрела еще более острый характер. Согласно статистике панамского правительства, в период с января по апрель 2023 г. национальный парк Дарьен пересекли около 127 168 мигрантов, что составляет более 1000 человек в день. Это в шесть раз больше, чем за тот же период в 2022 г. (см. Рис. 1) [8]. По оценкам властей, если тенденция сохранится, то в 2024 году границу пересечет более 400 тысяч человек. Восемьдесят процентов из этого числа составляют взрослые (из них 80% - мужчины и 20% - женщины) и 20% - несовершеннолетние. Кроме того, в мае ЮНИСЕФ сообщил, что в среднем ежедневно через Дарьен переправляются от восьми до десяти детей без сопровождения взрослых. По данным опроса, проведенного Национальной миграционной службой, в среднем 20% мигрантов, прибывающих ежемесячно, намереваются узаконить свой статус в Панаме.

Такое рекордное количество мигрантов также создает нагрузку на базовые службы в принимающих их населенных пунктах. В Бахо Чикито число туристов иногда в пять раз превышает число жителей населенного пункта, что создает нагрузку, например, на водоснабжение и другие базовые услуги в общине.



Рис №.1: Нерегулярный транзит иностранцев через границу с Колумбией в 2023 г.
Источник: Собственная разработка с использованием данных Национальной миграционной службы Панама [\[13\]](#).

Поток нелегальных мигрантов, одним из эпицентров которого стал район Гуна Яла, спровоцировал проблемы в среде коренного населения. Некоторые лидеры гуна требуют от властей, отвечающих за этот вопрос, более эффективного реагирования. Данные Национальной пограничной службы (Senafront) [\[14\]](#) показывают, что в 2022 г. 12 гуна были арестованы и привлечены к ответственности за незаконный ввоз мигрантов. Людей, занимающихся такой деятельностью за деньги, в народе называют "койотами". Лидеры региона настаивают, что не все арестованные являются "койотами", поскольку в некоторых случаях, этим людям просто-напросто приходилось выступать в роли проводников, чтобы помочь мигрантам не заблудиться и добраться в провинцию Дариен, где расположены приюты. По словам Анелио Лопеса, одного из Старейшин Генерального Конгресса Гуна, до недавнего времени общины гуна Армила, Асвемуллу и Янсибдивар (Каррето), расположенные в приграничной зоне, не были затронуты миграционным кризисом, однако в последние месяцы ситуация изменилась: в некоторых из этих населенных пунктов число мигрантов в настоящее время превышает число жителей, что приводит к перенаселенности и таким проблемам, как нехватка продуктов питания и медикаментов. В свою очередь, юридический советник Конгресса Гуна подчеркнул, что этот неожиданный и неконтролируемый поток мигрантов приводит к загрязнению рек и охраняемых территорий, а также к повреждению посевов и домов [\[15\]](#).

Местные жители также жалуются на то, что увеличение числа мигрантов привело к возникновению ряда санитарных проблем на нескольких островах Комарки: увеличилось количество отходов в водоемах и на материке. Поскольку в этих районах отсутствуют системы очистки воды, решать эти проблемы следует незамедлительно, чтобы предотвратить дальнейшее загрязнение, влияющее на океан и морскую фауну.

Еще одной проблемой стала охота на исчезающие виды животных, обитающих на территории парка. По мнению властей гуна все эти факторы в совокупности наносят значительный ущерб устойчивому туризму, являющемуся одним из основных видов экономической деятельности, обеспечивающих жизнедеятельность некоторых общин.

Международные миграционные потоки часто трудно измерить, поскольку значительная часть населения не учитывается в официальных административных документах или может быть неадекватно отражена. В качестве примера можно привести население, въезжающее или выезжающее через несанкционированные пункты, или данные, полученные в ходе переписей населения, которые не фокусируются на иностранном населении и его характеристиках [\[16\]](#). Таким образом, статистические источники для анализа этих потоков еще недостаточно развиты, что представляет собой проблему для властей при принятии решений. Важно подчеркнуть отсутствие репрезентативной информации по всему населению, включая мигрантов, за межпереписные периоды от 5 до 10 лет; в случае с мигрантами этот момент очень важен в связи с меняющимся характером миграционных потоков и важностью получения актуальной информации о времени и характеристиках потоков.

Согласно статистике Национальной миграционной службы (SNM), по состоянию на март этого года основными национальностями, пересекающими джунгли Дарьен, являются граждане Венесуэлы (30 250), Гаити (23 640), Эквадора (14 327), а также жители Китая (3 855), Индии (2 543) и дети гаитянских граждан, родившиеся в Чили (2 499) и

Бразилии (2 072). Среди других национальностей - выходцы из Колумбии, Афганистана, Камеруна, Сомали, Перу и т. д. ^[17] В последних ежемесячных мониторинговых отчетах УВКБ ООН и МОМ сообщается, что люди часто покидают страну происхождения по экономическим причинам, в том числе из-за отсутствия возможности трудоустройства.

Национальная миграционная служба Панама не знает точно, сколько таких мигрантов находятся в стране нелегально. Однако по просьбе Постоянного совета Организации американских государств (ОАГ) Международная организация по миграции (МОМ) провела исследование этой нелегальной миграции из всего латиноамериканского региона, включая Республику Панама.

Исследование показало, что явление миграции внеконтинентальных мигрантов в Латинскую Америку является «новым и растущим», состоящим из смешанных миграционных потоков, включающих различные типы мигрантов, таких как экономические мигранты, лица, ищущие убежища, беженцы и жертвы незаконного ввоза мигрантов.

Причинами роста миграции стали: (1) отмена виз для граждан Китая в Колумбии, (2) отмена виз для граждан всех стран мира в Эквадоре, (3) военные конфликты на Ближнем Востоке и в Центральной Африке, (4) стихийные бедствия, такие как землетрясения на Гаити и в Непале, и (5) политическая ситуация в США, Венесуэле и Никарагуа и связанные с ними изменения в миграционной политике ^[18].

Случай с регулярной миграцией уже вызывает множество идеологических конфликтов среди панамского населения. Есть голоса «за», но, прежде всего, голоса «против» начинают становиться все более весомыми.

Массовый приезд иностранцев в Панаму в последние годы воспринимается значительной частью местного населения как неблагоприятное социальное явление для страны. Например, приток венесуэльцев многие панамцы считают «захватническим».

Миграционный кризис, помимо того, что является пагубной проблемой для человечества, также наносит вред окружающей среде из-за загрязнения, вызванного постоянным оттоком иностранцев, которые пересекают и изменяют природные экосистемы (джунгли и реки).

Это миграционное движение можно наблюдать в Национальном парке Дарьен (PND), крупнейшей охраняемой территории Панама и Центральной Америки, также объявленной ЮНЕСКО объектом Всемирного наследия в 1981 году по просьбе правительства Панама за наличие элементов выдающейся красоты и в знак признания ее глобального значения ^[19]. Кроме того, в 1983 г. он был признан биосферным заповедником в рамках программы ЮНЕСКО «Человек и биоразнообразие».

В настоящее время площадь Национального парка Дарьен составляет 579 000 гектаров, на которых в основном представлена экосистема тропического широколиственного вечнозеленого леса. В настоящее время этому объекту нанесен ущерб из-за постоянного прохода мигрантов, учитывая, что эта территория имеет низкую пропускную способность, в данном случае около 102 человек в день.

Президент Панама сообщил, что на границе джунглей с Колумбией скопилось около «9 000 тонн мусора» и что на его восстановление и ликвидацию потребуется «60 лет» ^[17]. Наиболее срочным шагом является управление границей с Колумбией.

Самым срочным шагом является утилизация этих отходов. По оценкам специалистов, только на первом этапе ликвидации последствий аварии потребуется около 1 млн долларов для сбора и вывоза мусора по суше, реке и воздуху с привлечением местной рабочей силы.

Подводя итог, следует указать на несколько факторов, представляющих угрозу сохранению культуры панамских индейцев гуна:

- Изменение климата, которое заставляет гунов покидать привычные места проживания.
- Поглощение культуры гунов образом жизни обычных жителей Панамы или Колумбии в результате интеграции и появления атрибутов современной жизни (жилье, одежда, образование, медицина, телевидение и интернет).
- Проблемы, связанные с иммигрантами на территорию Гуна Яла.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что зачастую угрозу исчезновения той или иной культуры несет не прямая агрессия и притеснения, в таких ситуациях зачастую народ спланивается и старается изо всех сил сохранить свою идентичность и уникальность, а та самая мягкая сила и «добрые намерения». Глобализация принесла свои плоды – сегодня образ жизни людей, особенно городских жителей, мало чем отличается в разных странах и на разных континентах. Многоэтажные дома, супермаркеты, торговые центры, парки развлечений, курорты, дома – телевизор, компьютер, сериалы, социальные сети, — все это делает всех жителей «глобальной деревни» неотличимыми друг от друга. Именно этого так опасаются гуны. Что же делать для сохранения уникальных культур, традиций, языков, народов?

На наш взгляд, первостепенную важность в решении любых проблем имеет уважение к коренному населению и учет их интересов и особенностей при планировании развития региона. Следует перестать смотреть на них с присущим современному западному человеку (и по сей день, к сожалению) высокомерием и убежденностью, что их образ жизни самый прогрессивный и единственно правильный. Прежде, чем оказывать помощь этим уникальным народам и улучшать условия их жизни, следует задуматься, не разрушают ли эти действия их обычаи и традиции. Необходимо изучать их мировоззрение и мифологию, фиксировать и записывать то, что на сегодняшний день сохранено лишь в виде устных песнопений, поскольку при ближайшем и более глубоком рассмотрении культуры гунов, обнаруживается огромное богатство этого народа, которое, делает их в некотором смысле счастливее и богаче нас. Стоит задуматься о том, чтобы вместо извечной попытки приобщить их к цивилизации в общепринятом понимании, предоставить возможность таким народам, как гуны, развиваться по собственному пути и посмотреть, каким образом мы могли бы поучиться у них мудрости и прозорливости.

Также важно подчеркнуть, что нынешний миграционный кризис, переживаемый континентом, безусловно влияет на образ жизни гунов. Несмотря на то, что сообщество привыкло к туризму, который является одним из его основных видов экономической деятельности, возможный неконтролируемый приток мигрантов разрушителен для этих небольших островов. Правительства Колумбии и Панамы, а также других стран региона уже сегодня должны искать возможные решения в сложившейся ситуации.

Библиография

1. Martínez Mauri, Mònica. Adaptación y dinamismo interno en las formas de autogobierno

- indígena: La comarca de Gunayala (Panamá) como ejemplo // Revista d'estudis autonòmics i federals. № 34. pp. 177-204.
2. Tuncay, Vildan Bahar. El Impacto de La Cooperación Internacional En El Ecoturismo Kuna // Études Caribéennes. № 57/58. 2024. pp. 132-151.
 3. De León Smith Inawinapi, Cebaldo. Resignificación Política Del Manejo De Los Recursos Naturales En Una Comunidad Indígena De Panamá: Los Gunas Y El Turismo // Ecología Política. № 52. 2016. pp. 45-48.
 4. Durget, Johanna & Elodie, Salin. Conversación con Iniquipili Chiari sobre el turismo en la comunidad Gunayala en Panamá // IdeAs. 2018. pp.1-17.
 5. Pereiro Pérez, X. y colaboradores. Informe Final Turismo Kuna Yala (Proyecto Senacyt 2008-2011). URL: https://www.academia.edu/1261423/INFORME_FINAL_TURISMO_KUNA_YALA_PROYECTO_SENACYT_2008_2011, vista el 16 de mayo de 2023. (дата обращения: 01.12.2024)
 6. Карсанова Е.С. Роль территориальной автономии в разрешении этнополитических конфликтов // Власть. 2023. Том. 31. № 2. С. 102-108.
 7. Карговская Е.А., Кузнецова В.В. Восстание индейцев гуна 1925 г. // Genesis: исторические исследования. 2020. № 10. С.123-132. DOI: 10.25136/2409-868X.2020.10.34128 URL: https://e-notabene.ru/hr/article_34128.html
 8. Minerpa. Mapa de información económica de Panamá. URL: <https://minerpa.com.pa/poblacion-por-provincia-y-genero/> (дата обращения: 03.12.2024)
 9. Saldaña E. El universo kuna: la lucha por una cultura. URL: <https://elordenmundial.com/universo-kuna-la-lucha-una-cultura> (дата обращения: 07.12.2024)
 10. Wagua A. Así lo vi y así me lo contaron: datos de la Revolución Guna de 1925, versión del Sagladummad Inakeliginya y de gunas que vivieron la revolución de 1925. Panamá, 2007. 174 p.
 11. Lugo, Bernardo de. Gramática en la lengua general del Nuevo Reino, llamada mosca / Bernardo de Lugo, transcripción de Jorge Augusto Gamboa Mendoza. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010. 196 p.
 12. Mari Lyn Salvador. The art of being Kuna. University of Washington Press. 1997. 360 p.
 13. Migración. Panamá. URL: <https://www.migracion.gob.pa/inicio/estadisticas> (дата обращения: 07.12.2024)
 14. Servicio Nacional de Fronteras de Panamá – Estadísticas. URL: <http://www.senafront.gob.pa/> (дата обращения: 05.12.2024)
 15. Diario La Prensa. 2023. Panamá anuncia multas a migrantes que ingresen de forma irregular al país. URL: <https://www.prensa.com/> (дата обращения: 09.12.2024)
 16. Press, Associated. Panama eyes new measures as flow of migrants through Darien Gap hits 300,000 so far this year. URL: <https://apnews.com/article/panama-migrants-crossing-darien-gap-colombia-3082bb1b86b2c39011a6fdd1d3d543e40IM> (дата обращения: 11.12.2024)
 17. Monitero de flujo murgante. Panamá: ONU OIM, 2023. URL: https://dtm.iom.int/sites/g/files/tmzbd11461/files/reports/Informe_DTM%20Panama_Ronda%20ABRIL_2023.pdf (дата обращения: 11.12.2024)
 18. Colombia - Panama border Migration Crisis. Assessment Capacities Project ACAPS. URL: https://www.acaps.org/sites/acaps/files/products/files/20221103_acaps_rapid_analysis_team_panama_colombia_migration_crisis.pdf (дата обращения: 12.12.2024)
 19. Voss Gavin - Traficantes de migrantes amenazan planes de conservación del Darién en Panamá. URL: <https://insightcrime.org/es/noticias/traficantes-migrantes-amenazan-planes-conservacion-darien/> (дата обращения: 12.12.2024)

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 «Проблемы сохранения культурного наследия панамских индейцев гуна», в которой проведено исследование социокультурных особенностей малочисленного коренного южноамериканского народа гуна (куна).

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что гуны, сумевшие сохранить свою идентичность и не допустить смешения с другими народами, представляют собой редкий пример того, как коренные народы американского континента добились самоуправления над своей землей и сохранили свои обычаи, культуру и убеждения.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая, которая должна содержать постановку проблемы, библиографический анализ, анализ научной обоснованности проблематики. Из текста статьи затруднительно сделать вывод об актуальности, научной новизне и практической значимости исследования.

Методологическую базу исследования составили общенаучные методы описания, анализа и синтеза.

Соответственно, цель данного исследования заключается в анализе факторов, влияющих на сохранение культурной идентичности коренного народа.

Автором выделены и детально описаны следующие уникальные элементы культуры гунов и их исполнение в повседневной жизни народа: традиционное политическое управление; коллективное строительство домов; изготовление традиционной одежды; обряды и ритуалы: отражающие мировидение гунов, их историю, верования, их знания о мире, а также их представления о роли и предназначении человека в мире, основные этапы его жизни; связанные с традиционными занятиями гуна.

Как отмечает автор, вследствие того, что язык гуна приобрел письменно относительно недавно, необычайно важную роль в сохранении и передачи культурного наследия играет вербальное ораторское искусство и искусство песнопений, отражающее мифы и заветы вождей, истории, легенды, магические ритуалы, тайные заклинания целителей, плачи по усопшим, колыбельные песни, речи и отчеты о приобретенном опыте, жизненные циклы гунов, цветистые анекдоты, шутки, приветствия.

Вместе с тем, автор отмечает и факторы, угрожающие культурной идентичности народа гуна, а именно: усиление миграционных потоков, в том числе и нелегальных, из соседних южноамериканских государств; изменение климата и как следствие исчезновение видов животных и уникальных природных ландшафтов, что вредит туризму и заставляет людей покидать ареал своего обитания, культурная модернизация и глобализация.

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 процесса сохранения и трансляции культурного наследия малочисленных коренных народов 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 всего лишь из 9 источников, что представляется явно недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Тем не менее, 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 указанных недостатков.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Рецензируемая статья «Проблемы сохранения культурного наследия панамских индейцев гуна относится к категории междисциплинарных исследований» т.к. наряду с рассмотрением материальной и духовной культуры гуна поднимаются проблемы миграции, сохранения национальной идентичности, выживания малых этносов в эпоху глобализации и т.д. Работа состоит из трех частей. Во введении формулируется актуальность и цели исследования ("в мире, который становится все более гомогенизированным, сохранение культур коренных народов гарантирует, что эти культурные разнообразия не будут потеряны из-за влияния глобализации. Образ жизни индейцев гуна, их традиции, мировоззрение и определение роли человека в мире являются уникальными и представляют огромный интерес для исследования"), дается очень краткий обзор литературы (даже не столько обзор литературы, сколько обзор тем, поднимающихся в исследованиях по данной проблематике). Представляется, что автор несколько неточно называет обозреваемую литературу «испанской», более корректно было бы «испаноязычной». Основной раздел озаглавлен ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ МАТЕРИАЛЬНОГО И ДУХОВНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДА ГУНА, и он в свою очередь подразделен на две части по содержательному критерию. Первая часть посвящена рассмотрению культурно-этнографических специфик народа гуна: общественное устройство, религиозные практики, обычаи, культура и т.д. Вторая часть посвящена проблеме нелегальной миграции через территорию народа гуна, отношению гуна к этому процессу и негативному влиянию миграционных процессов на сохранение культурной идентичности коренных народов Панамы. Здесь автор выходит за рамки заявленной темы и рассматривает миграционную проблему в целом, иллюстрируя ее статистическими данными, указывая на ее корни: "Причинами роста миграции стали: (1) отмена виз для граждан Китая в Колумбии, (2) отмена виз для граждан всех стран мира в Эквадоре, (3) военные конфликты на Ближнем Востоке и в Центральной Африке, (4) стихийные бедствия, такие как землетрясения на Гаити и в Непале, и (5) политическая ситуация в США, Венесуэле и Никарагуа и связанные с ними изменения в миграционной политике". Последствия этих миграционных процессов автор считает одной из угроз сохранению культурного наследия народа гуна: «Подводя итог, следует указать на несколько факторов, представляющих угрозу сохранению культуры панамских индейцев гуна: Изменение климата, которое заставляет гунов покидать привычные места проживания. Поглощение культуры гунов образом жизни обычных жителей Панамы или Колумбии в результате интеграции и появления атрибутов современной жизни (жилье, одежда, образование, медицина, телевидение и интернет). Проблемы, связанные с иммигрантами на территорию Гуна Яла». Примечательно, что наиболее подробно в статье рассмотрен

третий фактор, первые два лишь упоминаются. Наконец, раздел "Заключение" наряду с конкретными выводами ("...возможный неконтролируемый приток мигрантов разрушителен для этих небольших островов. Правительства Колумбии и Панамы, а также других стран региона уже сегодня должны искать возможные решения в сложившейся ситуации") содержит лирическое отступление автора, адресованное современному западному человеку(?): "... следует перестать смотреть на них с присущим современному западному человеку (и по сей день, к сожалению) высокомерием и убежденностью, что их образ жизни самый прогрессивный и единственно правильный. Прежде, чем оказывать помощь этим уникальным народам и улучшать условия их жизни, следует задуматься, не разрушают ли эти действия их обычаи и традиции. Ни в коем случае не оспаривая точку зрения автора по этому вопросу, хотелось бы отметить, что он отходит от научного стиля текста и впадает в публицистику: "... стоит задуматься о том, чтобы вместо извечной попытки приобщить их к цивилизации в общепринятом понимании, предоставить возможность таким народам, как гуны, развиваться по собственному пути и посмотреть, каким образом мы могли бы поучиться у них мудрости и прозорливости". Подобные стилистические вольности не единичны: «Женщины гуна довольно сильно выделяются на фоне представительниц других коренных народов Латинской Америки: они невероятно горды, полны достоинства и уверенности в себе». В то же время понятно, что подобного рода пассажи происходят от глубокой погруженности автора в материал; в конце концов элементы публицистики способны расширить аудиторию данного текста. Перечисленные замечания не носят принципиального характера, статья рекомендуется к публикации.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Агин А.М. Технологии виртуальной реальности в современном интерактивном искусстве // Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.72502 EDN: ZKDFVB URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72502

Технологии виртуальной реальности в современном интерактивном искусстве

Агин Андрей Михайлович

ORCID: 0009-0005-8675-5934

преподаватель; кафедра анимации и компьютерной графики; Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова
Художник анимационного кино; Студия Метрафильмс

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

✉ agin.psn@mail.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.12.72502

EDN:

ZKDFVB

Дата направления статьи в редакцию:

28-11-2024

Дата публикации:

26-12-2024

Аннотация: Цель исследования заключается в рассмотрении основных тенденций развития и применения технологий виртуальной реальности при создании произведений современного интерактивного искусства. Объектом исследования является современное интерактивное искусство, предметом – технологии виртуальной реальности в современном интерактивном искусстве как инструмент, способный переопределить динамику взаимодействия между зрителем, пространством и искусственным миром. Теоретическим обоснованием послужили труды таких российских и зарубежных исследователей как Разлогов К.Э., Брылевская А.А., Хейм М., Осипов М.П., Ватьян А.С., Слейтер М. и др. Эмпирическим материалом явились образцы анимационных фильмов, культурных мероприятий и интерактивный проект «The Under Presents». Задачами

исследования являются: определение виртуальной реальности (VR) на основании различных подходов к ее пониманию; рассмотрение интерактивности как концепта, который представляет собой процесс двустороннего взаимодействия между субъектом (пользователем, зрителем, участником) и объектом (системой, произведением искусства, медиа); рассмотрение основных этапов развития современного интерактивного искусства; исследование роли VR в интерактивном искусстве как инструмента, способного переопределить динамику взаимодействия между зрителем, пространством и искусственным миром, анализ технологических основ VR; выявление основных направлений влияния технологий на современное интерактивное искусство. Анализ произведений современного интерактивного искусства, в которых применяется инструментарий виртуальной реальности и выделение его особенностей представляет собой актуальность данного исследования. В ходе исследования были использованы общенаучные методы: анализ и синтез, описание, систематизация и классификация. Научная новизна данного исследования состоит в анализе современных технологий, применяемых в художественном творчестве и их влиянии на художественную составляющую произведений. В заключение подчеркивается, что технологии виртуальной реальности в современном интерактивном искусстве представляют собой мощный и перспективный инструмент, который способствует переосмыслению традиционных форм искусства и расширяет границы взаимодействия между человеком и технологией. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение потенциала современных технологий в сфере создания произведений искусства представляет несомненный теоретический и практический искусствоведческий интерес и может служить источником дальнейших исследований. Результаты данного исследования могут быть применены для разработки нового программно-методического материала для обучения студентов специализации «Художник анимации и компьютерной графики».

Ключевые слова:

виртуальная реальность, интерактивное искусство, интерактивные технологии, эстетика и дизайн, иммерсивность, технологическое искусство, генеративное искусство, нейросети, интерактивные выставки, интерактивные проекты

Современные технологии оказывают значительное влияние на художественное выражение в искусстве, предоставляя художникам новые инструменты для реализации их творческих замыслов. Это обстоятельство создает необходимость глубокого анализа воздействия новых инструментов на процессы создания и восприятия искусства, а также на выбор авторов в отношении тематики, стилистики и формата произведений. Кроме того, следует изучить изменения во взаимодействии между художником и аудиторией, а также выявить этические вопросы, возникающие в результате применения новых технологий в искусстве. Наконец, важно рассмотреть перспективы развития художественного выражения в условиях динамично меняющегося технологического окружения. Эти аспекты составляют основное содержание проблемы исследования.

Технологии виртуальной реальности

Перед тем, как приступить к рассмотрению технологий виртуальной реальности в современном искусстве, кратко остановимся на понятии «виртуальная реальность» (VR), которая представляет собой искусственно созданный мир, позволяющий пользователю погружаться в смоделированное трехмерное пространство и взаимодействовать с ним, создавая иллюзию присутствия [\[1\]](#). Отдельные авторы определяют понятие VR по-

разному, в зависимости от подхода и области исследования [2]. Например, **Джарон Ланье** [3], один из пионеров VR, определяет виртуальную реальность как симуляцию, которая создает у пользователя ощущение полного погружения в виртуальное пространство, отличное от реального. Он акцентирует внимание на опыте взаимодействия и ощущении присутствия в искусственно созданной среде [4]. **Майкл Хейм** в своей книге описывает виртуальную реальность как компьютерно-созданное пространство, которое «позволяет пользователям взаимодействовать с симулированной средой через сенсорную обратную связь» [5]. Он подчеркивает философские аспекты VR, включая восприятие реальности и её моделирование. Известный исследователь в области VR, **Мел Слейтер**, определяет её как «системы, которые создают у пользователя ощущение присутствия (presence) в виртуальном пространстве, где он может взаимодействовать с объектами и средой» [6, 7]. В его подходе ключевым является понятие «присутствия» – субъективное чувство нахождения в виртуальной среде. **П. Милгрэм и Ф. Кишино** в своей работе [8] вводят понятие континуума реальности: от полностью реальной среды до полностью виртуальной. Они определяют виртуальную реальность как конечную точку континуума, где пользователь полностью погружается в искусственно созданную цифровую среду. Программист **Стивен Эллис** определяет виртуальную реальность «как компьютерно-генерируемую симуляцию, которая позволяет пользователю воспринимать и взаимодействовать с трёхмерной средой в реальном времени» [9]. Его подход акцентирует внимание на времени реакции системы и возможности взаимодействия. **Джон Винс** в своей книге пишет, что «виртуальная реальность – это технология, которая позволяет пользователю манипулировать трехмерными объектами и взаимодействовать с окружающей средой, как если бы они были реальными» [10]. В этом определении подчеркивается не только восприятие, но и активное взаимодействие с виртуальной средой. По определению **Н.Б. Маньковской и В.В. Бычкова** «Виртуальная реальность как художественный феномен – это сложная самоорганизующаяся система, некая специфическая чувственно (визуально-аудио-гаптически) воспринимаемая среда, создаваемая электронными средствами компьютерной техники и полностью реализующаяся в психике воспринимающего (равно активно действующего в этой среде) субъекта; особый, максимально приближенный к реальной действительности (на уровне восприятия) искусственно моделируемый динамический континуум, возникающий в рамках и по законам (пока только формирующимся) компьютерно-сетевого искусства» [11].

Вышеперечисленные определения отражают разнообразие подходов к пониманию виртуальной реальности от технологических аспектов до субъективного опыта пользователя. Общим элементом во всех определениях является создание искусственной среды, ощущение погружения и возможность взаимодействия пользователя с этой средой.

В рамках данного исследования обозначим следующее **определение виртуальной реальности (VR)**: компьютерно-созданная симуляция, создающая у пользователя (зрителя) ощущение погружения в виртуальное пространство, отличное от реального и позволяющая ему взаимодействовать с этим пространством через сенсорную обратную связь.

Технологии VR представляют собой средства, позволяющие пользователям погружаться в искусственно созданные трехмерные пространства, которые могут имитировать как реальные, так и вымышленные миры. Современные технологические основы VR будут

далее будут рассмотрены в данной работе более подробно.

Современное интерактивное искусство

Интерактивность как концепт представляет собой процесс двустороннего взаимодействия между субъектом (пользователем, зрителем, участником) и объектом (системой, произведением искусства, медиа), в ходе которого обе стороны влияют друг на друга, приводя к изменению или трансформации состояния одной или обеих сторон [12, с. 194]. В контексте искусства интерактивность подразумевает активное участие зрителя в создании или модификации художественного опыта, выходя за рамки пассивного восприятия, характерного для традиционных форм искусства. В искусстве интерактивность может быть охарактеризована как структурный и концептуальный элемент произведения, который предполагает активное участие аудитории, динамическое изменение произведения, технологическое посредничество. Интерактивность в искусстве имеет как эстетическое, так и философское значение, поскольку она ставит под вопрос традиционные иерархии между художником, произведением и зрителем, позволяя каждому из участников взаимодействия стать частью творческого процесса.

Современное высокотехнологичное интерактивное искусство (его стадия с задействованием электронных устройств), начало развиваться во второй половине XX века.

Таблица 1. Основные этапы развития современного интерактивного искусства

№	Этап	Ключевые характеристики этапа
1	Начало (1950-е – 1960-е годы)	«Художественные эксперименты с компьютерной техникой в 1950–1960-х гг., вдохновленные научными идеями кибернетики и теории информации, стали значительной вехой в развитии современного искусства» [13, с. 52]. В 1950-х годах отдельные авторы, такие как композитор Джон Кейдж, начали исследовать концепцию случайности и вовлечения зрителей в искусство. В 1960-х годах интерактивное искусство развивалось под влиянием политических и социальных изменений. Художники стремились к созданию работ, которые позволили бы зрителям участвовать в творческом процессе, например, некоторые группы, например, такие как Fluxus, активно привлекали аудиторию к процессу создания новых музыкальных произведений.
2	Технологический поворот (1970-е годы)	С 1970-х годов художники начали использовать новые технологии, такие как видео и прямые трансляции, для создания интерактивных перформансов. Совершенствование технологий позволило художникам создавать более сложные интерактивные проекты. Например, работы Майрона Крюгера, такие как «Videoplace», создавали виртуальные пространства, в которых зрители могли взаимодействовать с цифровыми

		объектами. Это стало значительным шагом в направлении формирования искусственных и виртуальных миров.
3	Расцвет цифрового искусства (1980-е – 1990-е годы)	В 1980-е новые технологии, такие как персональные компьютеры и видеоигры, стали более доступными, что расширило возможности художников. В 1990-е с развитием интернета интерактивные работы стали включать онлайн-участие, объединяя удаленных зрителей. Музеи и галереи начали активно включать цифровые инсталляции в свои выставки.
4	Интерактивность и мультимедийность (2000-е годы)	В этот период интерактивное искусство стало более мультимедийным. Использовались сенсоры движения, проекции, дополненная реальность (AR) и виртуальная реальность (VR). Зрители становились полноценными участниками произведений, где их действия напрямую влияли на развитие сюжета или формы арт-объекта. Пример: интерактивные инсталляции в музеях или работы художественного коллектива TeamLab, который называет себя «ультратехнологистами».
5	Современность (2010-е – по настоящее время)	В последние десятилетия наблюдается рост интереса к гибридным формам искусства, которые объединяют интерактивные технологии с архитектурой и дизайном. В интерактивном искусстве активно используются технологии «Искусственного интеллекта». Современные художники создают персонализированные произведения, которые могут адаптироваться под участников (зрителей).

В настоящее время интерактивное искусство продолжает развиваться, исследуя новые формы взаимодействия человека и технологий, а также расширяя границы традиционного искусства и включает **виртуальную реальность (VR)**, **дополненную реальность (AR)** (с помощью специальных приспособлений добавляются дополнительные смыслы в объекты), **интерактивные инсталляции** (реагируют на присутствие или действия посетителей).

VR в интерактивном искусстве

Изучение VR в интерактивном искусстве связано с исследованием её роли как инструмента, способного переопределить динамику взаимодействия между зрителем, пространством и искусственным миром.

Одной из центральных характеристик VR является её способность создавать иммерсивные среды, которые предоставляют зрителю иллюзию полного погружения в виртуальное пространство. Интерактивное искусство, использующее VR, делает акцент на телесном восприятии, где физическое движение, взгляд, жесты и даже психоэмоциональное состояние зрителя становятся неотъемлемой частью работы. Этот подход разрушает традиционное разделение между субъектом (зрителем) и объектом

(произведением), формируя новое пространство диалога.

Приведем несколько примеров интерактивного искусства с использованием технологий виртуальной реальности:

«**The Void**» (2015) представляет собой проект, который объединяет виртуальную реальность и физическое пространство, позволяя зрителям взаимодействовать с реальными объектами, встроенными в виртуальную среду. Принцип функционирования проекта заключается в том, что пользователи надевают шлем с дисплеем, установленным на голове, а также наушники с функцией шумоподавления и датчик для отслеживания движений рук. Эта система дает возможность пользователям свободно перемещаться и исследовать виртуальный мир.

«**Tree**» (2017) является иммерсивным произведением, в котором зритель принимает на себя роль дерева и взаимодействует с окружающей природой. В этом произведении участник проходит путь роста дерева от семени до взрослого растения в тропическом лесу Амазонки. В процессе зритель ощущает ветер, тепло, прикосновения и чувство движения.

В России технология виртуальной реальности активно используется в интерактивных художественных проектах, которые часто представлены на выставках, фестивалях цифрового искусства и в рамках исследований современных мультимедийных форм. Ниже представлено несколько примеров интерактивных проектов с использованием VR, созданных российскими коллективами:

Спектакль «**Клетка с попугаями**» (2017) — иммерсивная VR-постановка, где главный герой, космонавт, готовится к полету на Марс, но перед этим ему необходимо пройти испытание: уделить внимание попугаям в клетке, когда они его позовут. За его взаимодействием с клеткой наблюдает человек в белом халате. Эта постановка требовала полного вовлечения зрителей: только двое могли одновременно находиться в фантастической альтернативной реальности. Специальные очки виртуальной реальности позволяли каждому стать главным героем истории (космонавтом).

Мультимедийный VR-проект «**В трех измерениях: Гончарова и Малевич**», представленный в Третьяковской галерее, посвящен представителям русского авангарда, позволяет участникам создать собственные произведения. Проект иллюстрирует процесс создания картин и одновременно (с помощью очков виртуальной реальности и джойстиков) вовлекает в процесс зрителя.

В музее «АртДинамикс» представлена виртуальная галерея «**VR Gallery**», где с помощью VR-технологий посетитель путешествует по вселенным художников. Новые технологии позволяют «оказаться» внутри произведений. Например, зритель может «переместиться» в собор Парижской Богоматери или погрузиться в загадочный мир картин Сальвадора Дали.

Центр современного искусства М'АРС представил арт инсталляцию виртуальной реальности «**Живёшь лишь однажды**», где посетителю выпадает уникальная возможность совершить путешествие по «Саду земных наслаждений» Иеронима Босха.

Указанные проекты иллюстрируют то, могут применяться технологии виртуальной реальности для создания интерактивных и иммерсивных художественных опытов. Они не только исследуют технологические возможности, но и затрагивают глубокие философские вопросы и культурные явления.

Технологические основы VR

Современные технологические основы VR оказывают глубокое влияние на художественное выражение в интерактивном искусстве, предоставляя художникам новые инструменты для воплощения творческих идей. Интерактивное искусство, как форма искусства, основанная на взаимодействии зрителя с произведением, использует технологии для создания сложных мультимодальных систем, которые трансформируют традиционные формы художественного опыта. Этот процесс связан с пересечением искусства, науки и инженерии, что в свою очередь приводит к появлению новых эстетических категорий, концептов и способов взаимодействия зрителя с произведением.

Технологические основы VR включают аппаратное обеспечение, программное обеспечение и алгоритмы, обеспечивающие иммерсивность, интерактивность и реальное время отклика системы. Аппаратные компоненты VR делятся на устройства отображения, устройства ввода и системы обработки данных. Ключевым элементом VR являются устройства визуализации, обеспечивающие стереоскопическое изображение и широкую зону охвата поля зрения (шлемы виртуальной реальности, купольные проекционные системы, экраны с высоким разрешением и частотой обновления). Для взаимодействия пользователя с виртуальной средой используются [\[14, 15\]](#):

- контроллеры движения (устройства, отслеживающие движения рук, пальцев или других частей тела); «костюм виртуальной реальности, который способен измерять степень сгибания всех основных суставов тела» [\[15, с. 18\]](#);
- системы отслеживания движений (для этого используются камеры);
- инфракрасные сенсоры или лазерные системы для фиксации положения пользователя в трёхмерном пространстве;
- перчатки с тактильной обратной связью [\[15, с. 18-28\]](#);
- биометрические устройства для отслеживания физиологических параметров (например, пульса или уровня стресса) с целью адаптации виртуальной среды;
- устройства для перемещения в виртуальной реальности [\[15, с. 29-36\]](#).

Центральной технологической основой VR являются вычислительные системы, способные обрабатывать большой объём данных в реальном времени. Для этого используются графические процессоры, высокопроизводительные устройства, трекеры и сенсоры.

Программное обеспечение [\[16\]](#) в VR выполняет функции создания, управления и отображения виртуальных сред, а также синхронизации данных между аппаратными компонентами. Для создания трёхмерных пространств и объектов используются специализированные графические программы, например, Unity [\[17\]](#), Unreal Engine [\[18\]](#), Blender [\[19\]](#).

Графическая программа «**Unity**» предлагает множество ключевых встроенных функций, которые обеспечивают функционирование игры [\[20, с. 44\]](#).

«**Unreal Engine**» – это современный движок и редактор с фотореалистичным рендерингом, динамической физикой и эффектами, реалистичной анимацией, надежным переводом данных и многим другим - на открытой, расширяемой платформе» [\[20, с. 45\]](#).

Программное обеспечение для создания трёхмерной компьютерной графики «**Blender**» содержит обширный набор инструментов моделирования, упрощающих создание, преобразование и редактирование моделей. В нем также есть расширенные инструменты для скульптинга и кисти; мульти-разрешение и динамическое подразделение; 3D рисование текстурными кистями и маскированием; скрипты Python для пользовательских инструментов и надстроек» [\[20, с. 45\]](#).

Таким образом, современные технологические основы виртуальной реальности объединяют передовые достижения в области аппаратного обеспечения, алгоритмов обработки данных и взаимодействия пользователя с цифровыми средами и предоставляют художникам средства для расширения границ художественного выражения, позволяя создавать сложные многоуровневые произведения.

Влияние технологий на интерактивное искусство

Художественное выражение в интерактивном искусстве основано на технологиях, и оно приводит к появлению новых эстетических концептов. Это динамическая эстетика, медиальная рефлексия, трансформация времени и пространства, – данные концепты взаимосвязаны. Произведения, созданные с использованием технологий, часто обладают изменяемой структурой, которая зависит от внешних факторов, включая взаимодействие зрителя, данные окружающей среды или случайные алгоритмы. Это делает произведение не статичным объектом, а процессуальной системой, что представляет *динамичную эстетику*. Сущность *медиальной рефлексии* заключается в том, что технологическое искусство акцентирует внимание на самом медиуме, исследуя его возможности, ограничения и влияние на человеческое восприятие. Например, в произведениях, использующих VR, часто исследуется природа реальности и виртуальности, что становится частью художественного высказывания. Технологии позволяют создавать нелинейные нарративы и многомерные пространства, которые выходят за рамки физической реальности. *Пространственно-временные гибриды* становятся важным элементом художественного выражения, позволяя зрителю переживать уникальные опыты.

Таблица 2. Основные направления влияния технологий на интерактивное (технологическое) искусство

№	Характеристики интерактивного искусства, методы	Описание
1	Иммерсивность	Технологии виртуальной реальности, дополненной реальности и смешанной реальности позволяют художникам конструировать полностью погружаемые среды, которые размывают границы между реальным и виртуальным. Иммерсивность становится новой эстетической характеристикой, усиливающей эмоциональное воздействие произведения.
2	Интерактивность	Использование сенсорных систем, трекеров движения, искусственного интеллекта и алгоритмов машинного обучения делает зрителя активным участником произведения, преобразуя

		его действия в часть художественного процесса.
3	Генеративные методы	Алгоритмы, включая нейросети, позволяют создавать произведения, которые изменяются в реальном времени или адаптируются к действиям зрителей. Генеративное искусство, основанное на данных и алгоритмах, становится самостоятельным направлением, в рамках которого произведение развивается без непосредственного вмешательства художника.

Интерактивное искусство можно назвать технологическим, так как оно трансформирует роль художника, который становится не только создателем произведения, но и разработчиком систем, куратором (наблюдателем) взаимодействий произведения и зрителя, а также исследователем.

Технологические произведения требуют глубокого понимания принципов работы алгоритмов, сенсоров, искусственного интеллекта и других технологий. Художник часто выступает как разработчик, конструируя не только визуальный и концептуальный контент, но и техническую архитектуру произведения. Вместо того чтобы создавать «завершённые» произведения, художник разрабатывает платформы, которые зрители могут изменять своим присутствием и действиями, что, в свою очередь, приводит к появлению «открытых произведений», где конечный результат зависит от взаимодействия.

Технологическое искусство часто пересекается с наукой и инженерией, что превращает художественное творчество в исследовательский процесс. Например, проекты, основанные на биометрических данных, искусственном интеллекте или робототехнике, требуют междисциплинарного подхода. При этом «Искусство помогает сделать науку более человечной и наглядно объяснить зрителю разные области знания – робототехнику, синтетическую биологию, машинное обучение или экологические практики. А наука, в свою очередь, дает художнику возможность воплощать все его смелые идеи и выходить за границы художественного мира с помощью нетипичных инструментов» [\[21\]](#).

Несмотря на колоссальные возможности, использование технологий в интерактивном искусстве ставит перед художниками и зрителями ряд проблем: это *техническая зависимость* (сложность технологических систем может ограничивать доступность искусства для художников, не обладающих техническими навыками, а также для зрителей, не имеющих соответствующих устройств) и *временность произведений* (технологии быстро устаревают, что может привести к утрате произведений, созданных на их основе – проблема временности). Также использование технологий, таких, например, как нейросети и искусственный интеллект, поднимает *этические проблемы авторства*.

Анализ интерактивного проекта, созданного с применением технологии виртуальной реальности

В качестве иллюстрации проанализируем интерактивный проект, который был создан с использованием технологии виртуальной реальности. Это «**The Under Presents**», разработанный американской студией «Tender Claws». Данный проект сочетает элементы иммерсивного театра, интерактивного повествования и многопользовательского VR-

опыта, что делает его ярким примером инновационного подхода к использованию технологий в искусстве. В анализе, представленном в таблице 3, рассмотрены его ключевые аспекты, включая художественные, технологические и социальные компоненты.

Таблица 3. Ключевые особенности проекта «TheUnderPresents» [\[22\]](#).

1	Краткое описание проекта	Проект сочетает элементы театрального искусства с интерактивными возможностями VR, создавая уникальное пространство, где пользователи могут не только наблюдать за происходящим, но и взаимодействовать с сюжетом, другими участниками и живыми актёрами. Произведение было запущено в 2019 году на платформах Oculus Rift и Oculus Quest.
2	Иммерсивность и нелинейное повествование	Пользователи могут исследовать виртуальное пространство, решать головоломки, наблюдать за театральными постановками и взаимодействовать с другими участниками. Проект предлагает несколько сюжетных линий, которые пользователи могут открывать в зависимости от своих действий. Это включает как линейные элементы (например, предзаписанные сцены), так и спонтанные события, создаваемые живыми актёрами.
3	Интеграция живых актёров	Живые актёры выступают в роли персонажей, которые могут адаптировать свои действия и диалоги в зависимости от выбора и поведения пользователей. Благодаря интерактивности актёры могут импровизировать, реагируя на непредсказуемые действия зрителей, что превращает каждый сеанс в уникальный опыт.
4	Эстетика и дизайн	Художественный стиль проекта отличается минимализмом, сюрреализмом и театральной символикой. Простые, но выразительные текстуры и формы создают атмосферу, которая стимулирует воображение зрителя. Музыка и звуковые эффекты используются для усиления напряжения и эмоционального воздействия. Пространственный звук подчёркивает присутствие других участников и создаёт эффект реального окружения.
5	Многопользовательская составляющая	Проект объединяет пользователей со всего мира, предлагая им взаимодействовать

		друг с другом в виртуальном пространстве. Это взаимодействие может быть как кооперативным (например, совместное решение головоломок), так и наблюдательным (например, наблюдение за действиями других участников). Пользователи могут использовать жесты и движения для выражения эмоций, что усиливает социальный аспект проекта.
6	Технологические аспекты	Проект использует передовые технологии VR для создания интуитивного и глубоко интегрированного взаимодействия, такие как «жестовое управление».
7	Оптимизация для VR-устройств	«The Under Presents» был адаптирован для автономных устройств, таких как Oculus Quest, что сделало его доступным для широкой аудитории. Разработчики уделили особое внимание оптимизации графики и сокращению задержек (latency), чтобы избежать эффекта киберболезни.
8	Алгоритмы взаимодействия	В проекте используются алгоритмы, регулирующие взаимодействие между пользователями и живыми актёрами. Это включает синхронизацию в реальном времени между пользователями и актёрами, а также генерацию событий (алгоритмы управляют случайными событиями в пространстве, что делает опыт непредсказуемым).

Таким образом, проект «The Under Presents» сумел объединить театр, видеоигры и VR в единую форму искусства, он «является одним из самых амбициозных проектов в области виртуальной реальности, когда-либо созданных. Он не только ставит множество вопросов, но и предъявляет высокие требования к своим игрокам, стремясь предложить нечто бескомпромиссное и уникальное» [\[22\]](#). Новизна формата привлекла как любителей интерактивных технологий, так и поклонников театрального искусства. Возможность взаимодействовать с другими пользователями и живыми актёрами в реальном времени усиливает вовлечённость и создаёт чувство сопричастности. Поддержка автономных устройств (без необходимости подключения к мощным компьютерам) сделала проект доступным для широкой аудитории. Несмотря на успех, у проекта существует и ряд проблем: это ограниченная аудитория, эфемерность пользовательского опыта (уникальность каждого сеанса, обеспечиваемая живыми актёрами, делает невозможным его полное воспроизведение, что может вызывать трудности в архивировании и документировании работы) и технические ограничения для отдельной группы пользователей, так как VR-устройства всё ещё остаются нишевым продуктом.

Выводы

Резюмируя, отметим, что технологии виртуальной реальности являются очень интересным инструментом, который наука дает в руки художника, он оказывают фундаментальное влияние на художественное выражение в интерактивном искусстве, открывая новые

способы взаимодействия, восприятия и переосмысления традиционных эстетических категорий.

Необходимо подчеркнуть, что интерактивность уже становится ключевым элементом современного искусства, позволяющим зрителям участвовать в создании и модификации художественного опыта, что меняет традиционные иерархии между художником, произведением и зрителем, превращая их в соавторов; внедрение интерактивности в художественные практики способствует созданию новых форм диалога между человеком, искусством и окружающим миром, подтверждая её значимость в контексте современной эстетики.

Успех интерактивных проектов, которые были приведены в качестве примеров, показывает, что синергия искусства и технологий способна не только расширить границы художественного выражения, но и предложить новые формы взаимодействия, которые становятся основой для будущего интерактивного искусства.

Нельзя не согласиться с авторами работы «Системы искусственного интеллекта», которые указывают на то, что «общей базой для ИИ, безусловно, является развитие современных информационных технологий и разработка новых вычислительных средств. Сегодня ИИ — это чрезвычайно многогранная и комплексная сфера деятельности, аккумулирующая в себе результаты многих наук, таких как геномная инженерия, биотехнологии, медицина, нанотехнологии, робототехника, микроэлектроника, психология, социология и др» [\[23, с. 5\]](#).

Интеграция виртуальной реальности, технологий искусственного интеллекта и сенсорных систем изменяет не только природу художественного высказывания, но и роли художника и зрителя, превращая их в участников сложных медийных процессов, однако эти изменения сопровождаются рядом вызовов, связанных с этикой, доступностью и сохранением произведений, что делает дальнейшее исследование этой темы важным для понимания современного искусства.

Библиография

1. Супрунова В.Г. Виртуальная реальность – что это такое? URL: <http://tofar.ru/article/virtualnaya-realnost.php> (дата обращения 28.11.2024).
2. Найденова Л.А. Виртуальная реальность в пространстве художественно-эстетического опыта. Труды IX Международной научной конференции. В 2-х частях. Том Часть 2. 2011. С. 248-250.
3. Lanier J. Dawn of the New Everything. A Journey Through Virtual Reality. Vintage books, 2018 г. – 351 p.
4. Брылевская А.А. Воображение и компьютерная виртуальность: сравнительный философско-методологический анализ : автореферат дис. ... канд. философских наук : 09.00.08 / Брылевская Анна Алексеевна. Санкт-Петербург, 2009. – 25 с.
5. Heim M. The Metaphysics of Virtual Reality. Oxford University Press, 1993. – 175 p.
6. Slater M. A Note on Presence Terminology. University of Barcelona. 2003. URL: <https://www.researchgate.net/publication/242608507> (дата обращения 28.11.2024).
7. Slater M. Place Illusion and Plausibility Can Lead to Realistic Behaviour in Immersive Virtual Environments. Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences. 2009. 364(1535): 3549-57.
8. Milgram P., & Kishino F. A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays. IEICE TRANS. INF. & SYST., VOL. E77-D, NO. 12 DECEMBER 1994. Pp. 1321-1329.
9. Stephen R. Ellis. Nature and Origins of Virtual Environments: A Bibliographical Essay.

Computing Systems in Engineering Vol. 2. № 4, pp 321-347, 1991.

10. Vince J. Virtual Reality Systems. Addison-Wesley Publishing Company, 1995. – 388 p.

11. Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства. Статья написана в рамках исследовательского проекта № 06-06-80023а, поддержанного РФФИ. URL: https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/aest/aest_2/2.pdf (дата обращения 28.11.2024).

12. Габриелян Т.О. Техническая эстетика и дизайн. Манускрипт. 2020. Том 13. Выпуск 2. С. 194-199.

13. Галкин Д.В. Звуки, рожденные из чисел, кибертеатр и компьютерная поэзия: эстетика случайности в кибернетическом искусстве 1950–1960-х гг. Вестник Томского государственного университета. № 325. 2009. С. 52-58.

14. Лутохин А.С., Тычков А.Ю., Сотников А.М., Алимуратов А.К. Анализ систем захвата движения в среде виртуальной реальности. Вестник Пензенского государственного университета. 2021. № 2. С. 102-106.

15. Осипов М.П. Системы виртуальной реальности. Учебно-методическое пособие. – Нижний Новгород: Нижегородский госуниверситет, 2012. – 48 с.

16. Козленко Т.А., Придвижкин С.В. BIM И VR: разработка программного модуля для интеграции информационного моделирования зданий и виртуальной реальности. DOI: <https://doi.org/10.26518/2071-7296-2021-18-4-440-449> // Вестник СибАДИ. – 2021. – Т. 18, № 4(80). – С. 440-449.

17. Официальный сайт Unity Engine. URL: <https://unity.com/ru/download> (дата обращения: 28.11.2024).

18. Официальный сайт Unreal Engine. URL: <https://www.unrealengine.com/en-US> (дата обращения: 28.11.2024).

19. Официальный сайт 3d-редактора Blender. URL: <https://www.blender.org/> (дата обращения: 28.11.2024).

20. Харьков А.Д. Анализ программного обеспечения для разработки образовательных VR приложений. Научные известия. 2022, 28. С. 43-46.

21. Дементьева С. Наука в искусстве и наоборот. Что находят художники, ученые и зрители в технологическом искусстве. 2022. URL: <https://theblueprint.ru/culture/specials/kaspersky-science-art> (дата обращения: 28.11.2024).

22. Damiani J. (2019). The Under Presents' Is A Novel Exploration Of VR And Live Immersive Theatre. URL: <https://www.forbes.com/sites/jessedamiani/2019/11/19/the-under-presents-is-a-novel-exploration-of-vr-and-live-immersive-theatre/> (дата обращения: 28.11.2024).

23. Ватян А.С., Гусарова Н.Ф., Добренко Н.В. Системы искусственного интеллекта. – СПб: Университет ИТМО, 2022 – 186 с.

24. Добрынин О.В. Сферический кинематограф: трансформация киноязыка в условиях виртуальной реальности // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. No 1 (59). С. 106-121.

25. Разлогов К. Э. Новые аудиовизуальные технологии. – М.: Эдиториал УРСС, 2005. – 488. с.

26. Юй. Б. Роль технологий в современном искусстве: от виртуальной реальности до интернета вещей. Студенческая наука: актуальные вопросы, достижения и инновации. Сборник статей XI Международной научно-практической конференции. Пенза, 2023. С. 29-34.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемая статья «Технологии виртуальной реальности в современном интерактивном искусстве» является попыткой обобщения/систематизации развития двух специфических черт современного искусства, а именно интерактивности и использования виртуального пространства. Автор начинает свою статью с заявления «Современные технологии оказывают глубокое влияние на художественное выражение в искусстве, предоставляя художникам новые инструменты для воплощения творческих идей», таким образом в тексте исследуется использование таких новых инструментов в искусстве за последние 50-70 лет. В первой части статьи автор дает определения/варианты определений базовым понятиям своего текста: виртуальная реальность и интерактивное искусство. Если в случае с виртуальной реальностью автор делает своего рода обзор литературы, предлагающей свои варианты определения данного понятия, с интерактивным искусством (как видимо с более устоявшимся понятием) он поступает иначе: дает одно определение и дополняет его хронологической таблицей развития интерактивного искусства с 1950-ых гг. и по настоящее время. Строго говоря, утверждение автора «Интерактивное искусство начало развиваться во второй половине XX века на пересечении технологий, искусства и зрительского участия» некорректно т.к. примеры интерактивного искусства даже с приводимым автором определением можно найти даже в античности, поэтому корректно было бы уточнять «современное интерактивное искусство», очевидно что автор имеет в виду ту стадию развития интерактива, когда в нем начали задействоваться электронные устройства, т. е когда интерактив начал становится высокотехнологичным. Сама таблица тоже требует корректив по содержанию и оформлению. Стоит более четко проводить различия между первым и вторым этапом, т.к. в обоих этапах характерной чертой называется использование компьютеров. Джон Кейдж в таблице назван художником, что верно в смысле «творец», «создатель», в этом смысл и Лев Толстой художник, но в контексте таблицы следовало бы обозначить конкретную сферу творческой интерактивной деятельности Кейджа – он был композитором. Неверно размещать внутри таблицы библиографические описания (этапы 2 и 5), они должны быть в разделе «Библиография», также выглядят сомнительными обращения к анонимным текстам из соцсетей в качестве источника. Иногда сами сноски неточны: тезис "веб-технологии позволяли людям из разных точек мира взаимодействовать друг с другом" подкреплен ссылкой на анонимный текст об истории графического дизайна. Далее автор приводит примеры современных (то есть относящихся к этапу 5) произведений интерактивного искусства, созданных с применением технологий виртуальной реальности. В этой части своей работы автор снова размещает библиографические описания внутри текста, а также забывает указывать авторство упоминаемых работ. Затем автор уделяет внимание технологическим средствам создания виртуальной реальности (типы оборудования, программное обеспечение). В заключительной части текста автор перечисляет характеристики интерактивного искусства, интенсивно развивающиеся в результате технологической экспансии (иммерсивность, генеративные методы, интерактивность), и приводит удачный по мнению автора пример внедрения технологий виртуальной реальности в иммерсивное интерактивное искусство -проект «The Under Presents», разработанный американской студией «Tender Claws». В заключении автор делает обоснованный вывод "синергия искусства и технологий способна не только расширить границы художественного выражения, но и предложить новые формы взаимодействия, которые становятся основой для будущего интерактивного искусства². Текст затрагивает набор актуальных проблем и может быть опубликован после устранения вышеуказанных недостатков, также желательно для удобства восприятия довольно обширного текста разделить его на тематические сегменты.

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 «Технологии виртуальной реальности в современном интерактивном искусстве», в которой проведено исследование перспектив применения современных мультимедийных технологий в создании произведений искусства.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что технологии виртуальной реальности являются очень интересным инструментом, который наука дает в руки художника, он оказывают фундаментальное влияние на художественное выражение в интерактивном искусстве, открывая новые способы взаимодействия, восприятия и переосмысления традиционных эстетических категорий. Интеграция виртуальной реальности, технологий искусственного интеллекта и сенсорных систем изменяет не только природу художественного высказывания, но и роли художника и зрителя, превращая их в участников сложных медийных процессов.

Актуальность исследования обусловлена увеличивающимся объемом применения современных цифровых технологий во всех сферах искусства и культуры.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая: автором не поставлена проблема, обозначены цель, задачи и методология исследования, не проведен библиографический анализ, не представлено исследование степени научной проработанности изучаемой проблематики, вследствие чего затруднительно делать заключение о научной новизне данного исследования. Практическая значимость исследования заключается в возможности применения его результатов и описанного опыта при создании интерактивного объекта культуры.

Как можно определить исходя из текста статьи, цель исследования заключается в рассмотрении основных тенденций развития и применения технологий виртуальной при создании объектов современного искусства.

В ходе исследования были использованы общенаучные методы: анализ и синтез, описание, систематизация и классификация. Теоретическим обоснованием послужили труды таких российских и зарубежных исследователей Разлогов К.Э., Брылевская А.А., Хейм М., Осипов М.П., Ватъян А.С., Слейтер М. и др. Эмпирическим материалом явились образцы анимационных фильмов, культурных мероприятий и театральный проект «The Under Presents».

Автор, иллюстрируя широкий научный интерес к исследуемой проблематике, приводит множество определений понятия «виртуальная реальность» (VR), однако им не обозначено, какое именно определение взято за основу непосредственно в данном исследовании.

Автором прослежена динамика развития современного интерактивного искусства, обозначены основные этапы, начиная со второй половины XX века, и определены и описаны ключевые характеристики каждого этапа. В технологии интерактивного искусства настоящего периода включает виртуальную реальность (VR), дополненную реальность (AR) (с помощью специальных приспособлений добавляются дополнительные смыслы в объекты) и интерактивные инсталляции (реагируют на присутствие или действия посетителей).

Также автором исследованы технологические основы VR, включающие аппаратное обеспечение, программное обеспечение и алгоритмы, обеспечивающие иммерсивность, интерактивность и реальное время отклика системы.

Автором проанализировано влияние технологий на следующие характеристики и методы создания интерактивного искусства: иммерсивность, интерактивность и генеративность. Автор отмечает высокий потенциал и широкий спектр применения технологий виртуальной реальности в данных направлениях. Однако им выделены и ряд проблем, которые могут появиться перед художниками и зрителями при использовании технологий в интерактивном искусстве: это техническая зависимость и временность (быстрое устаревание) произведений, а также этические проблемы авторства.

На примере американского театрального проекта «The Under Presents» автором проанализировано применение создателями технологий виртуальной реальности, рассмотрены его ключевые аспекты, включая художественные, технологические и социальные компоненты.

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 потенциала современных технологий в сфере создания современных произведений 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 также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования состоит из 26 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Тем не менее, 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 указанных недостатков.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

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

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

В статье «Технологии виртуальной реальности в современном интерактивном искусстве» рассматривает влияние современных технологий, особенно виртуальной реальности (VR), на развитие и эволюцию интерактивного искусства. Автор исследует, каким образом технологии VR изменяют процессы создания и восприятия искусства, а также как они влияют на опыт взаимодействия между художником и аудиторией. В статье также уделяется внимание этическим вопросам, возникающим в связи с использованием этих технологий в искусстве.

В статье представлен обзор существующих определений виртуальной реальности, дан анализ исторического развития интерактивного искусства и его связи с современными (в том числе информационными и цифровыми) технологиями. Весьма полезным обобщением являются основные этапы развития современного интерактивного искусства

(представленные в таблице 1) и основные направления (иммерсивность, интерактивность, генеративность) влияния технологий на интерактивное (технологическое) искусство (представленные в таблице 2). Текст также опирается на конкретные примеры интерактивных проектов (в частности, проекта "The Under Presents"), использующих VR, что позволяет глубже понять практическое применение теоретических наблюдений.

Актуальность исследования не вызывает сомнений, учитывая стремительное развитие технологий и их возрастающее влияние на различные сферы жизни, включая искусство. Вопрос о том, как современные технологии изменяют художественные формы (само)выражения и пути взаимодействия с аудиторией, является крайне важным и требует тщательного изучения.

Научная новизна текста заключается в попытке систематизировать влияние технологий виртуальной реальности на интерактивное искусство. Автор предлагает свое определение виртуальной реальности, что способствует уточнению терминологии в данной области. Также интерес представляет сравнение различных подходов к пониманию VR, предложенное автором.

Стиль изложения материала в целом научный и академический, структура статьи логична и последовательна: сначала идет теоретическая часть, затем следует анализ конкретных примеров.

Библиография охватывает широкий спектр исследовательской литературы, хотя в подборе литературы заметна некоторая случайность. Автор не предоставляет явной апелляции к оппонентам, что могло бы обогатить дискуссию и показать полноту рассмотрения вопроса. Возможно, стоило бы упомянуть противоположные точки зрения на использование технологий в искусстве и обсудить их.

Выводы статьи подтверждают важность дальнейшего исследования влияния технологий на искусство и предлагают рассматривать виртуальную реальность как важный инструмент для создания нового типа интерактивного искусства. Выводы могли бы содержать предложения направлений будущих исследований.

Статья будет интересна прежде всего специалистам в области искусствоведения, культурологии и медиаискусства. Также статья может привлечь внимание студентов и преподавателей, занимающихся вопросами современных технологий и их влияния на культуру.

Таким образом, текст статьи представляет собой ценный вклад в изучение общего вопроса — влияния технологий на искусство. Рекомендуем статью к публикации в журнале «Культура и искусство».

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Хагбин М. Персидский язык как фактор государственной культурной политики Ирана за рубежом // Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.72263 EDN: DUWOMT URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72263

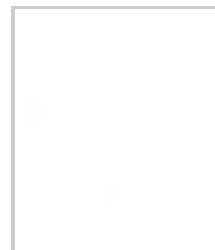
Персидский язык как фактор государственной культурной политики Ирана за рубежом

Хагбин Мохсен

аспирант, кафедра мировой культуры; Московский государственный лингвистический университет

119034, Россия, г. Москва, ул. Остоженка, д. 38 стр. 1

✉ mohsen.h8866@gmail.com



[Статья из рубрики "Культура и власть"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.12.72263

EDN:

DUWOMT

Дата направления статьи в редакцию:

08-11-2024

Аннотация: В данной статье рассматриваются стратегии популяризации персидского языка как официального языка Ирана и в межкультурных коммуникациях, в том числе, в диалоге с Россией. Иран, верно оценивая потенциальные возможности персидского языка, его популярность среди стран региона Новруз, проводит особую языковую политику. Соседство с Россией и дружественные с ней отношения подталкивают Иран учитывать и этот фактор при выработке стратегии по популяризации персидского языка как одного из компонентов культурной политики. Объектом исследования являются основания и принципы государственной культурной политики ИРИ в отношении официального языка страны. Предметом исследования являются перспективы культурного взаимодействия в контексте интересов РФ и ИРИ в области расширения языкового сотрудничества. При помощи сравнительного метода удалось отследить культурные подходы РФ и ИРИ изучением основополагающих документов Тегерана и Москвы и выявить перспективы гуманитарного сотрудничества. Актуальность исследования обусловлена наличием потенциала для развития культурных связей РФ и ИРИ в области языкового сотрудничества, что предполагает выявление наиболее

перспективных взаимовыгодных направлений сотрудничества. Научная новизна исследования состоит в том, что выявлены схожие принципы государственной культурной политики обеих стран в языковой сфере, что дает возможность выстраивать конструктивную межкультурную коммуникацию и избежать недопонимания и разногласия во взаимоотношениях двух стран. Акцент властей как России, так и Ирана на значимость языка как одного из важнейших факторов реализации «мягкой силы» в культурной дипломатии и их усилия по укреплению и продвижению национального языка своей страны среди народов других стран положительно влияет на развитие всех сфер сотрудничества, в том числе культурного, экономического и военного между двумя государствами, что гарантирует реализацию национальных интересов двух стран в регионе.

Ключевые слова:

Иран, Россия, языковая политика, персидский язык, русский язык, мягкая сила, Русский Мир, Фонд Саади, культурный диалог, образование

Введение

Язык как феномен культуры выступает одним из наиболее значимых элементов международного диалога. Немецкий просветитель и философ И. Г. Гердер пишет, что «язык – это печать нашего разума, благодаря которой разум обретает видимый облик и передается из поколения в поколение» [\[1, с. 250\]](#). По его словам, «все известные человеческому роду науки и искусства созданы подражанием, разумом и языком» [\[1, с. 255\]](#). Гердер в культурной сфере акцентировал свое внимание на важности языка и литературы. Он был убежден, что язык – это не только инструмент для коммуникации, но и носителем культурных ценностей и идей. Также с помощью литературы можно подчеркнуть ту или иную культурную ценность, выразить её через искусство и поэзию. М.М. Бахтин был одной из тех исследователей, кто внес существенный вклад в развитие межкультурного диалога. Он предложил взглянуть на то, как взаимодействуют друг с другом разные и порой принципиально различные культуры, совершенно по-новому: они сосуществуют в Большом времени и не могут не соприкоснуться друг с другом [\[3, с. 207\]](#).

Государства, понимая значимость межкультурного диалога, предпринимают усилия для выстраивания языковой политики, которая направлена как на укрепление позиций национального языка внутри страны, так и за ее пределами.

Современные экономические и социокультурные процессы носят диалектический характер, поэтому такие феномены, как глобализация и интернационализация имеют свои противоположности – локализацию и коренизацию. Напряженность же между ними, их оппозиционность продуцирует вопросы, вызывающие дискуссию в мире гуманитариев, пытающихся увидеть очертания будущего.

Распад Советского Союза и последовавшее за ним образование и демаркация новых границ в Восточной Европе, Центральной Азии, наряду с расширением Европейского Союза, привели к возрождению политий и появлению сверхгосударств (supra-states) с новыми проблемами: определение официального языка и языков меньшинств. В связи с возникновением новых трудностей политического, культурного и лингвистического характера актуальной становится необходимость разработки оптимальной языковой политики. Формирование экономических союзов в разных регионах мира (например,

АСЕАН в Юго-Восточной Азии и МЕРКОСУР в Латинской Америке) также задают схожие культурно-лингвистические вопросы о том, какие языки будут использоваться и для каких целей [\[6\]](#).

Языковая политика государства представляет собой совокупность мер и инициатив, реализуемых правительством в целях защиты языковых прав и интересов граждан. Это включает в себя официальные языки, которые применяются в государственных и местных учреждениях, образовательных учреждениях, СМИ, а также в сфере бизнеса и других областях [\[4\]](#). Языковая политика многогранна, так как она может быть и побудительной, и принудительной. В нее входят такие аспекты, как выделение официального языка, двуязычие или трехязычие, стратегическое многоязычие, политика ассимиляции, невмешательства, секторная политика, политика дифференцированного юридического статуса, интернационализация языка, применяемая к языкам сообществ, и языковая политика смешанного типа. Она включает в себя ряд последовательных шагов, направленных от теории к практике и включающих в себя определение её целей, выявление требующих решения задач и непосредственную реализацию [\[2, с. 11\]](#).

В данной статье преимущественно рассматривается стратегии популяризации персидского языка как официального языка Ирана и в межкультурных коммуникациях, в том числе, в диалоге с Россией.

Персидский язык как культурный феномен и меры его поддержки на государственном уровне

Персидский язык играет фундаментальную роль в культурном наследии иранского народа. Этот язык является средством общения большинства жителей нагорья Ирана, граждан Афганистана и Таджикистана, официально говорящих на фарси. Кроме того, местные диалекты у племен вокруг Ирана также включены в языковую семью иранского языка. В целом персидский язык наряду с пушту, курдским, белуджским, таджикским, осетинским, гиляки и мазендеранским языками относится к подгруппам иранских языков, входящих в арийскую (индоиранскую) ветвь индоевропейской семьи. Только азербайджанские языки (с персидским акцентом), туркменский, входящий в алтайскую (тюркскую) семью, а также огузские или юго-западные тюркские языки на иранской территории считаются самостоятельными. Тем не менее, среди этих языковых групп многие говорят на официальном персидском языке. Так что носители этих языков в разных странах региона общаются и связаны друг с другом, и это способствует их развитию и распространению [\[9, с. 18-19\]](#).

Возможно, лучший способ для определения и понимания государственной культурной политики – это обратиться к официальным государственным документам (например, конституция), поэтому для выявления роли персидского языка и механизмов его поддержания будут анализировать основополагающие документы ИРИ.

Статья 15 Конституции Ирана касается языковых вопросов и подчёркивает официальный статус персидского языка. Также особая роль уделяется персидской письменности, которая является обязательной для функционирования языка как официального. Официальный статус подразумевает использование языка в делопроизводстве, официальных текстах и образовании. Национальные языки народов Ирана могут использовать наравне с персидским в СМИ, а также при изучении национальных литератур в школах. Также в рамках системы образования особая роль закреплена за

арабским языком. В ст. 16 конституции Ирана указано, что это язык Корана, исламских наук, а также то, что данный язык оказал влияние на развитие персидской литературы. По этим причинам он должен преподавать во всех классах после начальной школы до окончания средней школы^[1].

В Документе о перспективах 2025 г. ИРИ^[2] подчеркивается укрепление единства и национальной идентичности на основе принципов ислама, Исламской революции и Исламской Республики. Кроме того, факторами, способствующими поддержанию единства, выступают знания об ирано-исламской истории, культуре, цивилизации и искусстве, в том числе, и персидский язык. «Внимание к персидскому языку и литературе, его укреплению, популяризации и расширению» включено в пункте № 7 «Принципов культурной политики Исламской Республики»^[3], утвержденного Высшим советом культурной революции в 1992 г.

Также во «всеобъемлющем документе международных научных связей ИРИ, утвержденном 6 марта 2018 г., подчеркивается расширение и применение методов и инструментов продвижения персидского языка в целях улучшения его положения среди международных научных языков».

Стоит отметить, что в «Документе о фундаментальной трансформации просвещения и образования», утвержденном Высшим советом культурной революции 27 сентября 2011 г., подчеркивается «обеспечение (предоставление) возможности обучения иностранному языку в рамках факультативной части учебной программы с соблюдением принципа установления и укрепления исламско-иранской идентичности»^[4].

Следует отметить, что проблема изучения иностранных языков становится на высшем государственном уровне. Так, аятолла Али Хаменеи на встрече с учителями и педагогами подверг критике тенденцию, связанную с чрезмерным акцентом на изучение английского языка в иранских школах. В частности, он заявил: «Эта настойчивость в продвижении английского языка в нашей стране неправильна. Конечно, необходимо знать иностранный язык, но иностранный язык не ограничен только английским, английский – не единственный язык науки. Почему же в школах в качестве предметов по изучению иностранных языков не назначают другие языки? Почему наблюдается такая настойчивость на английском языке, ведь существуют также французский, немецкий язык? Языки развитых восточных стран также являются иностранными, они же – и языки науки»^[7].

Таким образом, при рассмотрении основополагающих государственных документов Ирана, следует подчеркнуть, что культурная политика страны основывается на языковом планировании, таким образом, персидский язык – официальный, он также является символом национальной и культурной идентичности иранцев, английский язык – язык международного общения, а арабский – язык Корана и исламского мира.

Далее речь пойдет об языковой политике иранского государства, направленной на продвижение и популяризацию персидского языка за пределами страны.

Социокультурные тенденции фонда Саади в языковой политике ИРИ за рубежом

В настоящее время продвижение национального языка за рубежом как элемента политики «мягкой силы» несёт в себе огромный потенциал в межкультурных коммуникациях и считается долгосрочным и выгодным вложением в стратегическую политику государств.

Персидский язык и литература как один из компонентов и ресурсов реализации «мягкой силы» ИРИ вместе с национальными обычаями и ритуалами, такими как празднование Новруза, обладают потенциалами, благодаря которым Тегеран в рамках реализации своей «мягкой силы» может продвигать их по всему миру, особенно в отношении стран, которые имеют общие культурные и цивилизационные корни с Ираном, в том числе в регионе Центральной Азии и Индийского субконтинента [\[10, с. 123\]](#).

Иранский ученый М.Р. Дехшири считает, что «одной из целей культурной дипломатии Тегерана является развитие и популяризация персидской письменности и языка в мире, особенно в странах региона Новруз. Персидский язык как общий элемент культуры стран региона играет ключевую роль в преемственности и сплоченности территорий, связанных с территорией культурного Ирана» [\[8, с. 174-175\]](#).

Таким образом, управление трансграничным обучением национальному языку является одной из важнейших задач многих государств. В настоящее время данный подход считается одной из ключевых составляющих публичной дипломатии. Англичане – через Британский Совет, французы – через Альянс Франсез, немцы – через Институт имени Гёте, испанцы – через Институт Сервантеса и китайцы – через «Фонд Конфуция». В Российской Федерации эту функцию выполняет фонд «Русский Мир», который занимается популяризацией русского языка и поддержкой программ изучения русского языка за рубежом.

В Иране для выполнения этой задачи создан Фонд имени Саади, получивший название в честь великого поэта Саади Ширази, автора «Голестан» и «Бустан», которые созданы на персидском языке и являются частью культурного наследия Ирана. Устав Фонда Саади, утвержденный на 673-м заседании Высшего совета культурной революции 26 октября 2010 г., гласит: «В целях распространения персидского языка и литературы за рубежом, а также для синергии и последовательности в деятельности, связанных с этой областью, создается центр под названием «Фонд Саади», чтобы на основании целей, стратегий и правил, регулирующих международные культурные связи Исламской Республики Иран, он отвечал за стратегическое управление и реализацию образовательной, исследовательской, культурной и медиа-деятельности в сфере распространения персидского языка и литературы за рубежом в координации с Организацией культуры и исламских связей».

Столпы фонда следующие: 1 – высшее руководство Фонда (президент страны), 2 – попечительский совет Фонда, 3 – председатель Фонда.

Стоит отметить, что членство высокопоставленных представителей власти в попечительском совете Фонда само по себе обуславливает их большую синергию и координацию в направлении продвижения стратегической политики и реализации образовательной, исследовательской, культурной и медийной деятельности, ориентированной на персидский язык. У фонда нет независимого представительства в странах, где у Организации культуры и исламских связей есть атташе по культурным вопросам, поэтому сам атташе считается представителем Фонда Саади.

С целью ознакомления иностранной аудитории с иранской культурой и историей необходимо создавать и приумножать курсы по иранистике и персидскому языку за рубежом. Такая фундаментальная основа, как персидский язык, формирует представление об идентичности иранского народа. По мнению экспертов, методики его широкого преподавания необходимо стандартизировать, и, исходя из этих побуждений, 21 апреля 2013 г. был создан Фонд Саади – центральный организующий орган,

уполномоченный заниматься распространением персидского языка и литературы за рубежом. Деятельность его основана на актуальных мировых трендах, им разработан собственный стандарт AMFA (Persian Language Skill Test). Фонд Саади имеет центры обучения персидскому языку, как внутри Ирана, так и в более чем 40 центрах за пределами страны, курсы при этом проходят очно и онлайн [\[5\]](#).

Открытие Центра персидского языка в Культурном представительстве Ирана в Москве в декабре 2015 г. в присутствии руководителя фонда Г. Хаддада Аделя и российских и иранских профессоров персидского языка стало одной из эффективных мер фонда в направлении популяризации данного языка в России.

Ежегодно проводятся курсы обучения персидскому языку с выдачей сертификата об окончании курса, а также мастер-классы по персидской каллиграфии. Празднование иранских национальных праздников (в частности, Новруз, Ночь Ялда, увековечение памяти персоязычных поэтов с приглашением иранистов, профессоров и студентов персидского языка) являются частью многовекторной деятельности этого центра. Более того, перечисленные мероприятия также проводятся при поддержке Культурного представительства и Центра персидского языка в других российских городах, таких как Санкт-Петербург и Казань, в университетах которых есть кафедры персидского языка.

Проблемы и перспективы развития культурных отношений с РФ

В настоящее время Иран ищет стратегических партнёров в рамках стратегии «Взгляд на Восток». Эта стратегия направлена на культурное и экономическое развитие стран Восточной цивилизации. Исторические, культурные и национальные особенности Ирана указывают на его принадлежность к этому типу цивилизации. Российская Федерация, как ключевой игрок на евразийском пространстве, положительно оценивает данную инициативу. И иранская стратегия «Взгляда на Восток», и российские идеи евразийства имеют много общего, что неизбежно приводит к сближению стран. Помимо этого, важно отметить, что в отношении Ближнего Востока и исламского мира в целом Россия придерживается особых позиций в рамках своей стратегии [\[5, с. 48-49\]](#). К тому же, недавнее вступление ИРИ в такие организации, как ШОС и БРИКС, а также подписание соглашения им о свободной торговле с Евразийским союзом является переломным моментом в расширении торгово-экономических отношений Ирана с государствами-участниками этих организаций, и все это требует от всех государств, особенно РФ и ИРИ целенаправленно строить и продвигать свою языковую политику с учетом реализации долгосрочных и взаимовыгодных интересов в пользу народов двух государств.

Русский язык имеет большое значение для России как инструмент достижения стратегических целей во внешней политике. Это осуществляется в соответствии с «Концепцией государственной поддержки и продвижения русского языка за рубежом» [\[6\]](#). Широкое распространение языка будет способствовать позитивному восприятию России, а также поможет улучшению дипломатических контактов.

Русский язык был одним из первых языков, который преподавали на факультете иностранных языков при Тегеранском университете одновременно с основанием этого университета, но в течение двух десятилетий к русскому языку не относились очень серьезно. Возможно, причиной стало чрезмерное внимание Ирана к развитию западных языков, особенно английского. Однако растущие отношения между Ираном и Россией способствовали тому, что иранские власти стали обращать больше внимания на обучение русскому языку в Иране. В настоящее время кафедры русского языка существуют более чем в 10 иранских университетах. В апреле 2017 г. в Тегеранском университете

открылся центр Фонда «Русский Мир» в присутствии Председателя Комитета по образованию и науке Государственной Думы В. Никонова. Также центры данного фонда были открыты в других иранских университетах, например, в Университете Фирдоуси в Мешхеде, Исфаханском университете и Гилянском университете.

В апреле 2018 г. в Государственной Думе состоялась встреча Председателя Комитета по образованию и науке В. Никонова и тогдашнего иранского Министра образования и воспитания Ирана С. М. Батхаи. Стороны обсудили перспективы развития систем образования в России и Иране и особое внимание было уделено вопросам укрепления образовательных и гуманитарных связей, в том числе школьных, студенческих и научных обменов, и особенно изучения русского языка в Иране. Стороны подчеркнули важность создания рабочей группы для расширения языкового сотрудничества^[7].

В ходе проведения Всероссийского конкурса "Учитель года-2023" в Сочи В. Путин президент РФ заявил: "У нас очень хорошие отношения с Ираном, и мы будем всячески развивать это". По его мнению, Россия заинтересована в том, чтобы в таких странах, как Иран, создавались русскоязычные учебные заведения с российскими методиками обучения и воспитания детей^[8].

Заключение

Резюмируя все вышеуказанные утверждения, можно подтвердить, что в условиях глобализации язык все больше становится важнейшим инструментом для реализации интеграционных процессов и развития межкультурной коммуникации между государствами, поскольку он является ключевым фактором в продвижении общих ценностей стран и в то же время способствует расширению отношений культурно-гуманитарного плана в различных областях.

Акцент Ирана на популяризации персидского языка в странах, отмечающих Новруз, а также соседних странах, его стремление к монополизации английского языка внутри, соседство с Россией, имеющей множество культурно-исторических общностей с Ираном, и их одновременное членство в региональных и международных структурах, таких как ШОС, БРИКС и ЕАЭС, требуют большего внимания со стороны властей обоих государств в разработке целенаправленной языковой политики по отношению друг к другу.

Акцент властей как России, так и Ирана на значимость языка как одного из важнейших факторов реализации «мягкой силы» в культурной дипломатии и их усилия по укреплению и продвижению национального языка своей страны среди народов других стран положительно влияет на развитие всех сфер сотрудничества, в том числе культурного, экономического и военного между двумя государствами, что гарантирует реализацию национальных интересов двух стран в регионе.

Поэтому в целях усиления культурным сближением двух стран рекомендуется заключение меморандумов, соглашений и контрактов на русском и персидском языках, что должно быть поставлено на повестку дня двух государств. Разумеется, считается необходимым сотрудничество двух конкурирующих Фондов «Саади» и «Русский Мир» в проведении совместных мероприятий, таких как чествование знаменитостей, поэтов и писателей этих стран, а также проведение культурных выставок, фестивалей, кинотеатров и т. д. с целью укрепления солидарности народов и их ознакомления с культурой другой страны.

^[1] URL: <https://www.shora-gc.ir/0001Dv> (Дата обращения: 16.09.2024)

[2] URL: <https://www.shora-gc.ir/00004t> (Дата обращения: 18.08.2024)

[3] URL: <https://www.pcci.ir/fa/tahghighat/entesharat/magazin/faslname2/siyasat> (Дата обращения: 20.09.2024)

[4] URL: <https://sccr.ir/> (Дата обращения: 23.08.2024)

[5] URL: <https://saadifoundation.ir/fa> (Дата обращения: 11.09.2024)

[6] URL: <http://kremlin.ru/acts/news/50644> (Дата обращения: 23.09.2024)

[7] URL: <http://duma.gov.ru/news/26807> (Дата обращения: 21.07.2024)

[8] URL: <https://ria.ru/20231004/iran-1900559287.html> (Дата обращения: 15.08.2024)

Библиография

1. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер; [пер. с нем. А. В. Михайлова]. 2-е изд., испр. Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 760 с.
2. Гулинов Д. Ю. Языковая политика: определение и характеристики. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 5 (59). С. 7-11.
3. Длугач Т. Б. Диалог в современном мире: М. Бубер – М. Бахтин – В. Библер // Историко-философский ежегодник. Москва: Аквилон, 2015. С. 191-242.
4. Лямкина В.А. Языковая политика стран СНГ: положение русского языка (на примере Узбекистана). [Электронный ресурс] // Российский совет по международным делам (РСМД). URL: https://russiancouncil.ru/blogs/laiamp/yazykovaya-politika-stran-sng-polozhenie-russkogo-yazyka-na-primere-uz/?sphrase_id=112566884 (Дата обращения: 23.07.2024)
5. Хагбин М. Современная восточная стратегия интеграционных процессов Ирана: проблемы и перспективы. // Вестник Поволжского института управления. 2021. Т.21. № 6. С. 38-51.
6. Baldauf Jr., Richard B. "Introduction-Language Planning: Where have we been? Where might we be going?" RBLA, Belo Horizonte. 2012. Vol. 12, № 2, P. 233-248.
7. Bayanat dar didare moallemān va farhangian [Электронный ресурс] // Payegah ettelaresaani ayatollah Khamenei. URL: <https://khl.ink/f/32970> [In Persian]. (Дата обращения: 12.10.2024)
8. Dehshiri M.R. Diplomasie farhangie jomhourie eslamie iran. Scientific and cultural publishing company. Tehran (Iran). 2014. 1st edition. 590 p. [In Persian].
9. Hafeznia M.R. Jografiae siasie iran. Publication of SAMT. Tehran (Iran). 2002. 1st edition. 540 p. [In Persian].
10. Saeidi R., Moghadam-Far H. Manaabe ghodrate narne jomhourie eslamie iran // Scientific Quarterly of Soft Power Studies. Tehran (Iran). 2014. Vol. 4. № 11. P. 107-126. [In Persian]

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 «Персидский язык как фактор государственной культурной политики Ирана за рубежом»

Предметом исследования представленной работы являются стратегии популяризации персидского языка как официального языка Ирана в межкультурных коммуникациях, в том числе, в диалоге с Россией. Культурная политика Ирана основывается на языковом планировании, таким образом, персидский язык – официальный, он также является символом национальной и культурной идентичности иранцев, английский язык – язык международного общения, а арабский – язык Корана и исламского мира. В Иране для решения задачи управления трансграничным обучением национальному языку создан Фонд имени Саади, получивший название в честь великого поэта Саади Ширази.

Методология исследования включает такие общенаучные подходы, как дескриптивный метод, метод категоризации, метод анализа, наблюдения, синтеза, которые дали возможность рассмотреть языковую политику Ирана по продвижению персидского языка.

Актуальность работы определяется необходимостью управления трансграничным обучением персидскому языку, которая является одной из важнейших задач многих государств. В настоящее время данный подход считается одной из ключевых составляющих публичной дипломатии. Англичане – через Британский Совет, французы – через Альянс Франсез, немцы – через Институт имени Гёте, испанцы – через Институт Сервантеса и китайцы – через «Фонд Конфуция». В Российской Федерации эту функцию выполняет фонд «Русский Мир», который занимается популяризацией русского языка и поддержкой программ изучения русского языка за рубежом.

Научная новизна обусловлена тем, что условиях глобализации язык все больше становится важнейшим инструментом для реализации интеграционных процессов и развития межкультурной коммуникации между государствами, поскольку он является ключевым фактором в продвижении общих ценностей стран и в то же время способствует расширению отношений культурно-гуманитарного плана в различных областях. В работе сделан вывод о том, что российские идеи евразийства имеют много общего, что неизбежно приводит к сближению Ирана и России.

В работе рассматривается стремление Ирана к популяризации персидского языка в странах, отмечающих Новруз, а также соседних странах, его стремление к монополизации английского языка внутри, соседство с Россией и их одновременное членство в региональных и международных структурах, таких как ШОС, БРИКС и ЕАЭС. Данные процессы требуют, по мнению автора, большего внимания со стороны властей обоих государств в разработке целенаправленной языковой политики по отношению друг к другу.

Статья написана научным языком, претензий к стилю изложения нет. Структура соответствует требованиям, предъявляемым к научному тексту. Основные замечания связаны со списком литературы, использованной в работе. Библиография работы состоит из 10 источников, а также 8 ссылок на источники. Причем в этих ссылках не указан сам источник, что, конечно, не является правильной в научной статье. Надо было указать, например, что URL: <https://ria.ru/20231004/iran-1900559287.html> - это ссылка на РИА-Новости и т.д. Надо эти ссылки включить в библиографию, указав сам источник, на который автор ссылается. При этом собственно на работы, приведенные, собственно в библиографии, ссылок в работе нет.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ван Ш. Эволюция цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань (VII-XIV века) — от цвета к туши // Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.72405 EDN: DVYGCG URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72405

Эволюция цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань (VII-XIV века) — от цвета к туши

Ван Шутун

преподаватель; факультет архитектуры и искусства; Чжэцзянский профессионально-технический колледж промышленности и торговли
аспирант; кафедра коммуникативного дизайна; РГХТУ им. С.Г.Строганова

125080, Россия, г. Москва, ул. Волоколамское ш, 9

✉ lesichkauln@mail.ru

[Статья из рубрики "Историческая культурология и история культуры"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.12.72405

EDN:

DVYGCG

Дата направления статьи в редакцию:

20-11-2024

Аннотация: В статье исследуется изменение цветовой гаммы китайской живописи в период династий Тан, Сун и Юань, а также влияние смены династий на развитие живописной палитры. Предметом исследования являются инструменты изучения цветовой гаммы китайской живописи в различные исторические периоды ее развития. Объектом исследования является – китайская живопись периода Тан, Сун, Юань. Существует тесная взаимосвязь между объектом и предметом исследования, которая проявляется в эволюции китайской живописи от цвета к туши. Цель исследования: изучить эволюцию цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань, выявить ее основные особенности и черты. В доисторический период цветовой набор ограничивался пятью основными цветами. С приходом династий Вэй и Цзинь и под влиянием буддийского искусства палитра обогатилась, что напрямую сказалось на технике «цинъюй». Эпоха Тан стала золотым веком колористики, в то время как в период Сун акцент сместился к туши и изменениям в мазках. Эпоха Юань ознаменовалась зрелым использованием туши, заменившей яркие цвета более изящными оттенками. Методами исследования являются следующие: метод исторической

периодизации и искусствоведческой атрибуции изменений цветовой гаммы традиционной китайской живописи в VII–XIV вв. Методами исследования являются следующие: анализ, сравнение, логического рассуждения, индукции, дедукции, графический, исторический и другие методы. Научная новизна исследования заключается в расширении и дополнении теоретических подходов к исследованию проблемы, связанной использованием цветовой гаммы в китайском искусстве. Каждая эпоха внесла свой вклад в развитие и трансформацию изобразительного искусства. Эволюция цветовой гаммы постоянно менялась в эпоху развития династии Тан, Сун и Юань. В последующих династиях Мин и Цин главным стал черный цвет, акцентирующий внутренние эмоции. Таким образом, наблюдается переход от цветов к туши, что связано с изменениями политической, экономической и культурной среды, а также влиянием философии и взаимодействием с иностранной культурой. Результаты проведенного исследования имеют теоретическую и практическую значимость, поэтому они с успехом могут быть применены в образовательном процессе, а также для проведения дальнейших исследований по данной проблематике.

Ключевые слова:

эволюция, цветовая гамма, китайская живопись, период Тан, тушь, цвет, палитра, тона, художники, техники живописи

Актуальность исследования. Художник династии Мин Вэнь Чжэнминь в своем лаконичном и точном изложении теории цветового оформления в китайской древней живописи отмечает: «В древние времена живопись в основном использовала яркие цвета, в то время как применение туши было менее распространено, что приводило к частым сочетаниям синих и зеленых оттенков. К средневековью стиль живописи начал изменяться, постепенно переходя к мягким красным тонам, получаемым смешиванием светлых красных и других цветов, и одновременно увеличивалось использование водяной туши» [\[16, с.357\]](#). Этот отрывок подводит итог изменениям цветовой гаммы китайской живописи до династии Мин, отражая эволюцию стилей древнекитайской живописи — от акцента на яркие цвета к постепенному повышению значимости техники водяной туши. Актуальность рассматриваемой темы исследования заключается в повышении интереса к изучению основных эволюционных подходов к изменению цветовой гаммы китайской живописи в различные исторические периоды.

Проблема исследования заключается в трансформации подходов в использовании цветовой гаммы в китайской живописи в различные исторические периоды развития.

Цель исследования заключается в изучении эволюции цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань, выявлении ее основных особенностей и черт.

Научная новизна исследования заключается в расширении и дополнении теоретических подходов к исследованию проблемы, связанной использованием цветовой гаммы в китайском искусстве.

Результаты исследования. Начальный этап использования цвета в китайской живописи относится к периоду династий Цинь и Хань (221-220) и совпадает с временем подъема феодального общества в Китае. Большинство художественных произведений той эпохи отражало обширное космическое сознание, демонстрируя глубину и величественность. В этот период появились многочисленные работы, основанные как на действиях людей в

реальной жизни, так и на мифологических сюжетах. В фигуративной живописи доминировал линейный рисунок с простым заполнением цветом, что содействовало уточнению статуса персонажей и добавляло визуальную насыщенность. В качестве примера можно привести находку из Чанша — шелковую картину «Персонажи верхом на драконе», относящуюся к периоду Сражающихся царств (475-221) (Рис.1) [\[1, с.70\]](#).



Рис. 1. Роспись пальмы красками по шелку, середина и конец периода Воюющих государств. «Фигуры с императорскими драконами на пальме». Размеры: 37,5 см в продольном направлении, 28 см в горизонтальном. Коллекция музея провинции Хунань

С периода династий Вэй и Цзинь (220-420) взгляды на цвет в китайской живописи стали значительно подвержены влиянию буддийского искусства и конфуцианской мысли [\[17, с.22\]](#). Особенно в этот период буддийское искусство внедрило использование холодных оттенков, среди которых доминировали синие и зеленые тона. Это изменение оказало прямое влияние на формирование последующей сине-зеленой живописи. Сравнивая более раннюю сине-зеленую живопись (Рис. 2) с известными буддийскими росписями в скальных храмах, мы можем выявить множество схожих черт и элементов, что указывает на пересечение культурных и художественных традиций этих периодов.



Рис.2. Зеленый пейзаж, часть «Весенней экскурсии» Чжань Цзыци. Цвет на шелке.

Размеры: 43 см в продольном направлении, 80,5 см в поперечном. Коллекция Дворцового музея, Пекин.

В данный период в живописи с тщательной прорисовкой деталей и яркими цветами изображались как сцены повседневной жизни, так и мифологические персонажи, основанные на воображении. Примером данного направления служит работа Гу Кайчжи «Картина о Лаошен» (317-420), в которой цвета насыщенные и древние, что характерно для стиля «гунбицзе» (Рис.3) [\[18, с.10\]](#). Фигуры людей в картине яркие и выразительные, линии точные и плавные, в полной мере передающие динамику и поэтическую красоту. Этот художественный подход подчеркивает взаимосвязь между реальным и мифическим, одновременно отражая культурные и эстетические ценности времени. Значимым произведением в области теории живописи является «Заметки о категориях старинной живописи», написанное китайским художником Се Хэ (谢赫) в период династии Ци Южных династий (479-502) [\[11, с.99\]](#).



Рис. 3. Часть картины Гу Кайчжи «Луошэнь фу» («Фуга богини удачи»), династия Восточная Цзинь, копия династии Сун. Изображение выполнено в технике цветного шелка, размером 572,8 см в горизонтальном направлении и 27,1 см в вертикальном. Коллекция Дворцового музея, Пекин

Династия Тан (618-907) явилась периодом значительного расцвета в использовании цвета в китайской живописи. В это время, когда страна достигла своего зенита могущества и влияния, живопись отличалась величием и яркостью. Кистевая живопись характеризовалась свободой и открытостью, что способствовало насыщенности и разнообразию цветовых решений, а также смелости в применении палитры, что находит отражение в сохранившихся произведениях.

В живописи, посвященной историческим персонажам, таких как «Гао И ту» художника Сунь Вэя (Рис.4), а также портретам императоров и министров, представленным в произведениях, таких как «Императоры и государи различных исторических эпох» (или «Тринадцать монархов древней империи», «Властелины древних династий», картина художника Ян Либэна) и «Пять звёзд и двадцать восемь созвездий» художника Чжан Сэнцая, содержание этих работ становится отражением эстетического духа и художественной выразительности своего времени [\[4, с.200\]](#).



Рис. 4. Сунь Би, династия Тан, часть Гао И. Изображение выполнено в технике цветного шелка, размером 45,2 см в продольном направлении и 168,7 см в горизонтальном. Коллекция Шанхайского музея, Китай

В ярких живописных произведениях эпохи Тан отдельные мастера, владеющие техникой тушевой живописи, оставались исключениями и не пользовались широкой известностью в своё время. К числу таких художников относятся Чжан Цао, Ван Ця и Ли Линшэн, которые специализировались на методе «разбрызгивания туши». Этот прием, характеризующийся прерывистыми мазками тушью различной густоты, олицетворяет своеобразие выразительных средств, доступных художнику.

В восприятии современников эпохи Тан пейзажная живопись задействовала живописные элементы, создающие атмосферу зелено-голубых гор. В этот период китайская живопись

в значительной степени акцентировала внимание на цветовых решениях, что свидетельствует о предпочтении ярких, насыщенных оттенков в живописи, в то время как тушевая живопись не занимала центрального места в художественном дискурсе. Это указывает на существование культурных и эстетических идеалов, которые формировали представление о красоте и живописной реальности того времени [\[20, с.45\]](#).

Современный искусствовед Линь Му продолжает анализировать статус тушевой живописи в эпоху Тан, утверждая: «В поздний период Тан, более тысячи лет назад, техника тушевой живописи только начинала формироваться; при этом она не оказала значительного влияния на преобладающую роль цветовой палитры, и сама лишь начинала занимать свое место в художественной практике» [\[8, с.154\]](#). В период Поздней Ляо (907-923) художник Цзин Хао высоко оценил «водяную тушь» и активно способствовал ее практике и развитию.

В теории Цзин Хао особое внимание уделял «туши», которая заменила концепцию «изображения цветов в зависимости от предмета» Се Хэ и подчеркнула уникальное очарование туши. Он также высоко оценил Ван Вэя за его плавную и красивую технику, подчеркивая, что его работы пронизаны духом и искренностью. Что касается Ли Сыдао, Цзин Хао признал его глубокие размышления и утонченные штрихи, но указал на недостатки в использовании цветной туши, которая, по его мнению, могла бы восприниматься как поверхностная, тем самым теряя часть своего содержания [\[10, с.165\]](#). Кроме того, его произведение «Кунглу» также является работой, выполненной исключительно в технике водяной туши, поэтому в определенной степени можно сказать, что Цзин Хао утвердил значение «водяной туши» в истории живописи [\[6, с.88\]](#).

В период династии Сун (960-1279) техника водяной туши претерпела значительное развитие, и её влияние возросло, однако в конечном итоге она не смогла соперничать с цветом. На художественной сцене эпохи Сонг выделяется творчество художника Хуан Цюаня из династии Поздняя Шу (934-966), который создает произведения с изображением цветов и птиц, часто акцентируя внимание на редких и символически благоприятных птицах, потрясающих цветах и необычных камнях, оформленных с роскошью и богатством [\[7, с.111\]](#).

Наблюдаются две разные эстетические ориентации: одна сосредоточена на цвете, другая – на туши. Однако мы упоминаем картины цветов и птиц династии Сун и вспоминаем эти тонкие по исполнению, красочные произведения в значительной степени благодаря воздействию пышного цветного стиля Хуан Цюаня на императора Северной Сун Чжао Цзи и подавляющее большинство художников Академии живописи [\[12, с.3\]](#).

Император Чжао Цзи из династии Северная Сун активно развивал придворную живопись, собирал вокруг себя выдающихся художников, а также основал Академию живописи Сюаньхэ. Император подготовил ряд талантливых мастеров, таких как Ван Сименг, и организовал составление таких работ, как «Гармония Сюаньхэ Шу», «Записи живописи Сюаньхэ» и «Сюаньхэ Богуту», которые представляют собой ценные исторические документы для изучения истории искусства [\[14, с.99\]](#).

Изысканное и великолепное «желтое тело» стало эталоном оценки достоинств живописи в Королевской Академии династии Северная Сун. В этой Академии «цвет» занимал высший статус, и эстетические предпочтения императоров, таких как Сун Чжезун и Сун Хуэйцзун, оказывали значительное влияние на художественные нормы, поскольку они высоко ценили «цвет» как важный аспект пышных, великолепных и красочных

произведений искусства. Император был настолько восхищен этими произведениями, что нередко проводил у их выставки целый день, не отрываясь от созерцания. Среди известных зеленых пейзажей этого периода - «Картина соснового ветра в тысячах ущелий» Ли Тана, «Храм на реке Чанся» и «Тысяча миль рек и гор» Ван Си Мэна [\[3, с.11\]](#).

В живописи эпохи Сун, несмотря на то, что «цвет» являлся доминирующим направлением, техника туши постепенно развивалась и оказывала значительное влияние на художественную практику. Несмотря на то что живопись, изображающая цветы и птиц, была практически полностью поглощена цветом, пейзажная живопись представляла собой отдельное направление. Известны такие мастера, как Фань Куань, Ли Чэн, Го Си, семья Мицзи, Ма Юань, Ся Гуй и другие выдающиеся художники пейзажной живописи, которые прославились благодаря мастерству в технике туши. Можно утверждать, что в области пейзажной живописи соотношение туши и цвета было практически сопоставимым.

В данный период традиционная китайская пейзажная живопись постепенно формируется в ярко выраженный стиль, основанный на технике туши и размывке. Начинается стремление к созданию светлой и спокойной атмосферы, а живопись освобождается от подчинённого статуса политического инструмента, который она имела в эпохи династий Вэй и Цзинь. Литературная живопись династии Сун обретает высокую эстетическую ценность, а развитие языка туши и размывки достигает своего зенита, представляя собой уникальное явление в мировом искусстве. Примером служит работа чиновника Северной Сун и художника Вэнь Туна под названием «Чернила и бамбуковая фигура». В этой работе изображены перевернутые ветви бамбука, созданные с использованием оригинальной глубокой туши для лица и светлой туши для заднего плана, а листья бамбука получают выразительное цветное оформление, что внезапно открывает соответствующую ауристику композиции [\[5, с.357\]](#).

Использование туши как художественного материала предоставляет художнику возможность проявить трансцендентность и самоосвобождение, что приводит к глубоким откровениям в процессе преобразования и абстрагирования жизненных явлений. В непрерывном стремлении к самовыражению с использованием туши и смывки постепенно развивались такие техники, как разбрызгивание туши и накопление красок, а также разнообразные цветные приемы, основывающиеся на концепции «пяти цветов туши». В это время фигурная живопись в основном передавала форму, дух и настроение изображаемых персонажей через вариации интенсивности туши [\[15, с.27\]](#).

После династии Сун стиль живописи «школы Хуан», акцентировавшей внимание на цвете, пришёл в упадок, в то время как стиль живописи «школы Сюй», сосредоточенный на использовании туши, продолжал своё развитие. Постепенный расцвет техники «туши» отражал трансформацию художественного настроения, переходящее от концепции «царства отсутствия себя» к «царству присутствия себя». Таким образом, эволюция «туши» символизировала этот сдвиг в художественном восприятии и самоосознании [\[2, с.90\]](#).

В период династии Юань использование цвета стало более субъективным, в то время как тушь и акварель превратились в средства выражения душевного состояния художника. В данный период тушь и акварель представляли собой основную форму китайской живописи. В то время как яркие картины с изображениями цветов и птиц, а также зелёные пейзажи, выполненные с использованием цветных красок, отошли на второй план и стали уделом немногих мастеров, тушь и смывка оставались в центре

художественного процесса. Даже Чжао Мэнфу, значимый чиновник и каллиграф этой династии, известный своим обилием произведений в сине-зеленой палитре, продолжал использовать тушь в большинстве своих сохранившихся работ.

В рассматриваемый период китайская живопись претерпела значительные изменения, выходя за рамки только красочных картин, характерных для династии Сун [\[13, с.12\]](#). Доля цветных элементов в живописи в период династии Юань значительно уменьшилась, что свидетельствует о нарастающей популярности и утвердившемся статусе тушевой техники.

Заключение. С помощью вертикального анализа можно четко проследить определенную эволюцию китайской живописи. До поздней династии Тан основное внимание уделялось ярким и насыщенным цветам, которые отражали богатую культуру и глубокие эмоциональные переживания. Однако к поздней династии Тан, несмотря на то что некоторые художники начали экспериментировать с тушью, эти попытки не приобрели широкого влияния из-за ограничений, связанных с техникой и восприятием. Потенциал туши на тот момент еще не был полностью реализован, и она оставалась в стадии исследований. В эпоху Сун произошел постепенный процесс развития техники туши [\[19, с.49\]](#). Некоторые художники начали вносить инновации, что способствовало более глубокому выражению художественных идей. К эпохе династии Юань отношения между тушью и цветом претерпели значительные изменения, и тушь практически заняла ведущее положение. В это время многие выдающиеся художники, такие как Чжао Мэнфу и Хуан Гунван, благодаря исследованиям и инновациям в области техники туши, подняли её на новый уровень. В этот период тушь стала не только основным средством художественного выражения, но и сформировала уникальную художественную философию, подчеркивающую идею «мысли до кисти».

Библиография

1. 王伯敏. 中国艺术通史. 山东教育出版社. 1996. [Ван Боминь. Всеобщая история китайского искусства. Шаньдунское образовательное издательство. 1996.]
2. 人类词汇新注解. 齐鲁书社. 1986. [Ван Говэй, Тэн Сяньхуэй. Новые аннотации к человеческим словам. Qilu Books. 1986.]
3. 魏广军. 五代曹氏形式的山水水墨画 // Museum Journal of the National Museum of China. 2017. № 7. С. 1-19. Вэй [Гуанцзюнь. Пейзажная живопись тушью в форме пяти династий Као // Музейный журнал Национального музея Китая. 2017. № 7. С. 1-19.]
4. 北宋 黄虚甫. 崖州名画 / 吴一三编著. 中国美术, 2020. [Династия Северная Сун Хуан Сюфу. «Знаменитые картины Ичжоу» / Под общ. ред. в Ву Исань. Китайское изобразительное искусство, 2020].
5. 北朝. 中国书画全书 / 总编下. 吕福生, 宋, 韩拙. 上海书画出版社, 1993. [Династия Северная. Полная книга китайской живописи и каллиграфии. / Под общ. Ред. Лу Фушэн, Сун, Хань Неуклюжий. Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 1993.]
6. 清朝. 听帆, 续刻书画. 中国书画全书 / 吕福生编著. 陆复升. 上海书画出版社, 1997. [Династия Цин. Слушая паруса, продолжая гравировать картины и каллиграфию. Полная книга китайской живописи и каллиграфии / Под общ. Ред. Лу Фушэн. Шанхайское издательство каллиграфии и живописи, 1997. с.]
7. 宋宣和画集. 人民美术出版社 / 编著. 卢福生, 宋, 2017. [Картины Сун Сюаньхэ. Народное издательство изобразительного искусства / Под общ. Ред. Лу Фушэн, Сун, 2017.]
8. 林牧. 笔墨论. 上海绘画出版社. 2002. [Линь Му. Теория кисти и туши. Шанхайское издательство живописи. 2002.]
9. 李学清. 李氏周易注解. 北京大学. 1999. [Ли Сюэцин. Комментарии и пояснения к «Чжоу Ли». Пекинский университет. 1999.]

10. 吕福生. 中国书画全书. 上海书画出版社. 1993. [Лу Фушэн. Полная книга китайской живописи и каллиграфии. Шанхайское издательство каллиграфии и живописи. 1993.]
11. 南朝刘宋. 艺术家宗炳. 山水画序. // 六朝画论研究. 天津, 天津人民美术出版社. 2006. С. 99-100. [Наньчао Лю Сун. Художник Цзун Бин. Предисловие к рисованию гор и вод. // Исследование о теории живописи в Шести династиях». Тяньцзинь, Издательство Тяньцзиньского народного искусства. 2006. С. 99-100.]
12. 南朝齐, 谢赫. 中国画著作《古画记》. 上海古籍出版社. 2009. Наньчао Ци, Се Хэ. [Произведение о китайской живописи «Записи о древних картинах». Издательство древних книг Шанхая. 2009.]
13. Nu Kecheng. 中国画的色彩: 中国画风格与趋势的发展. 湖南艺术出版社. 2002. [Ню Кэчэн. Цвет в китайской живописи: развитие стилей и направлений китайской живописи. Хунаньское художественное издательство. 2002.]
14. 南朝宗炳期刘逊《画山水序》, 载《陈传席六朝画论研究》. 天津. 天津真美出版社. 2006. Р. 99-100. [Предисловие Лю Суна периода Южной династии Цзун Бина к «Живописи пейзажей», в книге «Чэнь Чуаньси // Исследование теории живописи в эпоху Шести династий. Тяньцзинь. Тяньцзиньское издательство «Жэньмэй». 2006. С. 99-100.]
15. 孙望. 禅墨仙人-梁楷《泼墨仙人图》与颜回《铁巧离尘图》比较. 艺术. 2011. [Сунь Ван. Бессмертные дзен-чернила-сравнение «Бессмертных, забрызганных чернилами» Лян Кая и «Тие Цяо Ли Сянь Ту» Янь Хуэя. Искусство. 2011.]
16. 韩周. 山水全集(山水纯集)//吕福生. 中国书画全集. Т. 2. 上海书画出版社. 1993. С. 357-366. [Хань Чжоу. Полное собрание пейзаже (Чистое собрание пейзажей) // Лу Фушэн. Полное собрание китайской живописи и каллиграфии. Т. 2. Шанхайское издательство живописи и каллиграфии. 1993. С. 357-366.]
17. 赵生亮. 敦煌壁画中的唐代青绿山水 // 故宫博物院院刊. № 5. 2018. С. 22-35. [Чжао Шэнлянь. Зеленый пейзаж династии Тан из настенной живописи Дуньхуана // Журнал Дворцового музея. № 5. 2018. С. 22-35.]
18. 陈小华. 神仙泼墨对当代没骨水墨画的影响 // 艺术之海. № 3. 2011. С. 10-19. [Чэнь Сяохуа. Влияние бессмертных брызг туши на современную бескостную тушевую живопись // Море искусства. № 3. 2011. С. 10-19.]
19. 清沈宗干. 芥子船画研究 // Painting. № 1. 2022. С. 49-67. [Шэнь Цзунцянь династии Цин. Изучение живописи на горчичном корабле // Живопись. № 1. 2022. С. 49-67.]
20. 杨连国. 绘画诠释. 福州 // 福建美术出版社. № 12. 2019. С. 45-57. [Ян Ляньго. Интерпретация живописи. Фучжоу // Fujian Fine Arts Press. № 12. 2019. С. 45-57]

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 обозначено в заголовке («Эволюция цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань (VII–XIV века) — от цвета к туши»), является историческое развитие цветовой гаммы традиционной китайской живописи в VII–XIV вв., соответствующее периодам правлений династий Тан, Сун и Юань. Согласно авторской концепции, это развитие носило эволюционный характер освоения художниками выразительных возможностей цвета и туши, комбинация которых и составляет уникальный самобытный элемент традиционной китайской живописи. Видимо, исторический процесс развития традиционной китайской живописи рассматривается автором в качестве объекта исследования, хотя сам автор не уделил отдельного внимания раскрытию соотношения объекта и предмета исследования.

Программа исследования представлена изучаемой проблемой, в качестве которой автор пытается осмыслить причины «трансформации подходов в использовании цветовой гаммы в китайской живописи в различные исторические периоды развития», и целеполаганием («Цель исследования заключается в изучении эволюции цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань, выявлении ее основных особенностей и черт»).

Раскрывая предысторию изучаемого периода, автор датирует начальный этап использования цвета в китайской живописи периодом династий «Цинь и Хань (221–220 гг. до н. э.)» и связывает подъем художественного творчества с развитием централизованного государства и феодального общества в Китае. В качестве примера автор приводит раннюю находку из Чанша — шелковую картину «Персонажи верхом на драконе», относящуюся к периоду Сражающихся царств (475–221 гг. до н. э.). Следующий период (династии Вэй и Цзинь (220–420 гг. н. э.) автор выделяет, наблюдая влияние на цвет в китайской живописи буддийского искусства и конфуцианской мысли. По мнению автора он характеризуется использованием холодных оттенков, среди которых доминировали синие и зеленые тона. Научные представления об этом периоде подкреплены дошедшим до нашего времени эпистолярным источником из области теории живописи «Заметки о категориях старинной живописи» Се Хэ (谢赫), художника Ци Южных династий (479–502). Автор подчеркивает, что в этот период «фигуры людей на картинах становятся яркие и выразительные, линии точные и плавные, в полной мере передающие динамику и поэтическую красоту», в тематике же дошедших до нашего времени произведений, по мнению автора, продолжают доминировать мифологические сюжеты.

Период династии Тан (618–907 гг.) автор характеризует как время становления традиционных жанров портретной и пейзажной живописи, включая портреты исторических персонажей. Именно в этот период, по мнению автора, начинает применяться тушь, хотя эта техника и не становится доминирующей. Со ссылкой на исследования китайских искусствоведов (Линь Му, Ли Сюэцин, Лу Фушэн) автор отметил значительный вклад в становление и развитие техники применения туши художников этого периода Чжана Цао, Вана Ця и Ли Линшэна. По мнению автора, «водяная тушь» начинает активно использоваться и вытесняет концепцию «изображения цветов в зависимости от предмета» Се Хэ в период Поздней Ляо (907–923 гг.) благодаря Цзину Хао, подчеркнувшего достоинства и отдельные недостатки техник художников Ван Вэя и Ли Сыдао.

Существенное развитие техники водяной туши приходится на период династии Сун (960–1279 гг.), её влияние возросло, хотя, по мнению автора, «она не смогла соперничать с цветом». В художественной жизни эпохи Сонг автор выделяет творчество художника Хуан Цюаня из династии Поздняя Шу (934–966), который обращается к изображениям цветов и птиц, акцентируя внимание на редких и «символически благоприятных птицах, потрясающих цветах и необычных камнях, оформленных с роскошью и богатством». В целом этот период характеризуется автором как параллельное развитие двух разных эстетических ориентаций: «одна сосредоточена на цвете, другая – на туши».

Период же династии Юань, по мнению автора, характеризуется субъективным использованием цвета, «в то время как тушь и акварель превратились в средства выражения душевного состояния художника».

Автор приходит к выводу, что «с помощью вертикального анализа можно четко проследить определенную эволюцию китайской живописи»: вплоть до поздней династии Тан основу традиционного художественного метода составляли яркие и насыщенные цвета, «которые отражали богатую культуру и глубокие эмоциональные переживания»; несмотря на то, что уже в поздней Тан некоторые художники начали экспериментировать

с тушью, «эти попытки не приобрели широкого влияния из-за ограничений, связанных с техникой и восприятием»; потенциал туши начинает раскрываться в эпоху Сун и использование отдельными художниками туши «способствовало более глубокому выражению художественных идей»; в эпоху Юань тушь практически заняла ведущее положение, она «стала не только основным средством художественного выражения, но и сформировала уникальную художественную философию, подчеркивающую идею "мысли до кисти"».

Таким образом, предмет исследования раскрыт на достаточно высоком теоретическом уровне: автор аргументировано доказал, что исторический процесс развития цветовой гаммы традиционной китайской живописи в VII–XIV вв. характеризует эволюцию (расширение применения туши) техник художественного творчества.

Методологии исследования автор не уделяет отдельного внимания, но вполне очевидно, что он придерживается принципов объективности и историзма. В качестве основных методов использованы историческая периодизация и искусствоведческая атрибуция изменений цветовой гаммы традиционной китайской живописи в VII–XIV вв. — этот методический комплекс автор называет методом «вертикального анализа». В целом примененная методика релевантна обозначенной проблеме и поставленной цели, которая в результате исследования достигнута. Автор обосновал, что развитие цветовой гаммы китайской живописи в VII–XIV вв. характеризует эволюцию техник художественного творчества.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает тем, что она обусловлена повышенным интересом к закономерностям эволюции цветовой гаммы китайской живописи в различные исторические периоды.

Научная новизна исследования, заключающаяся в расширении и дополнении теоретических подходов к исследованию проблемы причин трансформации художественного метода в традиционной китайской живописи, связанной с использованием цветовой гаммы, заслуживает теоретического внимания. Автор подчеркнул, что эволюция цветовой гаммы в традиционной китайской живописи изучаемого периода обуславливалась, с одной стороны, развитием буддийского искусства и конфуцианской мысли, с другой — совершенствованием техник и канонов художественного творчества.

Стиль текста в целом автором выдержан научный. Хотя над ясностью выражения мысли автору следует дополнительно поработать: встречаются высказывания неясного характера, связанные с терминологической тавтологией («основных эволюционных подходов к эволюции цветовой гаммы китайской живописи в различные исторические периоды»), с применением непроясненного или неверного термина в слабо согласованном по смыслу выражении («Метеорологическая схема кистевой живописи была характерна свободой и открытостью...») и др. Кроме того, в тексте статьи следует соблюсти редакционные требования к оформлению упомянутых годов и веков (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Структура статьи следует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, но нуждается в корректировке с учетом требований редакции и ГОСТа (согласно российскому стандарту описания источников приводятся на языке источника, а если автор считает необходимым перевести описание на русский язык, то перевод указывается дополнительно в квадратных скобках: см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Апелляция к оппонентам в статье корректна и вполне достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство», но текст нуждается в дополнительной литературной вычитке и редакции,

как и в корректном оформлении библиографического списка. После литературной и оформительской доработки статья 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](#).

Предмет статьи «Эволюция цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань (VII-XIV века) — от цвета к туши» заключается, по определению самого автора, «в изучении эволюции цветовой гаммы китайской живописи периода Тан, Сун и Юань, выявлении ее основных особенностей и черт».

Методология исследования разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы.

Актуальность статьи необычайно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к истории и культуре Востока, в т.ч. живописи.

Научная новизна работы, по мнению автора, «заключается в расширении и дополнении теоретических подходов к исследованию проблемы, связанной с использованием цветовой гаммы в китайском искусстве». Она также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза.

Перед нами – достойное научное исследование, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается обилием полезной информации и важными выводами. Статья четко и логично выстроена, имеет 3 части: введение, основную часть и выводы. Статья содержит ряд примеров и подкреплена рисунками. Например, автор пишет: «В качестве примера можно привести находку из Чанша — шелковую картину «Персонажи верхом на драконе», относящуюся к периоду Сражающихся царств (475-221) (Рис.1)». Это помогает читателю лучше ориентироваться в изучаемом предмете.

Остановимся на ряде положительных моментов. Исследователь приводит краткий, но емкий экскурс в историю живописи. Его рассказ логичен последователен, подтверждении примерами и рисунками, а именно: «С периода династий Вэй и Цзинь (220-420) взгляды на цвет в китайской живописи стали значительно подвержены влиянию буддийского искусства и конфуцианской мысли [17, с.22]. Особенно в этот период буддийское искусство внедрило использование холодных оттенков, среди которых доминировали синие и зеленые тона. Это изменение оказало прямое влияние на формирование последующей сине-зеленой живописи. Сравнивая более раннюю сине-зеленую живопись (Рис. 2) с известными буддийскими росписями в скальных храмах, мы можем выявить множество схожих черт и элементов, что указывает на пересечение культурных и художественных традиций этих периодов».

Автор помогает читателю получить полное представление о развитии живописи указанного периода: «Использование туши как художественного материала предоставляет художнику возможность проявить трансцендентность и самоосвобождение, что приводит к глубоким откровениям в процессе преобразования и абстрагирования жизненных явлений. В непрерывном стремлении к самовыражению с использованием туши и смывки постепенно развивались такие техники, как разбрызгивание туши и накопление красок, а также разнообразные цветовые приемы, основывающиеся на концепции «пяти цветов туши». В это время фигурная живопись в основном передавала форму, дух и настроение изображаемых персонажей через вариации интенсивности туши».

Автор приводит множество исторических сведений: «В период династии Юань использование цвета стало более субъективным, в то время как тушь и акварель превратились в средства выражения душевного состояния художника. В данный период тушь и акварель представляли собой основную форму китайской живописи. В то время как яркие картины с изображениями цветов и птиц, а также зелёные пейзажи, выполненные с использованием цветных красок, отошли на второй план и стали уделом немногих мастеров, тушь и смывка оставались в центре художественного процесса. Даже Чжао Мэнфу, значимый чиновник и каллиграф этой династии, известный своим обилием произведений в сине-зеленой палитре, продолжал использовать тушь в большинстве своих сохранившихся работ».

Автор весьма подробно характеризует эволюцию живописи, приводя соответствующие примеры: «В период династии Юань использование цвета стало более субъективным, в то время как тушь и акварель превратились в средства выражения душевного состояния художника. В данный период тушь и акварель представляли собой основную форму китайской живописи. В то время как яркие картины с изображениями цветов и птиц, а также зелёные пейзажи, выполненные с использованием цветных красок, отошли на второй план и стали уделом немногих мастеров, тушь и смывка оставались в центре художественного процесса. Даже Чжао Мэнфу, значимый чиновник и каллиграф этой династии, известный своим обилием произведений в сине-зеленой палитре, продолжал использовать тушь в большинстве своих сохранившихся работ.

В рассматриваемый период китайская живопись претерпела значительные изменения, выходя за рамки только красочных картин, характерных для династии Сун [13, с.12]. Доля цветных элементов в живописи в период династии Юань значительно уменьшилась, что свидетельствует о нарастающей популярности и утвердившемся статусе тушевой техники».

Библиография исследования обширна, включает основные, в большинстве своем иностранные, источники по теме, оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам достаточна и сделана на достойном профессиональном уровне. Выводы, как мы уже отмечали, сделаны серьезные и обширные, вот лишь часть их них: «С помощью вертикального анализа можно четко проследить определенную эволюцию китайской живописи. До поздней династии Тан основное внимание уделялось ярким и насыщенным цветам, которые отражали богатую культуру и глубокие эмоциональные переживания. Однако к поздней династии Тан, несмотря на то что некоторые художники начали экспериментировать с тушью, эти попытки не приобрели широкого влияния из-за ограничений, связанных с техникой и восприятием. Потенциал туши на тот момент еще не был полностью реализован, и она оставалась в стадии исследований. В эпоху Сун произошел постепенный процесс развития техники туши [19, с.49]. Некоторые художники начали вносить инновации, что способствовало более глубокому выражению художественных идей».

На наш взгляд, статья будет иметь большое значение для разнообразной читательской аудитории - художников, студентов и педагогов, историков, искусствоведов и т.д., а также всех тех, кого интересуют вопросы развития живописи и международного культурного сотрудничества.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Зайцев А.Я. Нейросети в современном анимационном искусстве: эстетические инновации и новые горизонты

// Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.72074 EDN: DWRVRS URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72074

Нейросети в современном анимационном искусстве: эстетические инновации и новые горизонты

Зайцев Алексей Яковлевич

ORCID: 0000-0002-1118-1877

кандидат искусствоведения

доцент; 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:

10.7256/2454-0625.2024.12.72074

EDN:

DWRVRS

Дата направления статьи в редакцию:

25-10-2024

Аннотация: Использование инструментария нейросетей в анимационном творчестве открывает новые эстетические возможности и поднимает важные вопросы о художественном выражении анимационного фильма. Предметом статьи является исследование влияния современных технологий на процесс создания анимационного контента. В статье рассматриваются такие аспекты, как внедрение программных инструментов для анимации, использование технологий захвата движения, а также роль нейронных сетей и искусственного интеллекта в анимационной индустрии. Особое внимание уделяется тому, как эти инновации изменяют профессиональные роли, снижают трудоемкость процесса и открывают новые возможности для творчества, а также связанным с этим вызовам в области качества и оригинальности анимационного контента. Анализ охватывает две ключевые области: технические возможности нейросетевых инструментов и формирование новых эстетических решений в результате взаимодействия традиционной анимации с искусственным интеллектом. Проблема

состоит в том, что хотя технологии искусственного интеллекта и способствуют процессу ускорения создания анимации и значительно расширяют креативные границы, давая художникам возможность экспериментировать с новыми стилями и техниками, острым остается вопрос о сохранении творческого контроля со стороны художников, а также вопросы авторского права. В работе использован комплекс общенаучных (сравнение, анализ, обобщение, типология) и специальных методов (визуально-иконический, художественно-оценочный, критический) и представлен эмпирический материал по различным практикам применения инструментария нейросетей в анимационном искусстве. В целом, статья подчеркивает значительное влияние современных технологий на анимационную индустрию и необходимость адаптации профессиональных навыков и образовательных подходов к этим изменениям. Особый вклад автора состоит в том, что анализ эстетических особенностей и возможностей технологий нейросетей при создании анимации основан на оригинальном анимационном материале. В современном искусствоведении отсутствуют фундаментальные исследования эстетической специфики нейросетевой анимации, что определяет научную новизну работы. Результаты исследования могут иметь как научно-теоретическое, так и практическое применение для исследований в данной области и при разработке образовательных программ для таких специализаций как "Режиссер мультимедиа", "Режиссер анимации и компьютерной графики", "Художник анимации и компьютерной графики", "Режиссер интерактивных медиа и голографии".

Ключевые слова:

нейронные сети, искусственный интеллект, компьютерная анимация, анимационные технологии, эстетика анимационного фильма, компьютерная графика, анимационное творчество, нейросетевая анимация, новые технологии, визуальные эффекты

Применение инструментария нейросетей в анимационном творчестве открывает новые эстетические возможности и поднимает важные вопросы о художественном выражении анимационного фильма. Данное исследование акцентирует внимание на значительном воздействии современных технологий на анимационную индустрию и поднимает вопрос о необходимости адаптации профессиональных навыков и образовательных методов в соответствии с этими изменениями.

Создание анимационного видеоконтента является трудоемким процессом, в котором задействованы различные специалисты данной области. С появлением компьютерных технологий многие профессии отмирают и теперь являются редкими. Например, профессия художника-прорисовщика и фазовщика. В своей работе современные 2D-аниматоры используют профессиональный инструмент Toon Boom Harmony, который подходит для перекладной, покадровой анимации и их комбинации, созданию спецэффектов. Благодаря данной программе, которая позволяет работать с различными стилями анимации, стало возможным не рисовать (и прорисовывать, фазовать) персонажа, а двигать марионетку, получая готовое анимированное изображение, как, например, в анимационных сериалах **«Рик и Морти»** (2013-), выпускаемом в рамках блока Adult Swim на телеканале Cartoon Network и **«Смешарики»** (2020-) студии «Петербург».

Технологии, применяемые в кинематографе, эволюционируют, появляется технология захвата движения Motion Capture (MoCap), с помощью которой можно создавать анимацию персонажей без применения ручного труда. MoCap позволяет фиксировать

движения актеров с помощью специальных камер и маркеров, которые закрепляются на теле. После записи движений данные обрабатываются программным обеспечением, которое преобразует их в цифровую анимацию. Преимущества MoCap состоят не только в ускорении процесса создания анимации, но и способствованию высокой степени реалистичности движений, а также возможности захвата сложных движений, включая мимику лица. Вместо ручного наложения анимации на 3D-модели, MoCap позволяет «заснять» движения, что сокращает время разработки и повышает эффективность.

Технический прогресс не стоит на месте, и в настоящее время в современном кинопроизводстве активно используются возможности нейронных сетей, которые создают визуальный контент в формате изображения и видео. Нейронная сеть (далее будем называть её «нейросеть») — это математическая модель, а также её программное или аппаратное воплощение, построенная по принципу организации биологических нейронных сетей — сетей нервных клеток живого организма. Следует развести понятия «нейронная сеть» и «искусственный интеллект»:

Искусственный интеллект (ИИ) – «комплекс технологических решений, позволяющий имитировать когнитивные функции человека (включая самообучение и поиск решений без заранее заданного алгоритма) и получать при выполнении конкретных задач результаты, сопоставимые, как минимум, с результатами интеллектуальной деятельности человека» (из Указа Президента РФ от 10 октября 2019 г. No 490 «О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации», где говорится о формировании Национальной стратегии развития искусственного интеллекта на период до 2030 года).

Нейронная сеть (нейросеть) – «метод в искусственном интеллекте и программа, работающая как с обработкой информации, так и с большим объемом данных, созданная по аналогии с мозгом человека, которая мотивирует нашего современника к изучению инновационных изобретений» [\[1\]](#).

Отдельные авторы считают, что есть три направления ИИ, «в которых он рассматривается как теория или область исследования: 1) подчеркивающее похожесть ИИ на человеческий интеллект по результатам действий; 2) упор на то, что программы ИИ способны к обучению и саморазвитию (нейронные сети, глубокое обучение и т. п.); 3) определение ИИ как программно-аппаратного комплекса, в той или иной степени способного к решению задач и принятию решений (чаще к оказанию помощи в их принятии), а также к овладению другими интеллектуальными функциями» [\[2, с.17-18\]](#). В настоящее время ИИ все чаще используется в анимационной индустрии, где, как раз отчетливо прослеживаются все три вышеперечисленные направления: «находится на стадии активного роста и развития, демонстрируя впечатляющие результаты в таких областях, как автоматизация анимации персонажей, генерация реалистичных фонов и окружения, а также оптимизация процессов рендеринга и постобработки» [\[3, с. 23-33\]](#).

Активное освоение нейросетевых программных продуктов позволяет за короткое время создать визуально привлекательный видеоконтент. Среди популярных нейросетевых инструментов можно выделить следующие:

- платформа **Synthesisia** (URL: <https://neural-networked.ru/synthesisia/>) (дата обращения 23.10.2024), которая превращает текст в реалистичные видеоролики с виртуальными ведущими;
- нейросеть **Pictory.ai** (URL: <https://pictory.ai/?el=2000b&htrafficsource=pictoryblog>) (дата обращения 23.10.2024), специализирующаяся на преобразовании длинных текстов в

короткие видеоклипы;

- онлайн инструмент для создания видео **InVideo** (URL: <https://invideo.io/studio> (дата обращения 23.10.2024), предлагающий множество шаблонов и простоту использования;
- инструмент для создания видеороликов на основе текстовых сценариев с использованием «искусственного интеллекта» **Deepbrain** (URL: <https://www.yeschat.ai/ru/t/deepbrain-ai> (дата обращения 24.10.2024);
- нейросеть **Runway ML Gen-2** (URL: <https://runwayml.com/research/gen-2> (дата обращения 24.10.2024), генерирующая реалистичные сцены с плавными переходами между кадрами по текстовому описанию или изображению;
- русскоязычная нейросеть **Kandinsky Video** (URL: <https://www.sberbank.com/promo/kandinsky/> (дата обращения 24.10.2024), которая создает короткие видео и анимацию по текстовым запросам;
- генератор видео **Genmo** (URL: <https://www.genmo.ai/> (дата обращения 24.10.2024), который позволяет создавать ролики по текстовым запросам или изображениям;
- нейросеть **Leonardo AI** (URL: <https://leonardo.ai/> (дата обращения 24.10.2024), которая представляет собой мощную платформу для генерации изображений и видео, использующую передовые технологии искусственного интеллекта.

Эти и многие другие платформы, генерирующие видеоконтент, предлагают разнообразные функции, — от превращения текста в видео с виртуальными ведущими до генерации сложных сцен на основе текстового описания или изображений, что открывает новые горизонты креативности.



Рисунок 1. Нейросеть Leonardo AI. Скриншот из открытых источников. URL: <https://app.leonardo.ai/auth/login?callbackUrl=%2F> (дата обращения 29.11.2024).

На первый взгляд, вышеперечисленные инструменты позволяют пользователям создавать видеоролики без необходимых знаний в области законов анимационного движения и принципов видеомонтажа. Как и ранее, когда в анимацию пришли компьютерные технологии, многие режиссеры и художники были очарованы возможностями, которые они открывали. Технологии становились все более доступными, и уже обычный школьник мог создавать анимацию на своем домашнем компьютере. Постепенно пришло понимание, что без профессионального сопровождения творческого процесса невозможно создать достойное, качественное во всех отношениях, анимационное произведение. С одной стороны, технологии ИИ делают создание анимации доступным для широкой аудитории, с другой стороны, это также создает риск появления большого количества низкокачественного контента. Кроме того, нужно признать, что «чрезмерное увлечение ИИ может привести к потере уникального

авторского стиля и творческого начала в анимации» [3]. Так или иначе, для полноценного, профессионального использования технологий нейросетей в кинематографе «необходимо наличие квалифицированных кадров, высокопроизводительного оборудования и качественного доступа в интернет» [4, с. 41].

Использование возможностей нейросетей при создании анимации открывает новые горизонты в этой области, значительно упрощая и ускоряя процесс производства. Аспекты применения нейросетей в анимационной индустрии обширны, и это, в первую очередь, генерация движения. Нейросети могут воссоздавать реалистичные движения персонажей, что в дальнейшем вполне может заменить дорогостоящую технологию захвата движения Motion Capture, которая находит широкое применение в кино, анимационном творчестве, видеоиграх. Нейросети позволяют создавать движение персонажа с высокой степенью достоверности. Синергия между Motion Capture и нейросетями обещает революционизировать подход к анимации, делая его более эффективным и реалистичным. Эти технологии позволяют создавать контент с высокой степенью детализации и эмоциональной выразительности, открывая новые возможности для творчества в кино и видеоиграх.

В качестве примера синтеза Motion Capture и нейросетей можно привести анимационный фильм **«Визионер»** (ВГИК, 2022) режиссера Всеволода Булавкина, который «..выбрал [историю] Босха, потому что он [Босх] — обличитель грехов в повседневности, и автору «хотелось поговорить о внутренней природе зла», Босх, по словам режиссера, был его «художником-постановщиком, режиссером, оператором» (URL: <https://ya.ru/video/preview/13033092693491446068> (дата обращения 23.10.2024)).



Рисунок 2. Кадр из фильма «Визионер». Скриншот из открытых источников. «Фильм «Визионер» рассказывает о жизни и творчестве великого художника Иеронима Босха. [Автор] постарался передать сложный процесс создания живописной картины, остроту чувств и восприятий художника-творца, погружение его в собственный фантастический внутренний мир». (URL: <https://vgik.info/today/creativelife/detail.php?ID=11905&ysclid=m443mbwe3u223383304> (дата обращения 23.10.2024)).



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

Другой пример применения технологий нейросетей присутствует в анимационном фильме **«Муравей и Стрекоза»** (ВГИК, 2024), режиссера Артемия Зайцева, где с помощью данного инструмента создавались фоны (декорации) к сценам. Фильм эклектичен с точки зрения выбора технологий: здесь и 3D (персонажи сгенерированы и анимированы в программе Blender), и объемные макеты, выполненные вручную (панорама с домом Муравья), и фоны, выполненные с помощью нейросети Leonardo AI, а также эффекты, такие как дождь, снег, падение листвы, выполненные в программе Adobe After effects, и, наконец, уже привычный всем Adobe Photoshop. Поиск образов персонажей был осуществлен также с помощью инструментов нейросетей. История, рассказанная в фильме, является альтернативной басне И.А. Крылова и повествует о том, что было бы, если бы Стрекоза не пришла зимой к Муравью.



Рисунок 4. Скриншот рабочего процесса создания сцены фильма «Муравей и Стрекоза». Процесс создания сцены, где персонаж выполнен в 3D, а фон сгенерирован нейросетями по промптам. Материал из архива режиссера фильма, предоставлен для данной статьи.

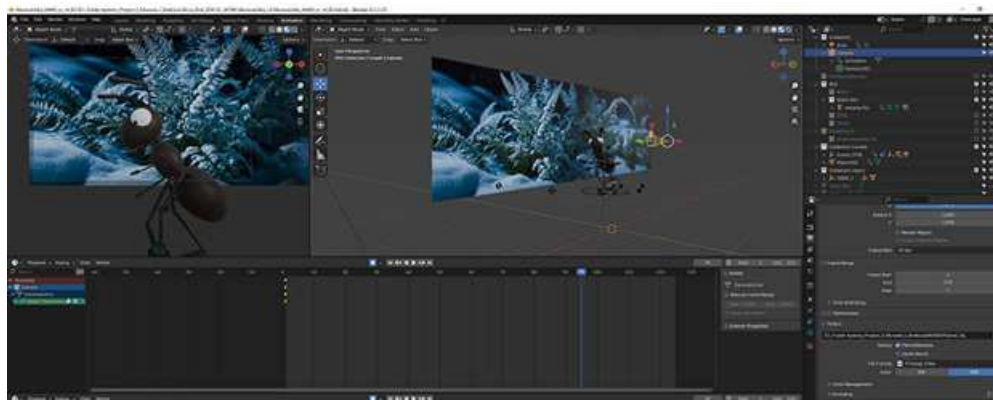


Рисунок 5. Скриншот рабочего процесса создания сцены фильма «Муравей и Стрекоза». Процесс создания сцены, где персонаж выполнен в 3D, а фон сгенерирован нейросетями по промптам. Материал из архива режиссера фильма, предоставлен для данной статьи.

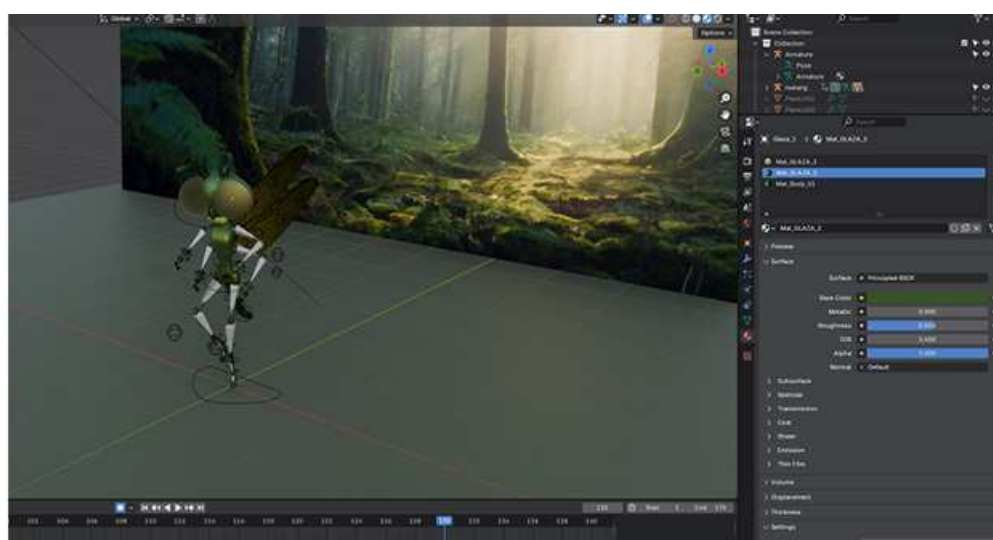


Рисунок 6. Скриншот рабочего процесса создания сцены фильма «Муравей и Стрекоза». Процесс создания сцены, где персонаж выполнен в 3D, а фон сгенерирован нейросетями по промптам. Материал из архива режиссера фильма, предоставлен для данной статьи.

В условиях автоматизированного создания видеоконтента важно разработать четкие критерии для оценки его качества. Основными критериями могут быть эстетическая привлекательность, гармония композиции, оригинальность, эмоциональная выразительность и точность генерации изображения. Эти параметры помогут определить, насколько созданный видеоконтент соответствует высоким стандартам киноиндустрии.

Одним из важнейших аспектов возможностей нейросетей является улучшение графического изображения: технология позволяет «вытягивать» качество графики и визуальных эффектов, удаляя шумы, а также увеличивая разрешение изображений, что способствует привлекательности анимации, при этом «качество генерируемых ИИ фонов зачастую превосходит результаты ручной работы художников, обеспечивая беспрецедентный уровень реалистичности и погружения зрителя в анимационный мир» [3]. И, в целом, если обратить внимание на качество изображения, то здесь ограничением служит, порой, лишь допуск пользователя к «разрешению» генерации изображений. «Разрешение изображения», а данном случае, является ключевым параметром, определяющим качество и детализацию цифровых изображений и

измеряется в количестве пикселей на единицу площади, чаще всего в дюймах, и обозначается как DPI (dots per inch) или PPI (pixels per inch) в зависимости от контекста. Профессиональный допуск, разумеется, даст разрешение визуального контента более высокого качества.

С помощью нейросетей можно создавать различные спецэффекты, эффективно симулировать природные явления, такие как огонь, вода и взрывы, анализируя физические законы и воспроизводя их в анимации. В качестве примера можно привести симуляцию огненной жидкости в анимационном фильме **«Elemental»** (2023), созданном Walt Disney Pictures и Pixar Animation Studios, где действие происходит в вымышленном мире, населённом антропоморфными элементами стихий. Для того, чтобы оживить пламя персонажа, команда, которая работала над фильмом, использовала основанный на алгоритмах и машинном обучении метод под названием «объемный нейронный перенос стиля» (How Pixar's «Elemental» characters got their start in the «Toy Story» bedroom. URL : <https://www.sfgate.com/sf-culture/article/elemental-pixar-movie-technical-effects-18154667.php> (дата обращения 23.10.24).

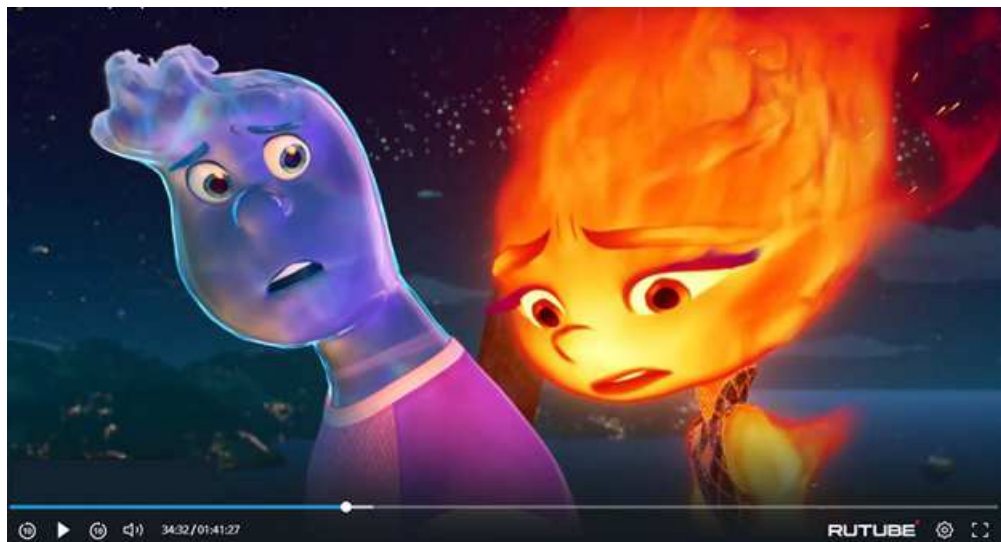


Рисунок 7. Кадр из фильма «Elemental». Скриншот из открытых источников.

Отличительной особенностью нейросетей является их способность обучаться. Например, в процессе работы над анимационным фильмом **«Человек-паук: Через вселенные»** (2018) «...команда создателей спецэффектов воссоздала все рисунки и позы, созданные художниками в 3D и с помощью программы с искусственным интеллектом пробовала научить ее угадывать каким будет следующий кадр, каждый раз исправляя ее ошибки. Так они постепенно научили ее добиваться того результата, которого хотели создатели...» («Как придумали, нарисовали и анимировали «Человека-Паука: Через вселенные». URL: https://vk.com/@pixel_ae-kak-pridumali-narisovali-i-animirovali-cheloveka-pauka-chere (дата обращения 23.10.24). Кроме того, технологии искусственного интеллекта использовались для контурной обрисовки кадров для того, чтобы придать фильму нужный стиль.

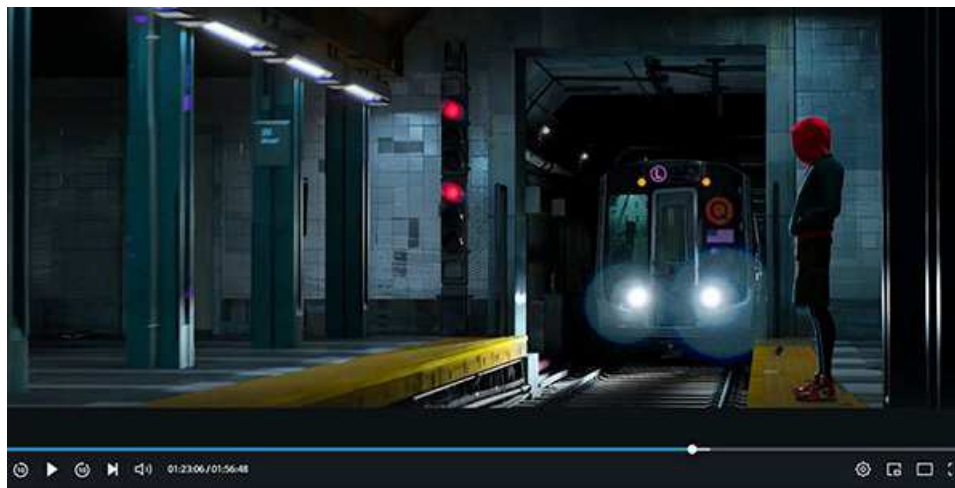


Рисунок 8. Кадр из фильма «Человек-Паук: Через вселенные». Скриншот из открытых источников.

Фундаментальная эстетическая проблематика при использовании нейросетей в кинематографе, особенно в современном анимационном искусстве, включает ряд ключевых аспектов, которые касаются как художественного выражения, так и восприятия зрителями. Во-первых, это аутентичность и оригинальность визуального ряда или изображения. Нейросети, как правило, обучаются на больших объемах существующего контента. Это приводит к тому, что создаваемые ими работы могут быть восприняты как подражание или компиляция уже имеющихся стилей и сюжетов (если это не было целью пользователя). Актуальным является вопрос, насколько оригинальны произведения, которые создал ИИ и где проходит рубежная линия между плагиатом и авторством. Во-вторых, это эмоциональная выразительность: нейросети создают визуально привлекательные изображения, но часто можно видеть, что этим изображениям не хватает глубины в передаче эмоций. Персонажи могут выглядеть безжизненно, статично, таким изображениям подходит обозначение «холодные», и это негативно сказывается на восприятии изображения зрителем.

Кроме того, у современного зрителя уже существует некоторая «насмотренность», которая позволяет ему определить изображения, созданные «искусственным интеллектом», то есть угадать «почерк ИИ». Об этом говорят результаты опроса пользователей в конце 2023 года и в октябре 2024 года. Нами было опрошено 25 человек в возрасте от 17 до 70 лет на предмет определения того, кто создал изображение: человек или нейросеть. Испытуемым было предложено 10 изображений, 5 из которых было создано современными художниками без использования нейросетей и 5 – с помощью платформы Leonardo AI. В 2023 году испытуемые определили 72,8 % изображений, созданных нейросетями; в 2024 году этот показатель повысился до 88 %. При этом изображения, созданные людьми, были идентифицированы как таковые на 86,4% в 2023 году и 82,4 % в 2024 году. Можно предположить, что способность зрителя идентифицировать «цифровые» изображения увеличивается. Интересно, что изображения, идентифицированные как созданные человеком, сократились на 4%, то есть испытуемые в 2024 году чаще принимали за «цифровые» изображения, созданные художниками, что, возможно, связано с ожиданиями испытуемых увидеть «цифровой» контент. Наглядно представим эти данные в диаграмме:

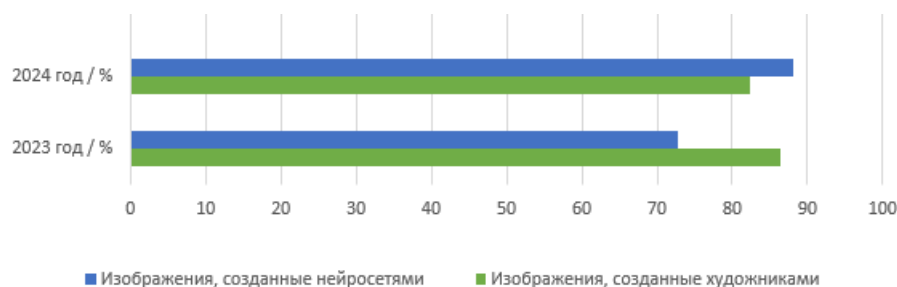


Рисунок 9. Определение испытуемыми изображений, созданных художниками вручную и нейросетями (по текстовому промту) в 2023-2024 гг.

Данное исследование являлось экспериментом, который пока не может гарантировать высокую степень достоверности полученных результатов, но, вместе с тем, представляет интерес в изучении восприятия зрителем образов, рождаемых ИИ и нуждается в дальнейшем изучении, которое выходит за рамки статьи.

Массовая популяризация инструментов нейросетей способствует тому, что теперь каждый человек может создать «свое собственное уникальное изображение» с помощью искусственного интеллекта, например, в приложении «Шедевр» (нейросеть, разработанная на основе YandexART, которая позволяет пользователям генерировать изображения, короткие тексты и видео). Фантазия пользователя ограничена лишь его опытом формулировать запросы к нейросети (промты). При этом всегда при использовании подобного инструмента существует эффект неожиданности: в течение всего времени генерации изображений пользователь может только догадываться, что он увидит в результате. Из-за непредсказуемости результата усложняется работа над проектами, если речь идет об анимации. Тем не менее, нужно особо отметить тот факт, что использование инструментов нейросетей позволяет человеку, далекому от творчества, развить творческие навыки. Стимуляция творчества способствует повышению интеллектуального потенциала. Известно, что творчество активизирует познавательные процессы и формирует личность, что в свою очередь способствует более полному раскрытию интеллектуальных возможностей.

В анимации используется стилизация и гиперболизация для усиления выразительности персонажей и их действий. Нейросети могут иметь трудности с созданием таких акцентов без утраты реалистичности, что, в конечном итоге, приводит к необходимости вмешательства человека для достижения желаемого художественно-эстетического эффекта.

Характерной особенностью нейросетей являются проблемы с точностью генерации изображений. Так, например, очень часто можно встретить анатомические ошибки и артефакты, возникающие при генерации изображений. Например, у человека может оказаться три руки или восемь пальцев на одной руке, а у носорога – два или больше рогов или пять ног. Это ставит под сомнение идею полной автоматизации творческого процесса.



Рисунок 10. Изображение, сгенерированное нейросетью Leonardo AI. Пример «артефактов» или аномалий изображений, созданных с помощью нейросетей. Заданный промт: «анимационный персонаж, девочка и гусь». Как видно на изображении, искусственный интеллект создал гибрид девочки и гуся из персонажа справа. Кроме того, по непонятной причине нейросеть поместила центрального персонажа по пояс в воду.

Тем не менее, нейросети могут создавать уникальные визуальные стили, генерировать изображения и анимацию от фотореализма до абстракции, что позволяет художникам экспериментировать с новыми визуальными языками и образами и создавать уникальные произведения. Важная задача пользователя – максимально точно научиться формулировать задачи (промты).

Кроме того, нейросети способствуют ускорению и оптимизации производственного процесса: теперь художники могут загрузить наброски, а нейросеть преобразует их в детализированные и качественные изображения. Например, создатели CGI-сериала **«Ева. Связь сквозь время»** (2023) для производства концепт-артов обращались к text-to-image-нейросетям. Как отмечают создатели проекта, – «нейросети ускорили работу над сценарием раза в два: фактура находилась и проверялась стремительно, эксперты отвечали на конкретные вопросы, что тоже было быстрее. На большом проекте такая оптимизация может ускорить процесс в разы, и нет, ни о какой замене живых людей машинами речи не идет, просто работать становится проще и приятнее» [\[5\]](#).

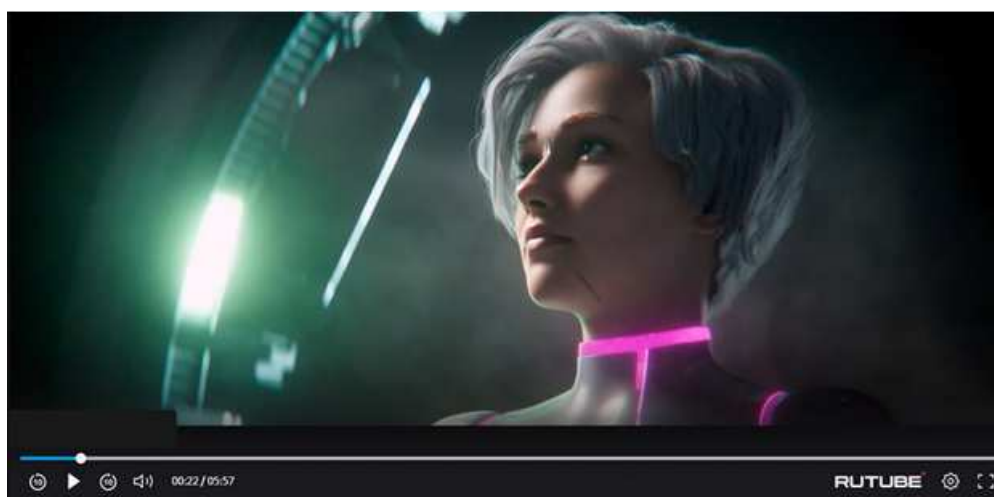


Рисунок 11. Кадр из фильма «Ева. Связь сквозь время». Скриншот из открытых источников.

С помощью нейросети сценарист может быстро визуализировать идеи и концепты, достаточно ввести необходимые тестовые промты. Нейросети могут автоматизировать процесс создания сценариев, персонажей и диалогов для анимационных фильмов, что существенно сокращает время разработки и повышает оригинальность произведений. Например, в процессе работы над одним из эпизодов анимационного сериала **«Простоквашино»** (Киностудия «Союзмультфильм») нейросеть Kandinsky использовалась, в том числе, для написания сценария, поиска референсов и художественных решений. А в одном эпизоде появился персонаж второго плана – курица, которую сгенерировал искусственный интеллект [\[6\]](#).

Уместно затронуть ряд этических проблем, которые могут возникнуть в процессе использования технологий искусственного интеллекта в художественном творчестве. Существуют опасения, что использование ИИ для создания анимации может обесценить труд художников, так как быстрая качественная генерация нейросетью анимационного контента может снизить спрос на художников-мультипликаторов и смежные профессии. Пока эти опасения беспочвенны, так как качество выдаваемого нейросетями продукта все еще требует рукотворного вмешательства и, как справедливо отмечает С.Л. Уразова, «продукция с привлечением ИИ пока далека от творчества и формулирования идей, нацеленных на ментальное развитие индивида, его умение рефлексивно мыслить. Это прослеживается прежде всего в аудиовизуальной продукции, в музыкальных видеоклипах, созданных по привычным шаблонам, где превалирует искусственность в образах, прослеживаются признаки экспериментаторства, далекие от профессионализма и творческого подхода» [\[1, с. 144\]](#).

Нужно особо отметить, что использование нейросетей в анимации (и не только в анимации) поднимает вопросы об авторских правах. Кто будет автором произведения: нейросеть или человек? В большинстве случаев авторские права традиционно принадлежат человеку или группе людей, которые непосредственно создавали произведение. Но в случае с нейросетями вопрос о том, кто является автором, открыт. Нейросети часто обучаются на защищенных авторским правом материалах и поэтому существует риск нарушения прав третьих лиц при использовании сгенерированного контента в коммерческих целях. Некоторые авторы полагают, что права могут принадлежать пользователю, который инициировал создание контента, тогда как другие утверждают, что разработчик нейросети также может претендовать на авторские права. Это очень интересный и актуальный вопрос, но пока на него нет точного ответа. Развивая мысль относительно авторских прав, можем ли мы считать, что «авторский» набор слов, описаний, задач, которые лежат в основе создания нейросетью изображения, автоматически делает это изображение «авторским»? Если мы обратимся к алгоритму создания изображения нейросетями, то обнаружим, что любое изображение, которое они генерируют, является «собирательным», компилятивным образом и имеет некоторое количество изображений, лежащих в его основе. Готовые изображения «разбираются» нейросетями на пиксели и затем собираются в новый образ. Возникает проблема авторских прав на результаты работ нейросетей. В пользовательских соглашениях некоторые компании пишут, что результат работы нейросети является интеллектуальной собственностью компании [\[7\]](#). Таким образом, глубокого анализа и обсуждения требует не только фундаментальная эстетическая проблематика использования нейросетей в анимационном искусстве, но и вопрос авторских прав.

Инструментарий нейросетей предоставляет поистине безграничные возможности для художника и «рассуждать о том, есть ли ограничения у нейросетей — это как отвечать на вопрос, есть ли ограничения у интернета. Нейронные сети — это технология, а как её применит человек, который с ней работает, зависит от его фантазии, изобретательности» [\[8\]](#).

Подводя итог работы, выделим ее ключевые моменты:

Современные технологии, такие как программное обеспечение Toon Boom Harmony и система Motion Capture (MoCap), значительно изменили процесс создания анимации. Эти инструменты автоматизировали множество трудоемких этапов, что привело к сокращению времени производства и увеличению реалистичности анимационных работ.

В настоящее время технологии нейросетей активно интегрируются в анимационное производство, открывая новые возможности для генерации движений, создания фонов и спецэффектов, написания сценариев и пр. Эти технологии упрощают процесс создания контента и делают его доступным для более широкой аудитории, хотя и создают риск появления большого количества низкокачественного контента. Таким образом, несмотря на доступность технологий, создание качественного анимационного контента требует профессионального сопровождения, что подчеркивает необходимость в квалифицированных кадрах и высокопроизводительном оборудовании для полноценного использования новых технологических возможностей.

Использование комбинации MoCap и нейросетей может революционизировать анимационное производство, позволяя создавать более реалистичный и детализированный контент. Примером успешной интеграции этих технологий является анимационный фильм «Визионер». Особый интерес представляет синергия нейросетевых инструментов с другими технологиями: традиционными (макеты) и компьютерной графикой (3D, 2D): примером является анимационный фильм «Муравей и Стрекоза».

Нейросети, хотя и позволяют улучшать качество графики и спецэффектов, поднимают вопросы о сохранении оригинальности и аутентичности анимационных произведений. Это важно для обеспечения уникальности и художественного выражения в анимации. Появление новых технологий требует также пересмотра критериев оценки качества анимации, созданной с их помощью. Необходимы стандарты, которые учитывают как технические, так и художественные аспекты. Кроме того, важно учитывать долгосрочные последствия влияния ИИ и нейросетей на авторский стиль и креативность в анимации.

Использование технологий искусственного интеллекта в анимационном искусстве открывает новые возможности для творчества и упрощает процесс создания видеоконтента. Однако оно также ставит перед обществом ряд серьезных этических, правовых и профессиональных вопросов. Необходима активная дискуссия для выработки подходов к решению этих проблем, и нужно особо отметить, что «регулирование использования искусственного интеллекта в аудиовизуальном искусстве необходимо и в законодательной плоскости» [\[4, с. 44\]](#), в противном случае видеоконтент может быть переполнен низкокачественными материалами.

Несмотря на технологические достижения, важно помнить о человеческом аспекте творчества — эмоциональной глубине и оригинальности, которые трудно воспроизвести с помощью алгоритмов. Сочетание технологий с человеческим искусством может привести к созданию уникальных произведений, но только если будет найден баланс между автоматизацией и творческим контролем.

Библиография

1. Уразова С. Л. Нейромедиа как новый формат образов цифровой реальности // Вестн. ВГИК. 2023. Т. 15, № 3(57). С. 140-150.
2. Гринин Л. Е., Гринин А. Л., Гринин И. Л. Искусственный интеллект: развитие и тревоги. Взгляд в будущее. Статья первая: Информационные технологии и искусственный интеллект: прошлое, настоящее и некоторые прогнозы // Философия и общество. 2023. № 3(108). С. 5-35.
3. Мартынов М.М. Влияние ИИ на анимационную индустрию: перспективы и тенденции. «Актуальные исследования» № 36 (218), 2024. С. 23-33.
4. Тарасов И.Е. Нейросети в документальном телефильме: тенденции и перспективы. Известия УрФУ. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. 2024. Т. 30. № 2. С. 34-45.
5. Уткин А., Покровская Н. Любовь, дедлайн и роботы: как именно нейросети помогают создавать анимацию. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4007773/?ysclid=m2nicsuccz51320422> (дата обращения 25.10.24).
6. В мультсериале «Простоквашино» появился персонаж, сгенерированный нейросетью Kandinsky. Вестник лицензионного рынка. URL: <https://licensingrussia.ru/article/14273-v-multseriale-prostokvashino-poiavilsia-personazh-sgenerirovannyi-neirosetiu-kandinsky/?ysclid=m2m8tv7827276697810> (дата обращения 24.10.24).
7. Петерс С.В. Нейросети для генерации изображений: области применения и юридические проблемы эксплуатации // Вестник науки № 3 (72) том 1. С. 442 - 447. 2024 г. С. 445.
8. Как «оживлять» картины и улучшать видео, записанные в XIX веке: интервью с Денисом Ширяевым, специалистом по нейросетям // DTF.RU : интернет-портал. 2020. URL: <https://dtf.ru/u/47977-dzharndis/192509-kak-ozhivlyat-kartiny-i-uluchshat-video-zapisannyev-xix-veke-intervyu-s-denisom-shiryaevym-specialistom-po-nejrosetyam> (дата обращения: 23.10.2024).
9. Беляева М.Б., Харисов Э.И. Применение нейронных сетей в компьютерной анимации // COLLOQUIUM-JOURNAL. 2020. № 35-1 (87). С. 27-29.
10. Лиманская Л.Ю. Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства М.: РГГУ, 2008. – 350 с.
11. Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. М.: ВГИК, 2011. – 210 с.
12. Манович Л. Язык новых медиа. – М.: Ad Marginem, 2002. – 400 с.
13. Прохоров А., Коник Л. Цифровая трансформация: анализ, тренды, мировой опыт. – М.: ООО «КомНьюс Групп», 2019. – 368 с.
14. Разлогов К. Э. Кинопроцесс XX – начала XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика. – М.: Академический проект; Трикста, 2016. – 640 с.
15. Розин В.М. Две концепции искусственного интеллекта: реалистическая и утопическая // Философская мысль. 2023. № 2. С. 102-114. DOI: 10.25136/2409-8728.2023.2.39739 EDN: DDLZIT URL: https://e-notabene.ru/fr/article_39739.html
16. Уразова С.Л. Век цифровой информации: креативность vs. творчество // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. С. 650-659.
17. Уразова С.Л., Кильпеляйнен Е.С. Виртуальная реальность и медиареальность: тенденции и прогнозы эволюции медиасистемы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2018. Т. 23. № 4. С. 410-421.
18. Хренов Н. А. Эволюция экранных форм в контексте смены субкультур // Теория

художественной культуры. Выпуск 7, М.: ГИИ, 2003. – С. 3 – 82.

19. Turner C. Neuromedia, cognitive offloading, and intellectual perseverance // Synthese. 2022. Vol. 200, № 66. Pp. 1–26.

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 «Человек и культура» статье, как автор обозначил в заголовке («Нейросети в современном анимационном искусстве: эстетические инновации и новые горизонты»), является некоторая совокупность технологий, поименованная в современном социальном и теоретическом дискурсе как нейросети и раскрывающая «эстетические инновации и новые горизонты» (в объекте) в современном анимационном искусстве.

В водной части статьи автор кратко знакомит читателя с опытом использования в современном анимационном искусстве компьютерных технологий и дает определения основным терминам: «искусственный интеллект (ИИ)», под которым понимается «комплекс технологических решений, позволяющий имитировать когнитивные функции человека» (по государственному документу стратегического планирования «О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации»), и «нейронная сеть (нейросеть)», под которой понимается «метод в искусственном интеллекте и программа, работающая как с обработкой информации, так и с большим объемом данных, созданная по аналогии с мозгом человека, которая мотивирует нашего современника к изучению инновационных изобретений» (согласно определения С. Л. Уразовой). За тем, прибегая к отдельным показательным примерам из анимационной продукции последнего времени, автор рассматривает преимущества и недостатки применения новейших цифровых технологий в современном анимационном искусстве. По мнению автора, к преимуществам использования нейросетей в современном анимационном искусстве следует отнести техническое упрощение и ускорение художественного процесса, что положительно сказывается на его себестоимости. Вместе с тем у автора вызывают опасения как несовершенство получаемого с помощью нейросетей результата в плане отражения человеческих эмоций в человекоподобных образах, так и тенденция снижения художественного (эстетического) уровня качества анимационной продукции в целом, являющаяся следствием упрощения вхождение в сферу производства дилетантов за счет технической доступности творческого процесса. Представляет также теоретический интерес конкретная атрибуция автором результатов анимационного творчества с конкретными технологиями, которые, как справедливо отмечает автор, еще и самообучаются в процессе их использования.

Вывод автора о том, что «сочетание технологий с человеческим искусством может привести к созданию уникальных произведений, но только если будет найден баланс между автоматизацией и творческим контролем», а также, что «нейросетевые продукты являются еще одним инструментом, который наука дает в руки художника» хорошо аргументированы и заслуживают доверия.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне.

Методологии исследования автор не уделяет отдельного внимания, но логика последовательности решения конкретных научно-познавательных задач, представленная в основной части, позволяет говорить, что автором использован релевантный комплекс общенаучных (сравнение, анализ, обобщение, типология) и специальных методов

(визуально-иконический, художественно-оценочный или критический). Рассуждения автора подкреплены анализом репрезентативной выборки эмпирических примеров (результатов творчества в современном анимационном искусстве). Релевантность авторской методики решаемым задачам, позволила ему сформулировать заслуживающие доверия итоговые выводы.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что с развитием современных технологий наблюдается отмирание отдельных творческих профессий. Тезис, действительно, весьма своевременный, но как справедливо отмечает автор на примере анимации творческое участие человека в создании художественного произведения трудно заменить технологиями ИИ без потери уровня художественной ценности результата.

Научная новизна исследования, заключающаяся как в анализе введенного в теоретический оборот эмпирического материала, так и итоговых выводах автора, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом выдержан научный, единственное замечание касается необходимости подписать, согласно принятому в российской науке стандарту, рисунок (диаграмму).

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо раскрывает проблемную область исследования, оформлена без грубых нарушений редакционных требований.

Апелляция к оппонентам в тексте вполне корректна и достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и может быть рекомендована к публикации после доработки оформления иллюстрации (рисунка).

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 «Человек и культура» автор представил свою статью «Нейросети в современном анимационном искусстве: эстетические инновации и новые горизонты», в которой проведено исследование перспектив применения современных технологических решений в сфере создания анимационного видеоконтента.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что использование технологий искусственного интеллекта в анимационном искусстве открывает новые возможности для творчества и упрощает процесс создания видеоконтента. Однако, как отмечает автор, оно также ставит перед обществом ряд серьезных этических, правовых и профессиональных вопросов.

Актуальность исследования обусловлена увеличивающимся объемом применения современных цифровых технологий во всех сферах искусства и культуры.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая: автором не поставлена проблема исследования, не обозначены цель, задачи и методология исследования, не проведен библиографический анализ, не представлено исследование степени научной проработанности изучаемой проблематики, вследствие чего затруднительно делать заключение о научной новизне данного исследования. Практическая значимость исследования также не обозначена автором.

Как можно определить исходя из текста статьи, цель исследования заключается в рассмотрении основных преимуществ и проблемных вопросов применения возможностей нейросетей и искусственного интеллекта в сфере создания анимационных фильмов.

В ходе исследования были использованы общенаучные методы: анализ и синтез, описание, опрос. Теоретическим обоснованием послужили труды таких российских исследователей как Тарасов И.Е., Уразова С. Л., Зайцев А.Я. и др. Эмпирическим материалом явились примеры применения продуктов мультимедийных технологий при создании анимационных фильмов отечественными производителями.

Автор разделяет понятия «искусственный интеллект» и «нейросеть» и определяет искусственный интеллект как комплекс технологических решений, позволяющий имитировать когнитивные функции человека (включая самообучение и поиск решений без заранее заданного алгоритма) и получать при выполнении конкретных задач результаты, сопоставимые, как минимум, с результатами интеллектуальной деятельности человека; а нейронную сеть (нейросеть) как метод в искусственном интеллекте и программа, работающая как с обработкой информации, так и с большим объемом данных, созданная по аналогии с мозгом человека, которая мотивирует нашего современника к изучению инновационных изобретений.

Как отмечает автор, использование возможностей нейросетей при создании анимации открывает новые горизонты в этой области, значительно упрощая и ускоряя процесс производства. Им выделены следующие аспекты применения нейросетей в анимации: генерация движения, улучшение графического изображения, создание спецэффектов. Однако автор отмечает и слабые позиции применения нейросетей: аутентичность и оригинальность визуального ряда, эмоциональная выразительность, утрата реалистичности при стилизации и гиперболизации, проблемы с точностью генерации изображений.

Автор затрагивает и ряд этических проблем, которые могут возникнуть в процессе использования искусственного интеллекта в художественном творчестве: это, прежде всего утрата таких профессий как художник-мультипликатор, проблема авторского права.

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 потенциала современных технологий в сфере создания культурного продукта 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 хоть состоит из 21 источников, содержит только статьи российских авторов и не включает крупные научных труды, в том числе и иностранные, что представляется недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Кроме того, автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции. Текст статьи выдержан в научном стиле, однако сама статья носит реферативный характер.

Тем не менее, 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 указанных недостатков.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования рецензируемой статьи направлен на анализ нейросети в рамках современного анимационного искусства. Автор конкретизирует проблему в гранях эстетических инноваций и новых горизонтов использования данной формы. Думается, что выбор темы определенно конструктивен, ибо вопрос нов, по-своему актуален, да и не рассмотрен так объемно в массе критических источников. Должная конкретизация выбора сделана в начале труда: «применение инструментария нейросетей в анимационном творчестве открывает новые эстетические возможности и поднимает важные вопросы о художественном выражении анимационного фильма. Данное исследование акцентирует внимание на значительном воздействии современных технологий на анимационную индустрию и поднимает вопрос о необходимости адаптации профессиональных навыков и образовательных методов в соответствии с этими изменениями». Анализ разных платформ дается объективно, информативно, точно. Например, «технологии, применяемые в кинематографе, эволюционируют, появляется технология захвата движения Motion Capture (MoCap), с помощью которой можно создавать анимацию персонажей без применения ручного труда. MoCap позволяет фиксировать движения актеров с помощью специальных камер и маркеров, которые закрепляются на теле» и т.д. Вполне удачно вводятся в текст статьи т.н. информационные справки: «Искусственный интеллект (ИИ) – «комплекс технологических решений, позволяющий имитировать когнитивные функции человека (включая самообучение и поиск решений без заранее заданного алгоритма) и получать при выполнении конкретных задач результаты, сопоставимые, как минимум, с результатами интеллектуальной деятельности человека» (из Указа Президента РФ от 10 октября 2019 г. No 490 «О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации», где говорится о формировании Национальной стратегии развития искусственного интеллекта на период до 2030 года)». Они дают возможность одновременно и читать статью, и вступать в диалог с автором, в чем-то соглашаясь, где-то дискутируя. Варианты платформ с ИИ для создания видео-контента актуальны: например, «платформа Synthesia (URL: <https://neural-networked.ru/synthesia/> (дата обращения 23.10.2024), которая превращает текст в реалистичные видеоролики с виртуальными ведущими; нейросеть Pictory.ai (URL: <https://pictory.ai/?el=2000b&htrafficsource=pictoryblog> (дата обращения 23.10.2024), специализирующаяся на преобразовании длинных текстов в короткие видеоклипы; онлайн инструмент для создания видео InVideo (URL: <https://invideo.io/studio> (дата обращения 23.10.2024), предлагающий множество шаблонов и простоту использования...» и т.д. Ссылки объективируют данные, открытость информации достоверна. Работу дополняют фотографии с целью подтверждения наблюдений. Методология исследования актуальна, системный принцип и принцип аналитического обобщения магистрален. Стил работы соотносится с научным типом: например, «использование возможностей нейросетей при создании анимации открывает новые горизонты в этой области, значительно упрощая и ускоряя процесс производства. Аспекты применения нейросетей в анимационной индустрии обширны, и это, в первую очередь, генерация движения. Нейросети могут воссоздавать реалистичные движения персонажей, что в дальнейшем вполне может заменить дорогостоящую технологию захвата движения Motion Capture, которая находит широкое применение в кино, анимационном творчестве, видеоиграх. Нейросети позволяют создавать движение

персонажа с высокой степенью достоверности» и т.д. Научная новизна исследования заключается в полновесной оценке функционала довольно большого количества нейросетей в рамках использования данной формы в режиме создания анимации. Примеры / отсылки к итоговым «работам» даются целостно: «В качестве примера синтеза Motion Capture и нейросетей можно привести анимационный фильм «Визионер» (ВГИК, 2022) режиссера Всеволода Булавкина, который «...выбрал [историю] Босха, потому что он [Босх] — обличитель грехов в повседневности, и автору «хотелось поговорить о внутренней природе зла», Босх, по словам режиссера, был его «художником-постановщиком, режиссером, оператором» (URL: <https://ya.ru/video/preview/13033092693491446068> (дата обращения 23.10.2024)». Аналитический грей работы выверен: «В условиях автоматизированного создания видеоконтента важно разработать четкие критерии для оценки его качества. Основными критериями могут быть эстетическая привлекательность, гармония композиции, оригинальность, эмоциональная выразительность и точность генерации изображения. Эти параметры помогут определить, насколько созданный видеоконтент соответствует высоким стандартам киноиндустрии». Работа содержит и статистические данные: «Об этом говорят результаты опроса пользователей в конце 2023 года и в октябре 2024 года. Нами было опрошено 25 человек в возрасте от 17 до 70 лет на предмет определения того, кто создал изображение: человек или нейросеть. Испытуемым было предложено 10 изображений, 5 из которых было создано современными художниками без использования нейросетей и 5 – с помощью платформы Leonardo AI. В 2023 году испытуемые определили 72,8 % изображений, созданных нейросетями; в 2024 году этот показатель повысился до 88 %. При этом изображения, созданные людьми, были идентифицированы как таковые на 86,4% в 2023 году и 82,4 % в 2024 году». Таким образом, органика теоретического и практического налична. Материал самостоятелен, оригинален, его уместно использовать при освоении практики использования нейросетей. Считаю, что оценка процессов ИИ дана критически правильно: «например, в процессе работы над одним из эпизодов анимационного сериала «Простоквашино» (Киностудия «Союзмультфильм») нейросеть Kandinsky использовалась, в том числе, для написания сценария, поиска референсов и художественных решений. А в одном эпизоде появился персонаж второго плана – курица, которую сгенерировал искусственный интеллект...». Содержание соотносится с темой, цель как таковая достигнута, поставленный спектр задач решен. Выводы, на мой взгляд, соотносятся с основной частью: «Нейросети, хотя и позволяют улучшать качество графики и спецэффектов, поднимают вопросы о сохранении оригинальности и аутентичности анимационных произведений. Это важно для обеспечения уникальности и художественного выражения в анимации. Появление новых технологий требует также пересмотра критериев оценки качества анимации, созданной с их помощью. Необходимы стандарты, которые учитывают как технические, так и художественные аспекты. Кроме того, важно учитывать долгосрочные последствия влияния ИИ и нейросетей на авторский стиль и креативность в анимации». Библиография к работе объемна, все источники использованы в основном тексте. Серьезных фактических ошибок не выявлено, требования издания учтены. Рекомендую статью «Нейросети в современном анимационном искусстве: эстетические инновации и новые горизонты» к публикации в журнале «Культура и искусство».

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Осипов С.В. Свои среди чужих: русские в сериале «Клан Сопрано» // Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.69681 EDN: FMJDTU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69681

Свои среди чужих: русские в сериале «Клан Сопрано»

Осипов Сергей Викторович

кандидат исторических наук

доцент кафедры истории и культуры, Ульяновский государственный технический университет

432000, Россия, г. Ульяновск, ул. Северный Венец, 32, оф. 317

✉ mail2mee@mail.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.12.69681

EDN:

FMJDTU

Дата направления статьи в редакцию:

26-01-2024

Аннотация: Предметом исследования является репрезентация русских и России во влиятельном и крайне важном для развития американского телевидения сериале «Клан Сопрано» (The Sopranos, 1999–2007) с учетом как способов подачи заложенной в медиатексте информации, так и многозначности трактовок этой информации. Доказывается новаторство сериала в репрезентации русских персонажей: это герои, чье поведение и поступки в значительной степени обусловлены советским/российским прошлым; они не просто присутствуют в сюжетном пространстве, но своими поступками (и мировоззрением) влияют на судьбы главных героев. Рассматриваются стереотипы, использованные при репрезентации русских персонажей, мотивация этого использования. Присутствие русских персонажей в сериале о жизни американцев конца XX века является маркером значительных социально-политических процессов: миграция с территории бывшего Советского Союза, усложнение миграционных потоков в США, кризис американской идентичности. Междисциплинарное исследование, рассматривающее произведение массовой культуры в контексте социально-политической истории конца XX – начала XXI вв. Методология исследования базируется на комплексном подходе к анализу медиапродукта, обобщающем методологию таких научно-исследовательских отраслей как культурология, политическая история,

искусствоведение. В работе также использованы методы системного анализа, компаративного анализа, факторного анализа. Новизна исследования заключается как собственно в комплексном выявлении основных «русского присутствия» в сериале (на основании анализа первых четырех сезонов сериала, то есть 52 эпизодов), так и в выявлении основных тем, связанных с «русским присутствием» (в т.ч. культурной специфики), их интерпретации персонажами сериала, авторами и внешними комментаторами. Рассматривается обращение авторов сериала к темам миграции, ксенофобии, межкультурной коммуникации и др. на материале «русского сегмента» сериала. На примере "русских" персонажей и сюжетных линий доказывається принципиально более глубокий уровень раскрытия психологического и социального бэкграунда персонажей как одна из причин общего новаторства "Клана Сопрано" в контексте развития современного телевидения/жанрового кино. Проводится прямая параллель между личными качествами русских персонажей и "сильным молчаливым идеалом", поисками которого одержим главный герой сериала, во многом утративший связи с исторической родиной. Выявлены культурные стереотипы, ассоциируемые с русскими, оспорены некоторые встречающиеся в американской литературе тезисы.

Ключевые слова:

телевидение, телесериал, Клан Сопрано, иммиграция, массовая культура, культурные стереотипы, русская организованная преступность, женщина в эмиграции, распад СССР, холодная война

Новый (или же Второй) Золотой век телевидения, начавшийся в конце 1990-х гг., существенно поменял пейзаж визуальных медиа, причем в отличие от первого Золотого века (1950-х гг.) нынешние фундаментальные перемены носят не сугубо североамериканский, но глобальный характер, инициировав глобальные перемены в сфере телевизионного контента в Европе и Азии. Экономическая, культурная и техническая глобализация привели к тому, что прорывные достижения HBO или Netflix моментально становятся доступны многомиллионной аудитории разных континентов, вызывая полемику не только на страницах Washington Post и New Yorker, но также в The Guardian [\[1\]](#), «Афише» [\[2\]](#), «Искусстве кино» [\[3\]](#), в социальных сетях и блогах по всему миру; равно как и влияя на развитие медийных технологий в глобальном масштабе.

Еще в первые годы Нового Золотого века (то есть на рубеже 1990-х/ 2000-х гг.), было отмечено, что передовой телевизионный контент не просто задал новую планку качества в сфере визуального медиа, обыгрывая по ключевым параметрам продукцию голливудских студий (не говоря о продукции национального эфирного телевидения (network TV)), он в своих вершинных достижениях принял на себя роль великого американского романа, рисуя широкие панорамы общественного развития, поднимая актуальные вопросы современности и болезненные вопросы минувшего, то есть стал (внезапно!) той базовой и респектабельной формой американской культуры, из которой нация узнает о себе неприглядную правду. Норман Мейлер употребил это выражение (великий американский роман) по отношению к сериалу «Клан Сопрано», и по прошествии следующих 10-20 лет данная аналогия не просто устоялась, а даже стала в некотором смысле общим местом. Дж. К. Оутс в 2013 г. констатировала: «Уолтер Уайт (протагонист сериала Breaking Bad – С.О.) становится частью пантеона американских мифологических типов: Зверобой, Ахав, Гек Финн, Виргинец, Гэтсби, Скарлетт О`Хара, Вилли Ломан» [\[4\]](#). Но гораздо раньше Уолтера Уайта в этот пантеон ворвался Энтони

«Тони» Сопрано, главный герой «Клана Сопрано (The Sopranos, 1999 - 2007 гг.)», телесериала, созданного Дэвидом Чейзом для HBO.

«Созданного Дэвидом Чейзом» – обязательное уточнение, т.к. аналогия с романом возникла не только потому, что все главные сериалы Нового Золотого века (The Sopranos, The Wire, Breaking Bad, Mad Men, Lost, Weeds etc.) использовали горизонтальную нарративную схему, но и в связи с принципиально изменившейся ролью автора в телевизионной индустрии. Традиционное американское телевидение производило в первую очередь коммерческий развлекательный продукт для своей аудитории, соответственно «автором» сериала являлся продюсер/шоураннер, тасовавший сценаристов, режиссеров и актеров с единственной целью: удержание высоких рейтингов. В сериалах нового времени титр «Created by» расшифровывается совершенно иначе; шоураннер по-прежнему остается продюсером с неминуемой финансовой ответственностью, вопросы рейтингов тоже с повестки дня не снимаются, но шоураннер также становится автором сериала в творческом смысле слова: он разрабатывает концепцию, возглавляет сценарную группу, режиссирует ключевые эпизоды и т.д. Аарон Соркин написал сценарии к 85 из первых 88 эпизодов «Западного крыла» (The West Wing), Мэтью Уайнер – 71 из 92 эпизодов «Безумцев» (Mad Men), Дэвид Чейз написал 30 из 86 эпизодов «Клана Сопрано». Уайнер, Чейз и Винс Гиллиган (Breaking Bad) также срежиссировали ключевые эпизоды свои сериалов, совершенно однозначно выступая в роли auteurs, как называли себя деятели французской «новой волны», вызывая жгучую зависть у задавленных студийной системой американских кинорежиссеров 1960-х гг.

Как и любой постмодернистский нарратив, «Сопрано» многослоен, и лишь одним из смысловых уровней может быть отнесен к гангстерской драме, разновидности приключенческого жанра, предполагающего остросюжетное развлекательное зрелище. Но, как отмечали многочисленные исследователи [\[5-10\]](#), «Сопрано» – это не просто гангстерская драма (хотя и в этой категории является новаторской работой, представляющей жизнь в мафии не как цепочку ярких конфликтов с неизбежным эффектным насилием, но повседневной изматывающей работой); это также история о кризисе среднего возраста, о деградации американских ценностей (в том числе нуклеарной семьи), об упадке маскулинности и – едва ли не в первую очередь – об американской иммиграции как серии накатывающих человеческих волн, формирующих нацию. За прошедшие после премьеры сериала 25 лет исследователи подвергли сериал комплексному анализу и в контексте общего развития визуальных медиа конца XX века [\[9-10\]](#), и в контексте генезиса жанрового (гангстерского) кино [\[8,10\]](#). Отдельно рассматривались темы репрезентации в сериале женщин, сексуальных меньшинств, силовых структур, религии, «общества психотерапии» [\[6, 9\]](#). Корпус отечественных текстов гораздо скромнее, они сосредоточены на роли сериала в общем развитии медийного формата, композиционных новациях, проблемах перевода, отражении проблем современной психотерапии и т.д. [\[11-15\]](#).

Между тем, по общему мнению, западных исследователей, главными темами сериала являются иммиграция/интеграция (в первую очередь итальянской этнической группы) и американская семья. Как дисфункциональна (при всем очевидном материальном благополучии) семья Тони Сопрано, так дисфункционален и пресловутый американский «плавильный котел»: про прошествии ста лет после прибытия на землю обетованную, Сопрано не чувствуют себя здесь «белыми людьми». Америка – не котел, но лестница, на которой евреи стоят выше афроамериканцев, а англосаксы – выше итальянцев. Персонажи Чейза осознают не только эту градацию, но и непостоянность своего места в

ней: с первых же эпизодов сериала постоянным мотивом становится тоска героя по ушедшему порядку вещей и неприятие перемен (в том числе в сфере межнациональных взаимоотношений); угрозу же итало-американскому сообществу представляют в том числе новые волны иммигрантов, самая крупная и конкурентноспособная из которых – восточноевропейская и в том числе русская. Эта проблема поставлена в первом же эпизоде первого сезона: у Сопрано появляются конкуренты в криминализованном бизнесе утилизации отходов – выходцы из Чехословакии, домработница в семье Сопрано – полька, любовница главного героя – русская. Параллельно итало-американскому преступному миру успешно существует русский преступный мир, с которым налажено продуктивное сотрудничество.

Собственно репрезентация в сериале «Клан Сопрано» русского иммигрантского сообщества, а в их лице – всех русских с их культурным, историческим и пр. бэкграундом и составляет главную тему данного исследования.

Русские в мире «Клана Сопрано»

В некотором смысле «Сопрано» и здесь принадлежит честь родоначальника тренда (в адекватном и достоверном представлении русских персонажей в сериальном медиа): это не просто персонажи со славянскими фамилиями и соответствующим акцентом, это герои, чье поведение и поступки обусловлены советским/российским прошлым; они не просто присутствуют в сюжетном пространстве, но своими поступками (и мировоззрением) влияют на судьбы главных героев, причем значительно (одно из главных событий четвертого сезона – уход Тони Сопрано из семьи – является результатом развития отношений со Светланой Кириленко и Ириной Пельциной, одним из самых популярных/дискутируемых эпизодов сериала является «Сосновые пустоши (Pine Barrens)» (3.11, здесь и далее первая цифра означает порядковый номер сезона, цифра после точки порядковый номер эпизода), в центре которого – конфликт Кристофера Молтисанти и Поли Галтиери с русским бандитом Валерием. Позже внедрение в сериальный сюжет периодически присутствующего (recurring character) русского персонажа станет устойчивым трендом (Weeds, Sex and The City, Orange is The New Black и др.), а сериал «Американцы» (The Americans (2013-2018)) вывел данный тренд к своеобразной вершине: вероятно впервые в истории американского телевидения главными героями драматического сериала (причем успешного как у критики, так и у публики) стали не просто русские/советские граждане, но советские разведчики-нелегалы.

«Сопрано» также отличает стремление к аутентичному отображению реальности, в том числе интересующей нас русской иммигрантской среды; примечательно, что на все значимые роли русских персонажей были взяты русскоязычные актеры, в разное время перебравшиеся в США, а следовательно передающие персонажам и свой персональный жизненный опыт (Оксана Бабий-Лада, Алла Клюка-Шеффер, Виталий Баганов и др.). Появление в сериале звезды советского кино Елены Соловей (пусть в малозначительной роли медсестры-польки) также создает правдоподобный в глазах зрителя постсоветского пространства фон.

Действие сериала происходит на рубеже тысячелетий, в конце 1990-х/ начале 2000-х гг.; согласно М.К. Букеру^[6], этому периоду присуще общее чувство «окончания/финала» как ключевого элемента мироощущения американской нации в конце 1990-х. Завершается одна эпоха и начинается другая, еще неясная – это настроение не чуждо и героям «Клана Сопрано», причем смена эпох для гангстеров из Нью-Джерси имеет вполне конкретные формы: это уже упоминавшиеся новые волны

иммигрантов, которые способны пошатнуть устоявшиеся сферы влияния, а стало быть, повлиять на доходы, статус и т.д. «Наиболее значимые восточноевропейские персонажи в сериале это конечно же русские, и Тони со своей «семьей» четко осознает, что он должен поделиться своей территорией с русскими гангстерами» [\[6, p.329\]](#).

Русские (гангстеры и не только) присутствуют в мире Сопрано на двух уровнях. На макроуровне Тони Сопрано и его семья существуют в мультиэтническом окружении: Нью Джерси – один из самых этнически диверсифицированных штатов со значительными итальянской, еврейской, ирландской, афро-американской и т.д. общинами. Специфика криминального бизнеса Сопрано закрепляет за каждой этнической группой определенный функционал: англосаксы – это власть в разных ее проявлениях, евреи – это адвокаты и шоу-бизнес, афроамериканцы – наркоторговля и т.д. Русская организованная преступность где-то сродни итальянской (там тоже есть «силовое крыло», там тоже крышуют проституцию и т.д.), но русская специфика – контрабанда, международные связи, преступления в финансовой сфере (к примеру, отмывание денег) и др.

Сопрано и его люди вынуждены так или иначе взаимодействовать с разными этническими группами, при том что самому Тони и многим его коллегам присущи ксенофобия/откровенный расизм (особенно проявляющийся в отношении афроамериканцев). Таким образом, русские – это один из элементов повседневной жизни героев сериала, они упоминаются в разговорах персонажей и совершенно очевидно составляют важную часть окружающего Сопрано мира, даже если не появляются непосредственно в кадре.

На микроуровне зритель становится свидетелем длительных и развивающихся отношений итало-американских героев сериала с конкретными персонажами, иммигрантами из России. Мы видим три продолжительные сюжетные арки: Тони Сопрано и Ирина Пельцина (начинается в первом сезоне и заканчивается в четвертом), Тони Сопрано и Светлана Кириленко (третий-четвертый сезоны), итало-американская мафия и русская организованная преступность в лице Славы, Валерия и прочих (присутствует как заданная (упоминаемая персонажами) реальность на протяжении всего сериала, в третьем сезоне становится важной частью сюжета).

Русские как другие

Взаимодействие с другими культурами начинается с их идентификации, но бытовой расизм окружения Сопрано проявляется в том числе в отсутствии интереса к чужим культурам, отчего в представлении Поли, Сильвио или Кристофера все восточноевропейские народы перемешаны в одну невнятную толпу иммигрантов – то ли поляки, то ли чехи, какая разница! Кристофер в самом начале первого сезона издевательски уточняет: «Чехословаки – это же такая разновидность поляков, да?» Поляк Стасиус жалуется жене (домработнице Сопрано), что преподаватель английского языка и вовсе принимает его за пакистанца. Точно так же все выходцы из бывшего СССР автоматически классифицируются как «русские» – что бухгалтер Агрон, что Игорь Парнасский из фирмы «Одесса Лимо».

В эпизоде 3.04 Тони Сопрано и его сестра Джанис ведут примечательный диалог:

- Когда ты сменила замки в дверях?!

- В ту же минуту, как эта крашеная украинка свалила из дома.

- Джанис, не связывайся с этими русскими!

Участников диалога совершенно не смущает, что один и тот же человек (Светлана Кириленко) ими приписывается к разным этническим группам. Джанис, вероятно, предполагает, что украинцы – это такая разновидность русских, или вообще считает этническую идентификацию человека, стоящего ниже по социальной лестнице, излишним трудом. Примечательно, что отмечающие бытовой расизм Тони и его окружения западные исследователи иногда сами наступают на те же грабли: М. К. Букер определяет Ирину как русскую красавицу, а абзацем ниже ее двоюродная сестра названа украинкой [6, p.329]. М. Сайц называет все ту же Ирину «казахстанской милашкой» [16, p.24], еще более запутываясь в народах бывшего СССР. Невнимательность американских авторов тем более поразительна, что в самом сериале биография Ирины прописана достаточно подробно (родилась в Петрозаводске, рано потеряла родителей и вынужденно переехала в Казахстан к дяде, а уже оттуда эмигрировала в США) и никакого украинского следа в ее биографии нет, равно как сами сестры на протяжении всего сериала идентифицируют себя именно как русских. Таким курьезным образом подтверждается распространенность культурной слепоты как побочного эффекта комплекса американской исключительности – и не только среди гангстеров из Нью-Джерси.

Еще один прописанный авторами сериала стереотип – это груз давних обид и взаимных претензий друг к другу, вывезенный восточноевропейцами в Америку. Ирина, попав в больницу после попытки суицида (2.12), игнорирует тамошнего психотерапевта потому что тот румын (якобы между румынами и русскими существует многовековая вражда, но поскольку мы слышим это объяснение в пересказе Тони, то возможно он просто опять не понял (и не старался понять) какие-то упомянутые Ириной восточноевропейские реалии); в том же эпизоде Ирина в состоянии алкогольного опьянения звонит Тони домой, трубку берет домработница Сопрано, и между двумя незнакомыми женщинами быстро возникает эмоциональная перепалка с взаимным упоминанием национальной принадлежности («Русская шлюха!», «Усатая польская крестьянка!»). Авторы никак не поясняют этой многовекторной межнациональной розни, просто предлагая принять ее как должное.

Употребление алкоголя (а именно водки) присуще всем русским персонажам: именно в компании с бутылкой водки Ирина совершает опрометчивые телефонные звонки в дом Сопрано, именно после совместного распития алкоголя у Светланы и Тони случается спонтанный секс на диване; в обоих своих появлениях в сериале (3.10-3.11) Валерий уже в состоянии подпития посреди бела дня. Укорененность этого напитка в повседневной жизни русских подчеркнута: у Светланы бутылка «Столичной» и вовсе наличествует в спальне на прикроватной тумбочке; когда Тони и его жена Кармела, стоят, потрясенные внезапной смертью матери Тони, Ливии, в руках Светланы очень естественно появляется бутылка водки и три стопки, а затем следует прочувствованное «Прощай, Ливушка!» (фраза, ставшая названием серии 3.2).

Светлана беспрестанно курит сигареты (что выглядит в Америке конца 1990-х крайне старомодным способом успокоить нервы), и вообще оздоровительные практики современных США не внушают русским доверия: Тони при всем своем консерватизме вынужден ходить к психоаналитику, у Ирины же сама перспектива увидеться с психотерапевтом вызывает приступ паники (мотивы паники несколько невняты: откуда у девушки примерно 1975-76 гг. рождения тяжкие воспоминания о карательной советской психиатрии и что должно по этому поводу объяснить акцентированно произнесенное

«Политическая реабилитация!» – остается непонятным ни Тони, ни российскому зрителю). Светлана в свою очередь более мотивированно объясняет Тони проблемы так называемого «общества психотерапии»: «И в этом-то и проблема с вами, американцами. Вы даже не думаете, что с вами может случиться что-то плохое... У вас есть всё, и вы всё равно жалуетесь на жизнь, лежите на кушетке и ноете своим психотерапевтам. Слишком много о себе думаете». (4.10). Тони не особенно возражает и даже пересказывает Светланин диагноз своему психотерапевту, та также готова согласиться, вероятно, отражая тем самым критическую точку зрения авторов сериала на американское «общество психотерапии».

Более интересная черта, которую авторы сериала приписывают русским персонажам – это пристрастие к печатному тексту, книгам; в то время как для большинства итало-американских персонажей сериала главные медиа – это ТВ и кино. Интерес к книгам испытывает разве что Мэдоу, первая в роду Сопрано студентка университета, и то больше по долгу учебы. В примечательной сцене совместного обеда семьи Сопрано и однокурсников Мэдоу (4.12) речь заходит о повести Мелвилла «Билли Бадд», за сочинение по которой младший Сопрано, Энтони, получил тройку. В ходе беседы выясняется, что Энтони книгу не читал, Кармела когда-то видела одноименный фильм, а Тони даже не пытается притвориться, что понимает, о чем идет речь. Позже Кармела по совету любовника пытается читать «Мадам Бовари» Флобера и жалуется, что в книге ничего не происходит и что это слишком сложно для неё. Между тем Светлану мы видим обложившейся книгами в процессе работы над созданием веб-сайта; перед сном она открывает русское издание романа Даниэлы Стил, книгу берет в руки ее двоюродная сестра Ирина (за что подвергается насмешкам со стороны Тони Сопрано), мы видим книгу в руках у Славиной дочери Иланы. Книгами заставлены полки в квартире гангстера Валерия, и даже Бранка (полька по сюжету, ее роль исполняет Елена Соловей) с увлечением читает русскую газету «В новом свете» (4.11). Насыщенность пространства вокруг русских персонажей книгами – намеренный шаг авторов сериала [17], которые для декораций квартиры Валерия закупили весь ассортимент русскоязычного издательства «Либерти», то есть более ста книг. Таким образом вокруг персонажа создается специфическая атмосфера, предполагающая конфликт между хозяином квартиры Валерием и его гостями, Поли и Кристофером; конфликт на первый взгляд абсолютно бессмысленный, но если вспомнить многократно декларировавшийся бытовой расизм/импульсивность/безответственность Поли, то данное межкультурное взаимодействие вряд ли могло закончиться как-то иначе.

Вообще, подчеркнутая книжность русских персонажей в противовес телевизионным/зрелищно-спортивным пристрастиям американцев может, на наш взгляд, трактоваться двояко. Во-первых, для оказавшихся в чужеродной культурно-языковой среде иммигрантов текст – это способ сохранить связь со своей национальной культурой, в данном случае, русской. Это вполне совпадает с мировоззрением самого Тони Сопрано, чье стремление сохранить итальянскую идентичность иногда доходит до откровенного расизма (при этом по-итальянски он не читает, его культурная связь с исторической родиной гораздо тоньше чем у русских). Во-вторых, архаизм печатного текста в эпоху электронных медиа и – уже – Интернета делает русских несколько архаичными людьми посреди Америки конца второго тысячелетия. Но опять-таки, сам Тони Сопрано между настоящим и прошлым настойчиво выбирает прошлое, ностальгируя по ушедшим временам с их простыми правилами. Вероятно, эти обстоятельства помогают ему установить в целом взаимоуважительные отношения и с русскими гангстерами, и – до определенной степени – с русскими женщинами. Тони не желает переплавлять свою итальянскую идентичность в общеамериканском котле и уважает схожую позицию

русских; на другом конце спектра – трагикомичная польская пара, домработница Сопрано и ее муж, ускоренно готовящиеся к сдаче экзамена на получение американского гражданства. Повторяя ответы на экзаменационные вопросы, Стасиус безрадостно произносит выражения и имена, которые равным счетом ничего для него не значат. Какое-то время спустя его терпение лопается, и он вспоминает вслух, что в Лодзи был инженером-исследователем, получавшим правительственные гранты. Но Стасиуса никто не слушает.

Ирина Пельцина как сложная goomar

В трех вышеупомянутых сюжетных арках отражены сквозные темы всего сериала – Тони и женщины, Тони и тоска по утраченным ценностям прошлого. Ирина Пельцина в первых двух сезонах выступает в роли любовницы Тони, это эффектная молодая женщина, зависящая от Тони не только эмоционально, но и материально (положение иммигранта, девушка работает продавцом-консультантом в торговом центре). Совершенно понятно, что это не первая и не последняя любовница Тони, наличие такой женщины у человека его положения даже некоторым образом предусмотрено, существует специальный термин: «goomar». Без особого сожаления расставшись со Ириной в конце второго сезона и еще раз отвергнув ее в начале третьего, Тони в середине четвертого сезона переживает внезапный приступ ревности, увидев Ирину в качестве любовницы своего делового партнера Зеллмана, и избивает последнего в присутствии Ирины; сюжетный поворот, который говорит не только о внезапно пробудившихся чувствах Тони (буквально по поводу романтической баллады, услышанной по радио в машине), но и об инстинкте собственника, которому не под силу видеть свою – пусть даже ненужную вещь – в руках другого.

Вообще, отношения Светланы и Тони в первом-втором сезонах напоминают эмоциональные качели, регулярно доходя до бурных ссор и оскорблений; но это опять-таки аргумент в пользу общего, складывающегося на протяжении всего сериала тезиса: эмоционально неуравновешенный Тони раз за разом заводит отношения со столь же неуравновешенными женщинами, а разрушительные последствия для участников этих отношений закладываются уже в самом их начале. Так, Ирина пытается покончить с собой, позже не менее драматично завершаются романы Тони с Глорией Трилло и Валентиной Ла Паз.

Русское происхождение Светланы в общем контуре этого персонажа казалось бы не имеет принципиального значения: мы видим склонность Тони к определенной экзотике во вне-матримониальных связях, то есть на месте Ирины могла быть любая привлекательная и эмоционально неустойчивая не-итальянка; однако когда в четвертом сезоне Тони снова встречает Ирину и видит – не без удивления – что после разрыва отношений та не пропала, а напротив, поступила в муниципальный колледж, подтянула английский язык и продолжает карабкаться по социальной лестнице (в том числе став любовницей члена городского совета Зеллмана), то испытывает смешанные чувства ревности и досады, которые вымещает на Зеллмане (4.7). Ирина совершенно растеряна подобным поворотом событий и не знает, радоваться ли ей демонстрации чувств бывшего любовника или утешать униженного нынешнего. Уходя, Тони, которому невыносимо видеть бывшую любовницу в счастливых отношениях с другим мужчиной, бросает Зеллману горький и не вполне искренний упрек: «Из всех телок во всем Нью-Джерси ты решил трахать именно эту!». Эта – очередная – вспышка гнева Тони Сопрано будет иметь далеко идущие (и совершенно непредусмотренные героем) последствия: отношения Зеллмана и Ирины испорчены, но она некоторое время спустя реализует вполне пропорциональную месть, разрушая отношения Тони и Кармелы.

В этом конкретном случае Ирина отказывается быть жертвой, хотя в целом она реализует стандартную модель поведения молодой женщины без образования и средств, взбирающейся по социальной лестнице при помощи любовников/спонсоров и спешащей использовать отпущенный природой срок. Букер приводит образ Ирины как пример явного шага вперед, который сделан «Сопрано» в репрезентации женщин в гангстерском кино [6, p.280]: при своей в целом подчинённой роли «goomah» Ирина существенно сложнее поддается мужскому доминированию чем традиционные женщины-спутницы мафиози в жанровом кино/ТВ, она регулярно противостоит Тони (в т.ч. продвигая свою цель – развод с Кармелой); будучи отправлена Тони «в отставку», она не смиряется с поражением и неоднократно пытается его вернуть в третьем сезоне. В четвертом она совершает уже упомянутое продвижение по социальной лестнице, но, когда этот успех оказывается нивелирован выходкой Тони, Ирина мстит и наносит едва ли не фатальный удар браку Тони и Кармелы.

Светлана Кириленко как неудобный strong silent type

Совершенно иной жизненной стратегии придерживается ее двоюродная сестра Светлана Кириленко, чья инвалидность (потеря ноги еще в детстве) существенно снизила сексуальную/матримониальную привлекательность молодой женщины, но в конечном итоге сформировала бойцовские качества и способность добиваться целей, не впадая в зависимость от покровителей/любовников. Светлана становится регулярно появляющимся персонажем в начале третьего сезона и продолжает играть важную роль в жизни Сопрано до конца четвертого. В целом можно сказать, что это один из наиболее оригинальных и ярких женских персонажей сериала; это осознается как самим Тони, так и зрителем, который становится свидетелем совершенно необычной для Тони привязанности к русской одноногой иммигрантке. Именно из общения со Светланой Тони делает какие-то обобщающие выводы о русском национальном характере, более того – наблюдения Светланы касательно американского национального характера настолько задевают Тони, что он повторяет их своему психоаналитику. Светлана – персонаж яркий и оригинальный, примечательно, что М. К. Букер в своем объемном труде не уделяет ей ни строчки в главе «Сопрано и женщины». Это, вероятно, связано с предложенной американским автором классификацией [6, p. 280]; женщины в мире Тони Сопрано делятся на три категории: высшая (жены), средняя (любовницы) и низшая (танцовщицы, проститутки и т.д.). Светлана не относится ни к одной из трех перечисленных категорий и выпадает из исследования Букера, но согласно сюжетной линии у нее с Тони Сопрано складываются довольно интересные и развивающиеся отношения.

В первом сезоне Светлана существует на дальней периферии сюжета, о ней упоминает Ирина: безуспешно пытаясь навести Тони на мысль о разводе с Кармелой, она ставит ему в пример жениха Светланы Билла, который явно собирается оформить отношения, несмотря на инвалидность молодой женщины. Собственно Светлана во плоти появляется в конце второго сезона (2.11), именно она обнаруживает Ирину после попытки суицида, ухаживает за сестрой в больнице и со свойственной ей практичностью рекомендует взять предложенные Тони деньги и тем самым завершить болезненные и бесперспективные отношения.

Позже, когда у семьи Сопрано возникает проблема с присмотром за престарелой матерью Тони, Ливией, злобной антигероиней первых сезонов, постепенно впадающей в деменцию, именно Светлана становится ее терпеливой и отзывчивой сиделкой (3.2). Она находит общий язык с пожилой женщиной, именно Светлана звонит в дом Сопрано с

сообщением о смерти матери, что отражено даже в названии серии («Прощай, Ливушка!»). Потрясенные Тони и Кармела пьют – по русскому обычаю, не чокаясь – водку за помин души усопшей, и совершенно очевидно, что Светлана произвела впечатление и на Тони, и на Кармелу своей способностью сопереживать даже малознакомым людям, в том числе Ливии, смерть которой Тони встречает с явным облегчением.

Смерть Ливии становится катализатором конфликта между Светланой и сестрой Тони, Джанис, которая намерена вселиться в освободившийся дом и прибрать к рукам все наследство Ливии. Светлана же настаивает на том, что коллекция старых виниловых пластинок была завещана именно ей. Джанис быстро переходит всякие грани приличий: подсыпает Светлане снотворное и ночью крадет у той из комнаты дорогой ножной протез, чтобы вынудить Светлану отдать коллекцию (3.3). Здесь мы в первый и последний раз видим, как Светлана выходит из себя, она в ярости переходит на русский мат, но только наедине с собой. В присутствии других людей она сдерживается и даже успокаивает своего американского жениха, возмущенного выходкой Джанис.

Характерно, что Светлана не обращается за помощью к Тони (это ставит ее в ряд с другой сильной женщиной, иного социального и профессионального статуса, психотерапевтом доктором Дженнифер Мэлфи). Тони узнает о случившемся от Ирины, которую Светлана попросила доставить ей старый протез, привезенный в свое время из России. Втянутый в этот конфликт, Тони вынужденно сравнивает двух женщин – родную сестру и малознакомую русскую – и их претензии друг к другу; если Джанис – неискренне – апеллирует к сентиментальной ценности пластинок, то Светлана прямолинейно объявляет стоимость пропавшего протеза, что для Тони-бизнесмена звучит гораздо понятнее. Тони предупреждает сестру: «Не связывайся с этими русскими, Джанис!», но та находится в полной иллюзии собственной правоты и безнаказанности. Светлана же слов на ветер не бросает, и некоторое время спустя двое русских (мы не знаем их отношений со Светланой) вламываются в дом к Джанис и угрозами заставляют отдать протез (3.4). Шокированная и избитая, Джанис оказывается в больнице (преувеличивая степень своих травм), где ее навещает взбешенный Тони, которому теперь нужно как-то отреагировать на избиение сестры и при этом не спровоцировать конфликт с русской мафией. Приступая к поискам обидчика сестры, Тони подчеркивает, что Светлану это касаться не должно; тем самым он косвенно признает ее правоту в этом конфликте.

В четвертом сезоне Светлана выступает уже в качестве деловой женщины («восхитительно уверенная в себя и прямолинейная» [\[10, p.322\]](#), у нее собственная фирма по предоставлению надомных услуг сиделок, медсестер и др. Намечавшийся в первых сезонах брак с Биллом откладывается, но Светлана особенно не переживает по этому поводу, она привыкла рассчитывать только на себя. Тони, которому нужна сиделка для дяди, Коррадо Сопрано, обращается к услугам Светланы как бизнес-дамы, представляющей услуги.

Девять эпизодов спустя (4.10, «Сильный немногословный тип») отношения Тони и Светланы переходят на новый уровень: в очередной раз разочарованный своими родными и коллегами (крайне суматошная отправка пристрастившегося к героину Кристофера в реабилитационный центр), Тони с возрастающей симпатией наблюдает за Светланой. Эта молодая русская женщина немногословна, компетентна, она не жалуется на жизнь (в отличие от многих родственников Тони), хотя оснований, казалось бы, достаточно. Тони с уважением наблюдает как Светлана, обложившись книгами, делает

сайт своей фирмы, демонстрируя при этом неоспоримую бизнес-логику: «Ну не платить же мне кому-то 35 долларов в час за эту работу». Тони пытается одарить Светлану комплиментом: «Вы, русские, на все руки мастера. Приезжаете сюда и впахиваете, будь здоров». Светлана не видит в этом ничего особенного: «Люди есть люди». Тони конкретизирует свои похвалы: «Ну у тебя есть все основания, чтобы не выпускать бутылку из рук». «Бывают вещи похуже», – следует ответ. После неуклюжих комплиментов, сделанных ранее, Тони теперь пытается так же неуклюже посочувствовать хозяйке, но результат неизменен: Светлана не нуждается в сочувствии и весьма саркастично реагирует на словесную эквилибристику Тони.

- Ты не любишь много говорить, правда? Хотел бы я знать твой секрет: потеряла ногу, но стала делать веб-сайты...

- Весь смысл жизни для людей вроде меня – вдохновлять людей вроде тебя.

Вскоре сарказм Светланы переносится с конкретного мужчины на всех американцев, и Тони – что редко с ним случается – безропотно выслушивает нелicenseприятную критику в глаза.

- В этом и беда с вами, американцами, вы не ждете от жизни ничего плохого, когда весь остальной мир только плохого и ждет. И жизнь их никогда не разочаровывает... У вас есть все, а вы продолжаете жаловаться... Лежите на кушетке и ноете своим психиатрам. Слишком много о себе думаете.

Услышанное вызывало бы у Тони возражения, если бы это сказал кто угодно другой: жена, психиатр и т.д. Но Тони совершенно очарован Светланой, он нашел в ней тот самый strong silent type, и он не спорит:

- Вылитый я.

Со своей стороны Тони сравнивает Светлану с Гретой Гарбо, это понятная ассоциация из миро кино: загадочно улыбающаяся немногословная иностранка, к тому же Гарбо с успехом играла советскую женщину, обретшую личное счастье в Америке («Ниночка», 1939). Светлана продолжает удивлять Тони и далее: после близости Тони предполагает, как само собой разумеющееся, что эта связь получит продолжение (при этом видя в отношениях явный мезальянс, где он – сторона во всех отношениях превосходящая). Однако Светлана не проявляет интереса к продолжению:

- Я не думаю, что это хорошая идея.

- ...Ты издеваешься?!

Закипающий Тони вынужденно замолкает при внезапном появлении сиделки Бранки, но его бешенство абсолютно искренне: «быть отвергнутым женщиной – это совершенно новое ощущение для него, и это неприятное ощущение» [\[10, p. 301\]](#). Он пытается исправить ситуацию проверенными методами и посылает Светлане бриллиантовую брошь, но это ничего не меняет. Самолюбию Тони нанесен сокрушительный удар, и он пытается – по-своему – бороться с непривычным эмоциональным состоянием отвергнутого любовника. На очередном приеме у психиатра (4.11) он представляет все наоборот: будто бы он сам бросил Светлану («Разбил женщине сердце. Сказал, что не могу с ней больше встречаться. Грустно, но из этого ничего путного не выходило»), однако переполняющие его эмоции слишком сильны, простого притворства (ничего не случилось) мало, нужно найти виновного, и Тони решает сделать виновной психотерапевта Мэлфи, ведь это она не смогла решить психологические проблемы Тони,

и вот теперь из-за этого Светлана его бросила. «И это баба, которая полдня на костылях ковыляет!»

Светлана не выходит у Тони из головы, он вспоминает ее слова об американцах и пересказывает их Мелфи, а потом и вовсе решает прекратить сеансы психотерапии. На протяжении нескольких лет, при всем многообразии проблем своей непростой жизни, Тони сохранял надежду, что в этих сеансах есть смысл. Разрыв со Светланой убивает в нем эту надежду, он не верит в способность психотерапевтов сделать его лучшим, достойным Светланы человеком. Иррациональное (с точки зрения Тони) развитие событий в отношениях этих двух людей превращает Светлану в какую-то природную силу, на которую с разбегу налетает Тони, не имея ни малейшего представления о свойствах этой силы и возможных последствиях этого столкновения. И последствия еще не закончились.

Бранка, заставшая Светлану и Тони, делится новостью с Ириной; у той отношения с Зеллманом расстроились после событий эпизода 4.7 (Тони в приступе ревности избил Зеллмана), она в очередной раз теряет мужчину, на которого возлагались определенные матримониальные надежды, и мстит Тони Сопрано за всё сразу: звонит Кармеле и сообщает о романе Тони и Светланы. Если для Тони разрыв со Светланой – последняя капля и повод порвать с затянувшейся психотерапией, то Кармела больше не в состоянии выносить измены Тони и требует его ухода из дома. На протяжении всех лет брака Кармела была в курсе его многочисленных «goomar» и прочих внебрачных связей, но последней каплей становится именно Светлана. Вероятно, Кармела чувствует себя не просто обманутой женой (это чувство ей привычно), но и преданной доверенным человеком (Светланой): смерть Ливии, ее похороны установили отношения доверия со Светланой, теперь все это нарушено, а если, как оказалось, верить нельзя даже Светлане, то верить нельзя никому.

Тони во всей этой драматической ситуации по-прежнему не может избавиться от любовного наваждения и ищет у Светланы эмоциональной поддержки, но та скорее готова сочувствовать его детям («Развод – это всегда тяжело для детей. Они потом никому не верят. Я сама дитя развода»). Тони не слышит, что ему объясняют (дело в нем, дело в сформировавшемся с детства неверии в людей), он обижен – его не пригласили в дом, с ним разговаривают на крыльце. «У тебя что, лёд в венах?!». Светлана сжимает его ладонь в своей, и это прощальное пожатие – максимум сочувствия, который получит от нее Тони. «Самый дорогостоящий секс, который у меня был», – грустно шутит он, но, когда Кармела позднее напрямую спрашивает: «Что есть у нее, чего нет у меня?!», Тони уже не шутит, он неуклюже и эмоционально защищает перед Кармелой и Светлану, и свой выбор (4.13):

- С ней я могу разговаривать, потому что ей есть что сказать!

- Я стою тут перед тобой! Мне тоже есть что сказать!

- Что-то кроме «Передвинь кресла» и «А ты подписал страховку»?! Она взрослая женщина и много повидала, и ей не на кого было опереться, и ей приходилось бороться, сражаться!

В эпизоде 3.11 терапевт Мелфи указывает Тони на тревожный симптом – все его любовницы попадают под общий профиль (депрессивная личность, эмоциональная нестабильность, неспособность получать удовольствие от жизни), но Светлана совершенно с этим профилем не совпадает, она рациональна, самодостаточна, сдержана, она не ноет и не пристаёт к Тони с просьбами (как Кармела, Джанис или

Мэдоу). Эта уникальность совершенно естественно притягивает Тони, но ровно те же самодостаточность и рациональность заставляют Светлану оттолкнуть Тони.

Валерий как неуничтожимая природная сила

Наконец, третий русский персонаж сериала: русская организованная преступность, с которой Тони и прочим его итало-американским коллегам приходится взаимодействовать. В первых двух сезонах русская мафия существует на дальней периферии сюжета как один из многих элементов окружающих Сопрано реальности. Коррадо пользуется услугами русских бандитов, Кристофер использует русских проституток, Тони упоминает о схеме переправки угнанных машин премиум-класса в Санкт-Петербург. Очевидно, что между двумя этническими сообществами существуют налаженные деловые отношения (причем в сериале нет даже намек на нечто подобное в отношении афроамериканской, латиноамериканской или даже ирландской преступной среды).

Сюжетная арка, позволяющая более подробно взглянуть на русскую организованную преступность, начинается в эпизоде 3.4, когда двое русских вламываются в дом к Джанис и заставляют её отдать протез Светланы. Тони теперь нужно как-то отреагировать на избиение сестры и при этом не спровоцировать конфликт с русскими. Это деликатное дело он регулярно откладывает на потом и решает действовать уже перед Рождеством, увидев, как повреждённая рука мешает сестре управляться на кухне (3.10). Он записывает «Русский Джанис» в список пред рождественских дел (как планируемый подарок), но вероятно более важным обстоятельством становится необходимость нанести деловой визит одному из русских гангстеров, Славе Малевскому. Точно так же, как офис Тони расположен в задней комнате клуба «Бада Бинг», офис Славы находится в задней комнате заведения с русской вывеской «Кабаре». Тони передает Славе четверть миллиона долларов наличными, а Слава обещает, что те в коробках из-под ноутбуков отправятся в Россию и далее будут легализованы на офшорном счете Тони. Судя по реплике Славы («Галине понравились эскаланте»), между двумя гангстерами существует даже нечто большее чем просто деловое сотрудничество, хотя о дружбе семьями речи не идет. Тони просит оказать помощь в деле с поиском обидчиков Джанис, и Слава с энтузиазмом соглашается, даже сам вызывается расправиться с этими людьми, но Тони просит оставить расправу ему. Слава оправдывает ожидания Тони, таксист Игорь найден и отправлен с переломами в больницу, что Тони в своей записной книжке засчитывает как рождественский подарок сестре.

Когда Тони привозит деньги в «Кабаре», он проходит мимо уже изрядного выпившего (несмотря на время суток) русского гангстера Валерия. Не совсем понятно какую роль играет Валерий в «Кабаре», но он явно ниже Славы по иерархической лестнице. В следующем эпизоде (3.11) Валерий станет центральным персонажем, а сам эпизод с его участием – одним из самых популярных и обсуждаемых за всю историю сериала. Новаторство авторов эпизода заключается в числе прочего в постепенной жанровой трансформации гангстерской драмы в комедию абсурда (что вызвало сравнения *Pine Barrens* с «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда и даже с «В ожидании Годо» Самюэля Беккета [\[6, p.167-168\]](#)).

Тони Сопрано поручает одному из гангстеров, Поли Галтиери, навестить к Валерию и взыскать с него долг; Поли с явной неохотой отправляется исполнять порученное, взяв с собой племянника Тони, молодого гангстера Кристофера, в отношении которого Поли старается выступать всезнающим ментором. Как уже отмечалось, окружение Сопрано

подвержено самым разным расовым стереотипам и предрассудкам, и Поли в этом эпизоде выступает как бесцеремонный русофоб (хотя дело не собственно в русских, а в общем отношении Поли к иммигрантам). Уже на стадии телефонного разговора с Тони, Поли задает вполне ксенофобский вопрос:

- Я даже не знаю, зачем мы вообще имеем дело с этими людьми?!

Более прагматичный Тони, который недавно через русских отмыл четверть миллиона и не собирается на этом останавливаться, знает ответ на вопрос и отправляет Поли заниматься делом. Вероятно, по дороге Поли продолжал отпускать русофобские ремарки, потому что мы становимся свидетелями продолжающегося разговора Кристофера и Поли, в котором Кристофер резонно возражает:

- Русские... Ну не все они плохие.

Однако Поли не унимается:

- А как же Карибский кризис?! Эти ублюдки притащили ракеты с ядерными боеголовками на Кубу и нацелили прямо на нас!

Примечательно, что это – практически единственная отсылка к реалиям Холодной войны в русском контексте сериала. Совершенно иную роль память о Холодной войне играет в сериале «Симпсоны (The Simpsons)», своего рода беспрецедентном по длительности и широте исследовании американского массового сознания: «...холодная война (и сформированное ею отношение к СССР/России) стала фундаментальным камнем в мировоззрении старших Симпсонов; антикоммунизм и антисоветизм, перенесенные в последующие годы (вопреки всякой логике) на новую Россию, оказались сродни препарату, который принимался на протяжении сорока лет и не выводился из организма» [\[18\]](#). Можно вспомнить еще сгоряча брошенное Тони в адрес Ирины «коммунистическая тварь» (где «коммунистическая» является синонимом слова «русская», ибо к коммунистической идеологии Ирина, разумеется, не имеет никакого отношения). Эта синонимия характерна и для персонажей «Симпсонов»: «Неискоренимым рудиментом холодной войны является ассоциация России с коммунизмом, несмотря на то, что эта эпоха закончилась еще в конце 1980-х гг.» [\[18\]](#). Однако у Поли это не секундные эмоции, а твердо заученная позиция, и этим он отличается от остальных персонажей сериала, к примеру, от Кристофера Молтисанти, который крайне забавно реагирует на воспоминания о 1962 г. :

- Так это было на самом деле? Я видел про это фильм, но думал, это так, выдумки...

Чуть позже мы узнаем, откуда у Поли такое твердое предубеждение против русских: упоминается его четырехлетняя служба в армии, где соответствующая идеологическая накачка, разумеется, имела место и не прошла даром. С таким настроением Поли стучит в дверь Валерия и далее озвучивает все русофобско-антииммигрантские оскорбительные стереотипы, которые только возможны.

-Кто там? – спрашивает Валерий.

-КГБ! Открывай, – следует ответ. Потом Поли предполагает, что с Валерием в квартире живет еще 30 человек, что он пытается отдать долг рублями и что вообще до приезда в Штаты Валерий не знал туалетной бумаги. Однако эта словесная агрессия наталкивается на равнодушное спокойствие Валерия, а наличие в квартире дорогой теле- и радиоаппаратуры (которой очевидно нет у самого Поли), стоек с компакт-дисками,

дорогого и разнообразного алкоголя еще более раздражают Поли. Мы уже отмечали заложенный авторами в декорациях квартиры Валерия межкультурный конфликт: книги на полках, постеры в рамках на стенах, газеты и журналы на придиванном столике: Валерий возможно и пьяница, но он начитанный пьяница, который серьезно тратится не только на водку, но на книги, воспроизводящую аппаратуру, музыкальные и видеодиски, то есть интересуется искусством. В этом смысле он куда ближе по духу Кристоферу, чем претендующий на роль учителя жизни самовлюбленный и недалекий Поли. Однако Кристофер не успевает об этом задуматься.

Вместо того чтобы просто взять приготовленные Валерием деньги и уйти, Поли провоцирует Валерия и затевает драку, в которой душит русского стойкой от торшера. Объявив после этого Валерия мертвым, Поли неубедительно пытается оправдать свои действия агрессивностью Валерия, но Кристофер явно не согласен с такой трактовкой событий. Завернув тело в снятый со стены ковер, гангстеры везут его в багажнике автомобиля в сосновый лес, чтобы закопать. В лесу обнаруживается, что Валерий жив и даже частично освободился от стягивающей ленты. Однако дело зашло уже слишком далеко, и Поли с Кристофером под дулами пистолетов ведут Валерия в глубь леса, где вручают ему лопату и приказывать копать себе могилу. Поли все это время продолжает издеваться над русским («Земля тут твердая, но ты используй свой сибирский энтузиазм») и утверждать, что Валерий сам виноват в случившемся, потому что не умеет держать язык за зубами. В какой-то момент Валерий, работая лопатой, переходит на русский язык: «Я вас тут всех поубиваю!... Америкосы сраные!». Поли и Кристофер, разумеется, его не понимают:

- Что он говорит?

- Кому какое дело?

Эта межкультурная некоммуникабельность оказывается фатальной: Валерий бьет лопатой сначала Кристофера, потом Поли, а затем бежит вглубь заснеженного леса. Гангстеры бросаются в погоню, чтобы какое-то время спустя понять: они заблудились. Валерий исчез в лесу, они не могут найти дороги назад к машине, их одежда не оставляет им шансов пережить ночь в заснеженном лесу. Окровавленные и продрогшие, они находят в лесу старый фургон со снятыми колесами, забираются внутрь и переживают ночь, страдая от холода, голода и полного непонимания как с ними могло такое случиться. Двое гангстеров кутаются в обрывки автомобильного коврика и ожесточенно спорят из-за последних мятных конфеток, постепенно утрачивая человеческий облик.

Тони, узнав о случившемся, приходит в бешенство: его финансовые транзакции через Славу теперь могут пострадать; он отвозит очередную партию наличных в «Кабаре» и пытается осторожно разузнать, не просочилась ли к русским информация о предполагаемой гибели Валерия. Слава ни о чем не подозревает, но на стене висит фотография Славы и Валерия в военной форме, они оба ветераны первой Чеченской войны, их связывает боевое братство. «Я все что угодно для него сделаю», – расчувствовавшись, говорит Слава, и Тони понимает, что у него по милости Поли могут быть большие проблемы.

Тем не менее, переживая не столько за Поли, сколько за племянника, Тони приезжает в лес на поиски невезучей парочки. Выясняется, что машина Поли пропала (вместе с забранными у Валерия деньгами), таким образом Поли и Кристофер оказались абсолютными неудачниками. Судьба Валерия осталась неизвестной: он убежал в одной пижаме вглубь леса, причем Поли одним выстрелом все же ранил его. Однако тело не

было найдено, незначительные следы крови на снегу прерывались, как если бы беглец растворился в воздухе (или залез на дерево); исчезновение машины Поли тоже говорит в пользу спасения Валерия, однако формальная точка в сюжете поставлена так и не была, что породило многочисленные и многолетние спекуляции среди зрителей, журналистов и т.д. Д. Чейз принципиально отказывался дискутировать на эту тему, указывая, что сериал отражает жизнь, и не все жизненные сюжеты логично и явно разрешаются. Авторы сериала также пренебрегли возможностью усилить драматизм сериала, столкнув русскую и итальянскую мафию в войне по итогам событий в Pine Barrens. Более ценным авторам представилось развитие характеров основных персонажей сериала (некомпетентность Поли, падение его авторитета в глазах Кристофера, неспособность Тони поддерживать эффективное управление своими людьми, равно как балансировать между работой, домом и очередной любовницей). Главная жертва эпизода при этом конечно же Поли – он не просто позорно провалил задание босса, он своим ксенофобским поведением запустил серию событий, лишивших его всяческого уважения со стороны Кристофера, который, вдохновляясь гангстерскими фильмами, ищет нечто подобное в своем окружении, но не находит; точнее, не находил до своеобразного знакомства с Валерием. Валерий же и русская мафия вместе с ним пропадают из сериала, оставив после себя обширное поле для дискуссий.

Одной из тем для таких дискуссий может быть совпадение/несовпадение тех смыслов и ассоциаций, которые в свое медиа-послание закладывают авторы, с тем, что извлекают затем из послания зрители. Заснеженный лес как место действия авторы сценария объясняли детскими впечатлениями, а невзгоды двух гангстеров стилистически увязывали с классическими американскими комедиями 1930-1950-х гг. [Three Stooges \[16\]](#). Однако в своем завершенном виде эпизод вызвал более разнообразные и сложные трактовки, мы уже упоминали, к примеру, об ассоциациях с пьесами Стоппарда и Беккета. Неубиваемый персонаж Валерия в свою очередь рождал ассоциацию настолько однозначную, что ее вложили в слова не самого интеллигентного персонажа сериала – Поли. «Распутин какой-то», – бурчит он, ковыляя в одном ботинке по снегу. Российский зритель без труда может сгенерировать и более сложные исторические ассоциации: чужаки вторгаются в дом к русскому и вроде бы побеждают его, но это своего рода ложное отступление, заманивание врага на более удобную для ответного удара почву. В итоге униженные и побежденные противники с позором ретируются, закутавшись в обрывки напольного коврика: чем не остатки наполеоновской армии зимой 1812 г. или немцы под Москвой зимой 1941 г.? Тони Сопрано как любитель телепередач о Второй мировой войне смог бы оценить эту параллель, если бы не был так обеспокоен возможными проблемами со Славой и отмыванием денег.

Н. Браччиа с нескрываемым восторгом пишет об «этом русском», начиная с констатации – «очень впечатляющий персонаж» – и продолжая далее: «Кристофер не в состоянии понять, что этот высокий промерзший тип, адская смесь принятых неверных решений и усвоенных техник выживания, и есть та икона крутизны которой он (Кристофер – С.О.) всегда мечтал стать. Он эффективнее убивает, он лучше торчит и у него наверняка убойная DVD коллекция... У вас возникает ощущение, что русские играют совсем по другим правилам, когда Тони предлагает отправить Валерия в реабилитационную клинику, и Слава, безукоризненно вежливый, одаривает его таким взглядом, как будто он предложил Валерию нарядиться в вычурно-розовое и взять в руки огромный «чупа-чупс». Повторяющиеся темы сериала – американский упадок и культурные потрясения в эпоху глобализации – берут новую высоту, когда Валерий предстает в зимних пустошах Южного Джерси перед двумя мафиози, внезапно ощутившими себя в необитаемом арктическом аду» [\[7, p.368-369\]](#).

Собственно, другие правила русских – это и есть те самые истинные мужские законы, по которым регулярно ностальгирует Тони Сопрано, когда мужчина сам отвечает за свои поступки, а не ложится на кушетку к психоаналитику, чтобы в итоге найти оправдания в детских психологических травмах. Тони вздыхает об утраченном «strong silent type», но когда встречается его в лице Светланы, то последствия ему совсем не по душе. Кристофер ищет идеал гангстера, но когда он его находит, то получает лопатой по голове. В процессе поиска идеала может выясниться, что вы этому идеалу совершенно не соответствуете; следует болезненное разочарование и продолжение движения по прежнему замкнутому кругу.

О сумме стереотипов

Итак, наличие русских персонажей в сериале о жизни итало-американской семьи со специфическими источниками дохода обусловлено стремлением авторов к реалистичному отображению американской жизни рубежа тысячелетий; соответственно здесь отображено этническое (а также религиозное, гендерное и др.) многообразие штата Нью-Джерси. Как подчеркивалось и создателями сериала, и его толкователями, «Сопрано» – сериал об иммигрантах, разница между которыми заключается в степени ассимиляции и сроке пребывания на североамериканском континенте. Вопрос сохранения национальной идентичности – один из ключевых в сериале, драма Тони Сопрано заключается в сопротивлении неизбежному и нежеланию это неизбежное принимать. Ровно та же судьба ожидает и новую волну иммигрантов – русскую.

При всем новаторстве (тематическом, повествовательном, кинематографическом и т.д.) «Клана Сопрано», сложные взаимодействия разных этнических групп авторы сериала описывают с использованием стереотипов, что опять-таки обусловлено стремлением к реализму: если стереотипы присущи реальной жизни, то и персонажи сериала должны ими оперировать. «Стереотип – это одновременно и кратчайший путь к пониманию характера, и подтверждение распространенных мнений касательно отдельных (этнических) групп» [\[8, p.191\]](#). То есть, апеллируя к стереотипу, авторы экономят на разъяснениях, текстовых или сюжетных, просто называя этническую принадлежность персонажа и ожидая, что зритель самостоятельно додумает мотивацию тех или иных поступков. «Аудитория поощряема к тому, чтобы понимать их (персонажей) роль и их сильные стороны через этническую идентификацию» [\[8, p.190\]](#). К примеру, итальянец в конфликтной ситуации убивает оппонента, поскольку традиционно считается, что итальянцы гиперэмоциональны и лишены самоконтроля. Что касается русских, то оставив в стороне стереотипы поверхностные (водка, сигареты, баня), мы приходим к выводу, что *russianess* (русскость) рассмотренных персонажей «Сопрано» состоит в наличии некоего травматичного бэкграунда (распад СССР, чеченская война), который закалил их настолько, что в столкновениях с русскими иммигрантами на американской земле их оппоненты неизбежно терпят поражение, какими бы уязвимыми не казались русские персонажи на первый взгляд. Поли и Кристофер едва не погибают в начатом ими самими противостоянии с Валерием, Светлана отстаивает перед Джанис коллекцию пластинок и не становится очередной любовницей Тони, Ирина едва не разрушает семью Тони и Кармелы. Русские в окружении Сопрано это не просто выходцы из другой страны, они из другой культуры и другого времени; они, по сути, и есть тот «сильный немногословный тип», которым грезит Тони и подобия которому он не находит ни в своей семье, ни среди коллег-гангстеров. Как отмечал Браччия, только ксенофобия и собственная глупость мешают Кристоферу Молтисанти рассмотреть в Валерии идеального гангстера. Мужской шовинизм и уязвленное самолюбие мешают Тони додумать мысль о том, что Светлана

Кириленко делает ровно то же, что делал его, Тони Сопрано, почитаемый дед, то есть представитель первого поколения иммигрантов – заново создает себя на чужой земле, закладывая фундамент успеха следующих поколений, не взирая ни на пол, ни на инвалидность, ни на оставшийся в прошлом травматичный бэкграунд, каким бы он ни был. Языковые и культурные различия, навязанные стереотипы обрекают одну группу иммигрантов видеть в другой группе иммигрантов коллективного чужого, а не самих себя на более ранней стадии интеграции.

Библиография

1. Stubbs, David. The Sopranos: 10 years since it finished, it's still the most masterful show ever. URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jun/08/the-sopranos-10-years-since-it-finished-its-still-the-most-masterful-show-ever>
2. Ежов К., Брашинский М. В болезни и здравии: как «Клан Сопрано» воспринимался тогда и смотрится сейчас [Электронный ресурс]. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/21403-v-bolezni-i-zdravii-kak-klan-soprano-vosprinimalysya-togda-i-smotritsya-seychas/>
3. Пронченко З. Утиные истории: Тони Сопрано начинает жить и проигрывает // Искусство кино. – 2020. – № 7-8. [Электронный ресурс] URL: https://kinoart.ru/reviews/utinye-istorii-toni-soprano-nachinaet-zhit-i-proigryvaet?utm_source=telegram.me&utm_medium=social&utm_campaign=utki--gazetnye-vyrezki-i-seansy-u-psihot
4. Williams, John. Ahab, Huck and Walt [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nytimes.com/2013/10/13/books/review/ahab-huck-and-walt.html>
5. Considering David Chase: essays on the Rockford Files, Northern Exposure, and the Sopranos / Edited by Thomas Fahy. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2008.
6. Booker, Keith M., Daraiseh I. Tony Soprano's America Gangsters, Guns, and Money. Rowman & Littlefield, 2017.
7. Braccia, Nick. Off the Back of a Truck. Unofficial Contraband for the Sopranos Fan. S&S/Simon Element, 2020.
8. Larke-Walsh, Graham. Screening the Mafia Masculinity, Ethnicity and Mobsters from The Godfather to The Sopranos. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2010.
9. Lavery, David. The Essential Sopranos Reader. University Press of Kentucky, 2011.
10. Сайтц М.З. Клан Сопрано / М. Сайтц, А. Сепинуолл. – М., 2021.
11. Ланина, Л. Б. Диалог и психоанализ в сериале "Клан Сопрано" / Л. Б. Ланина // Вестник Московского государственного открытого университета. Москва. Серия: Общественно-политические и гуманитарные науки. – 2012. – № 2. – С. 36-39. – EDN PEJROF.
12. Кононов, И. В. К вопросу о методе исследования главного конфликта телесериала в психологическом контексте (на материале сериала "Клан Сопрано") / И. В. Кононов // Телекинет. – 2020. – № 2(11). – С. 9-13. – EDN PZCWNC.
13. Бирюкова, П. С. Особенности кинодискурса «трудного героя» » ("difficult man") / П. С. Бирюкова // Филологические науки в XXI веке: актуальность, многополярность, перспективы развития : сборник научных трудов. – Краснодар : Кубанский государственный университет, 2020. – С. 4-9. – EDN IUMKPK.
14. Акопов, С. В. Домашний просмотр: анализ развития сериальной индустрии / С. В. Акопов // Актуальные вопросы развития сферы кино, телевидения и медиа : Сборник статей участников межфакультетского научного семинара Института кино и телевидения (ГИТР). – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Русайнс", 2022. – С. 6-13. – EDN VLGWRL.
15. Кулакович, М. С. Стратегии перевода названий современных телесериалов с

английского языка на русский / М. С. Кулакович // СИСТЕМНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ-ОСНОВА УСТОЙЧИВОГО ИННОВАЦИОННОГО РАЗВИТИЯ : сборник статей Международной научно-практической конференции, Казань, 01 марта 2022 года. – Уфа: Общество с ограниченной ответственностью "Аэтерна", 2022. – С. 82-87. – EDN EDBBOP.

16. Seitz, Matt. The Sopranos Sessions. Abrams Press. 2021.

17. Кацов, Г. Русские в «Сопранос»: Им было нужно три метра книг. Интервью с владельцем издательства «Либерти» И. Левковым. [Электронный ресурс] URL: https://gkatsov.com/interview_Levkov_Sopranos.htm

18. Осипов, С. В. Играя со стереотипами: Россия и русские в анимационном сериале "Симпсоны" (1989–2020 гг.) / С. В. Осипов // Культура и искусство. – 2021. – № 5. – С. 76-100. – DOI: 10.7256/2454-0625.2021.5.33404. – EDN VLGGFJ.

19. The Sopranos Transcripts [Электронный ресурс] URL: <https://transcripts.foreverdreaming.org/viewforum.php?f=848>

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 попытался образно передать в заголовке («Свои среди чужих: русские в сериале "Клане Сопрано"»), является совокупность уникальных черт образов «русских» персонажей в телесериале Д. Чейза «Клан Сопрано» (The Sopranos, НВО: 1999–2007). Соответственно, сам сериал, а если быть точнее — воплощение авторами и актерами его сюжетных перипетий, является объектом исследования. Описка согласования в заголовке статьи в названии сериала в целом отражает уровень творческой небрежности автора в отношении к собственному тексту: текст интересный, теоретически и эмоционально содержательный, но изобилует разного рода описками, мешающими читателю понимать мысль автора.

Центральное место в статье занимает логика развития взаимоотношений главного героя сериала Энтони Сопрано (Тони) с персонажами русского происхождения, посредством которой автор вскрывает стереотипы восприятия американцами собственной культурной идентичности. Автор соглашается с тезисом, что «пресловутый американский "плавильный котел"» дисфункционален: на деле «Америка — не котел, но лестница, на которой евреи стоят выше афроамериканцев, а англосаксы — выше итальянцев» и приводит достаточно доводов в пользу того, что эта идея нашла в сериале свое воплощение. Ведущая тема сериала «иммиграция/интеграция (в первую очередь итальянской этнической группы) и американская семья» его авторами представлена с позиции главного персонажа (Тони Сопрано). Но вполне очевидно, что субъективизм восприятия Тони культурной среды, в которой он по заветам деда продолжает ратовать о благополучии клана (семьи), является сквозной линией художественного замысла сериала. Авторы сериала посредством этого метатекстуального высказывания (художественного приема) акцентируют внимание, что семья в дискурсе американской массовой культуры криминализована, а её ценность вытеснена в некую маргинальную сферу общественных отношений «недоамериканцев», иммигрантов (т. е. Других), — этнических меньшинств, из последних сил пытающихся сохранить собственную культурную уникальность. Рецензент отмечает, что имя семьи «Сопрано», в контексте метавысказывания авторов сериала, не случайно: сопрано — верхний голос хорового многоголосия, т. е. в названии сериала и фамилии главного героя метафорически закодирована ключевая тема, насущная для рядового американца проблема. Если так,

то вполне уместна такая постановка вопроса: если семья является маргинализированной ценностью недоамериканцев, то какая ценность доминирует в ценностной иерархии американцев? Материальное благополучие? И здесь, конечно же, следует обратить внимание на то, что основным источником материального благополучия всех голосов хора криминальной драмы «Сопрано» остается криминальная, т. е. запрещенная, деятельность. Так авторами сериала разоблачается миф об американской мечте: на деле её воплощение в жизнь лежит через череду преступлений, — следовательно, на вершине американской лестницы («недоплавильного котла») самый искусный преступник или некий могущественный преступный картель. А русские, как вполне аргументировано отмечает автор статьи, — другие. Причем образы «русских»: содержанки (Ирины Пельциной), сильной женщины (сестры Ирины Светланы Кириленко) и «неуничтожимой природной силы», нашедшей маскулинное воплощение в образе Валерия, — представлены в сериале стереотипно и недосказано (неизвестна или завуалирована их предыстория, как и перспектива их самоутверждения в американской культуре не прописана авторами сериала). Автор уместно обращает внимание на ряд художественных приемов выделения самобытности русских образов, обрисовавших их в качестве инородных по отношению в американской культуре элементов (книги, водка, высокий эстетический вкус и интеллектуальный уровень, открытость и прямота высказываний, милосердие к ближнему и безграничная, непостижимая сила воли, вызывающая у Тони уважение и опасения) Безусловно, выписанные образы представляет собой стереотипы восприятия иного, к русской культуре имеющие косвенное отношение. Но важно отметить, что именно этому иному Тони доверяет «отмывание» своих доходов, т. е. вручает материальное благополучие семьи. Благополучие американской семьи, оказывается, обеспечено не американской культурой, а некоторой неясной для Тони инокультурной силой, воплощенной в сериале «русскостью».

Таким образом, предмет исследования автором рассмотрен на достаточном для публикации в научном журнале теоретическом уровне.

Методология исследования, хотя однозначно и не прописана автором, починена интерпретации транслируемого в сериале «Сопрано» нарратива американской массовой культуры. Авторская типология и классификация образов сериала и отдельных художественных приемов их воплощения заслуживает доверия. Программа исследования прояснена автором в структуре разделов статьи. Она в целом релевантна поставленным задачам. Выводы автора о том, что «Русские в окружении Сопрано это не просто выходцы из другой страны, они из другой культуры и другого времени; они по сути и есть тот «сильный немногословный тип», которым грезит Тони и подобия которому он не находит ни в своей семье, ни среди коллег-гангстеров», и что «культурные различия, навязанные стереотипы обрекают одну группу иммигрантов видеть в другой группе иммигрантов коллективного чужого, а не самих себя на более ранней стадии интеграции», — вполне обоснованы и логичны.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает необходимостью раскрытия принципиально изменившейся роли автора в телевизионной индустрии в Новом Золотом веке телевидения, начавшийся, по его убеждению, в конце 1990-х гг. в США. Однако, как отмечает рецензент, тематика телесериала «Клан Сопрано» и предпринятый автором нарративный его анализ в условиях обострения противостояния культур России и Запада приобретает практическую значимость в плане разрешения проблем и противоречий межкультурной коммуникации, которая не смотря ни на какие искусственные ограничения в информационном пространстве постиндустриальной эпохи, остается источником представлений людей о культуре друг друга и одним из важнейших факторов формирования культурной идентичности личности современного человека.

Научная новизна, выраженная в статье авторской интерпретацией транслируемого в сериале «Сопрано» нарратива американской массовой культуры, аргументирована достаточно развернуто путем анализа конкретного эмпирического материала.

Стиль текста, несмотря на вполне удовлетворительное соотношение теоретической и повседневной лексики, нуждается в корректировке ввиду, как рецензент отметил выше, многочисленных описок, отражающих творческую небрежность автора («... в сериале "Клане Сопрано"», «... и лишь самым верхним своих слоев проходит под видом гангстерской драмы...», «... Букер не уделяет ей ни строчки в главе...», «... совершенно очевидно что Светлана произвела...», «... Светлана не нуждается с сочувствии...», «... одна переполняющие его эмоции слишком сильны...», «Самая дорогостоящий секс, который у меня был», «... русская мафия существует на дальней периферии как один из многих элементов окружающих Сопрано реальности», «... в конце 1980-ых гг.» и др.). Кроме того, вычитывая и корректируя текст, автору следует обратить внимание на единообразие оформления тире.

Структура статьи хорошо отражает логику изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, характеризует проблемное поле исследования в достаточной степени, хотя её оформление требует корректировки с учетом требования редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после доработки 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 «Свои среди чужих: русские в сериале «Клане Сопрано»», в которой проведено исследование особенностей репрезентации типичных представителей русской иммиграции в зарубежном кинематографе.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что что передовой телевизионный контент не просто задал новую планку качества в сфере визуального медиа, обыгрывая по ключевым параметрам продукцию голливудских студий, он принял на себя роль великого американского романа, рисуя широкие панорамы общественного развития, поднимая актуальные и острые социокультурные и социально-политические вопросы современности, то есть стал той базовой и респектабельной формой американской культуры, из которой нация узнает о себе неприглядную правду.

Актуальность данного исследования обусловлена всемирной популярностью современных зарубежных сериалов и тем вниманием, которое привлечено к представителям российского общества за пределами нашей страны.

Методологическую основу составил комплексный подход, включающий общенаучные метода анализа и синтеза, а также социокультурный и художественный анализ. Эмпирическая база включает в себя сериал «Клан Сопрано» (1999-2007), созданный Дэвидом Чейзом для американской сети телевидения HBO.

Целью данной работы является анализ репрезентации в сериале «Клан Сопрано» русского иммигрантского сообщества, а в их лице – всех русских с их социокультурной, исторической спецификой.

Автор поясняет выбор предмета исследования тем, что сериал «Клан Сопрано» отличает

стремление к аутентичному отображению реальности, в том числе русской иммигрантской среды: на все значимые роли русских персонажей были взяты русскоязычные актеры, в разное время перебравшиеся в США, а, следовательно, передающие персонажам и свой персональный жизненный опыт, что создает правдоподобный в глазах зрителя постсоветского пространства фон. Как отмечено автором, «Сопрано» принадлежит честь родоначальника тренда в адекватном и достоверном представлении русских персонажей в сериальном медиа: это не просто персонажи со славянскими фамилиями и соответствующим акцентом, это герои, чье поведение и поступки обусловлены советским/российским прошлым; они не просто присутствуют в сюжетном пространстве, но своими поступками и мировоззрением значительно влияют на судьбы главных героев.

На основе проделанного анализа научной обоснованности изучаемой проблематики автор приходит к заключению, что за прошедшие после премьеры сериала 25 лет зарубежные исследователи подвергли сериал комплексному анализу и в контексте общего развития визуальных медиа конца XX века, и в контексте генезиса жанрового (гангстерского) кино. Отдельно рассматривались темы репрезентации в сериале женщин, сексуальных меньшинств, силовых структур, религии, «общества психотерапии». Отечественный научный дискурс сосредоточен на роли сериала в общем развитии медийного формата, композиционных новациях, проблемах перевода, отражении проблем современной психотерапии и т.д.

Автор определяет «Сопрано» как многослойный постмодернистский нарратив, в котором лишь одним из смысловых уровней может быть отнесен к гангстерской драме, разновидности приключенческого жанра, предполагающего остросюжетное развлекательное зрелище. С точки зрения автора, «Клан Сопрано» – это не просто гангстерская драма; но и история о кризисе среднего возраста, о деградации американских ценностей (в том числе нуклеарной семьи), об упадке маскулинности и – едва ли не в первую очередь – об американской иммиграции как серии накатывающих человеческих волн, формирующих нацию.

Русские присутствуют в мире Сопрано на двух уровнях. На макроуровне Тони Сопрано и его семья существуют в мультиэтническом окружении. На микроуровне зритель становится свидетелем длительных и развивающихся отношений итало-американских героев сериала с конкретными персонажами, иммигрантами из России. Для достижения цели автором детально проанализированы образы трех героев сериала, сосредоточивших в себе собирательные характеристики наиболее типичных представителей русской иммиграции в Соединенных Штатах Америки: Ирина Пельцина, неуравновешенная любовница главного героя, рациональная и самодостаточная бизнес-леди Светлана Кириленко, представитель русской организованной преступности Валерий.

На основе данного анализа автор отмечает применение авторами сериала внушительного количества стереотипов, приписываемых поведению представителей восточнославянских народов: пренебрежение здоровым образом жизни, чрезмерное употребление алкоголя, эмоциональное высказывание взаимных обид, пристрастие к печатным изданиям.

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

современных направлений художественной культуры как способов репрезентации социокультурной сферы 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 19 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:

Попова Л.В. Реальное и фантастическое в фильмах «французской новой волны» // Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.72516 EDN: FLZPQG URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72516

Реальное и фантастическое в фильмах «французской новой волны»

Попова Лиана Владимировна

ORCID: 0000-0002-9766-7535

кандидат культурологии

старший преподаватель; кафедра философии; Государственный университет управления

109542, Россия, г. Москва, Рязанский, 99, каб. У-463

✉ pliana@mail.ru



[Статья из рубрики "Эстетика и теория искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.12.72516

EDN:

FLZPQG

Дата направления статьи в редакцию:

30-11-2024

Аннотация: Объектом настоящего исследования является «новая волна» – течение во французском кинематографе к. 1950-х–1960-х гг. Предметом исследования является творчество режиссеров «французской новой волны»: Франсуа Трюффо, Жана-Люка Годара, Аньес Варда и др. Французские режиссеры ценили творчество Р. Росселлини, который находился под влиянием «синема-верите», то есть опыта русских авангардистов, в частности, Д. Вертова. Кроме того, Деятели «французской новой волны» воскрешают традиции немецких экспрессионистов в области света и тени, в чем велика заслуга операторов Джанни ди Венанцо и Рауля Кутара. Французские режиссеры призывали снимать вне павильонов, на натуре, показывать реальную жизнь людей. Наряду с изображением жизни простых людей, некоторые представители «новой волны» обращаются к фантастической реальности, что наиболее ярко проявилось в фильмах «Альфавиль» Ж.-Л. Годара и «451 градус по Фаренгейту» Ф. Трюффо. В данном исследовании применяется комплексный подход в сочетании феноменологического, сравнительного, философского методов в их сочетаемости и взаимодополнительности

Целью данного исследования является рассмотрение пространства, создаваемого режиссерами. Научная новизна данного исследования заключается в противопоставлении реального и фантастического в фильмах режиссеров «французской новой волны» (на примере фильмов Ж. -Л. Годара и Ф. Трюффо). Режиссеры «французской новой волны» призывали не снимать в павильонах, ценили натурные съемки, использовали ручную камеру. Наряду с изображением жизни простых людей, некоторые представители «новой волны» обращаются к фантастической реальности, что наиболее ярко проявилось в фильмах «Альфавиль» Ж.-Л. Годара и «451 градус по Фаренгейту» Ф. Трюффо. Основным выводом данного исследования является тезис о том, что реальное и фантастическое взаимодействуют друг с другом. В изображении фантастической реальности находят свое отражение глобальные проблемы современности.

Ключевые слова:

французская новая волна, Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Аньес Варда, Жиль Делез, Витторио Страро, Рэй Брэдбери, Дзига Вертов, Маршалл Маклюэн, Роберто Росселлини

Введение

Творчество режиссеров «французской новой волны» изучалось в рамках общей теории кино такими исследователями, как Ж. Делез [8], А. де Бек [21, 31], А. Тассоне [33], В. Виноградов [5], К. Медведев [12], Ж. Душе [28], Ж. Сиклер [32], А. Бычков, Ф. Гиренок [21]. Выходили сборники с высказываниями и интервью режиссеров [31], А. Тассоне [33], а также сборники, посвященные отдельным режиссерам: А. Рене [1], Р. Брессону [4], Ж. -Л. Годару [7], Ф. Трюффо [23], [27]. Несмотря на наличие литературы и исследований, творчество режиссеров «французской новой волны» мало изучается. Актуальность изучения их творчества заключается в том, что они, наряду с итальянскими неореалистами [17], они возродили приемы «синема-верите», опыт русских авангардистов, а также приемы немецких экспрессионистов, создав свой язык и кинопоэтику. Целью данного исследования является рассмотрение пространства, создаваемого режиссерами. Научная новизна данного исследования заключается в противопоставлении реального и фантастического в фильмах режиссеров «французской новой волны» (на примере фильмов Ж. -Л. Годара и Ф. Трюффо). В данном исследовании применяется комплексный подход в сочетании феноменологического, сравнительного, философского методов.

Реальное и фантастическое в фильмах «французской новой волны»

Кинематографу 1960-х гг. были необходимы перемены. Зарождающееся телевидение набирало темпы. Кино нуждалось в новых формах и способах выражения. Ф. Трюффо в 1978 г. отмечал, что двадцать лет назад такой вопрос не стоял, потому что «...магия зрелища была органически присуща кинематографу. Теперь она утрачена им по вине телевидения» [23, с. 211]. Появление французской «новой волны» было вполне закономерным.

«Новую волну» Ф. Трюффо в одном из интервью охарактеризовал так: «Из небытия выдвинулось несколько блестящих личностей, и они стали активно работающими режиссерами. Кое-кому не повезло: первый фильм имел определенные достоинства, но

не получил того признания публики, которое позволило бы работать дальше; этим людям суждено было страдать от несправедливости, у них не было возможности попытаться счастья во второй раз. Затем — ряд интересных фильмов-дебютов, которые, однако, еще не составляли начала карьеры.... Во всяком случае, можно сказать, что «новая волна» позволила некоторым некинематографистам приобрести интересный опыт. Должны же существовать люди, создавшие один-единственный фильм, так же, как существуют авторы одной-единственной книги» [\[23, с. 255\]](#). Ф. Трюффо больше верил в индивидуальность, чем в коллективные выступления. Он ценил творческую свободу, и многие фильмы «новой волны» были задуманы и сняты «в атмосфере полной свободы» [\[23, с. 255\]](#) хотя, свобода «не всегда способствует творчеству кинематографиста» [\[23, с. 255\]](#). Чтобы вернуть кинематографу его магию, Трюффо считал, нужно «с самой же первой части заявить цветовое решение фильма и дальше завоевать зрителя, не развлекая его, а, наоборот, привлекая, концентрируя его внимание...» [\[23, с. 255\]](#).

Наряду с Жаном-Люком Годаром и Франсуа Трюффо к представителям французской «новой волны» относят Эрика Ромера, Клода Шаброля, Жака Риветта. Связаны были с «новой волной» также Аньес Варда, Жак Деми, Ален Рене. Представители «новой волны» предлагали, создавая фильм, выйти из павильонов на улицу и снимать реальную жизнь людей. Именно поэтому Ф. Трюффо ценил творчество Р. Росселини [\[23, с. 126\]](#), снимавшего реальную жизнь, без павильонов. По поводу съемки в павильоне Ф. Трюффо в интервью высказался: «Я вообще не снимал в павильоне.... Это не принцип. Тут дело скорее в экономии и в эстетике; чтобы создать в павильоне аналог того, что я до сих пор находил в естественной обстановке, пришлось бы потратить суммы, превышающие смету французского фильма. Даже если потратить весь студийный бюджет, не получится того эффекта, которого мы добились в «Жюле и Джиме» съемками в подлинном шале. Не говоря уже о том, что нельзя было бы перейти в пределах одного кадра снаружи — внутрь, с первого этажа — на второй, шале, сооруженное в павильоне, лишило бы нас всяких случайностей и неожиданных эффектов, например, эпизода в тумане» [\[23, с. 224\]](#). При этом он отмечал, что павильон может быть интересен тогда, «когда он может действительно соперничать с реальностью» [\[23, с. 224\]](#), как в фильмах Ф.В. Мурнау «Последний человек» или «Восход солнца».

Французские режиссеры ценили творчество Р. Росселлини, который находился под влиянием «синема-верите», то есть опыта русских авангардистов, в частности, Д. Вертова. В фильме Аньес Варда 1962 г. «Клео с 5 до 7» мы видим излюбленный вертовский прием — обратную съемку: фокусник глотает живых лягушек, затем выплевывает их. Фильм «Клео с 5 до 7» повествует об одном дне из жизни девушки, которая ждет диагноза, как приговора.

Фильм Ж. -Л. Годара «На последнем дыхании» стал неким прорывом. Помимо операторского мастерства Р. Кутара он явил нового для европейского кино героя, преступника Мишеля Пуаккара, угоняющего чужие машины, которого подруга-американка выдает полицейским. В фильме чувствуется влияние американского кино. Особое влияние на представителей «французской новой волны» имело творчество А. Хичкока [\[29, Электронный ресурс\]](#), который снимал в традициях экспрессионистов в своей особой манере короткими стремительными планами, что повлияло на стиль Годара, который получил название «рванный монтаж». Фильм снимался с применением ручной камеры, монтировался с нарушением законов монтажа.

Деятели «французской новой волны» воскрешают традиции немецких экспрессионистов в

области света и тени [\[15\],\[19\]](#). В. Стораро, один из самых выдающихся операторов XX в., отмечал, что экспрессионизм изменил наше отношение к свету, противопоставив свет тени. Эстафету от экспрессионистов перенимает Орсон Уэллс в фильме «Гражданин Кейн» в 1941 г. Дальнейшее развитие светотени мы видим в фильмах «нуар», в духе которого снимал и О. Уэллс. Стирание граней между «черным» и «белым» происходит в фильме Д. Кассаветиса «Тени» 1959 г., повествующий об отношениях между «черными», мулатами и «белыми». По мнению Ж. Делеза, границу образуют «две мулатки, непрерывно пересекающие ее в двоякой реальности, которая уже сливается с фильмом. Уловить эту границу можно лишь тогда, когда она становится ускользающей, когда мы уже не знаем, где она проходит, граница между Белым и Черным, но также и между фильмом и нефильмом...» [\[8, с. 466\]](#). Возрождение светотени В.Стораро связывает с творчеством таких операторов, как Джанни ди Венанцо и Рауль Кутар, расцвет творчества которых пришелся на 1960-е гг. [\[22, Электронный ресурс\]](#). Джанни ди Венанцо работал с Ф. Феллини («Восемь с половиной», «Джульетта и духи»), М. Антониони («Крик», «Подруги», «Ночь», «Затмение») и другими итальянскими режиссерами. Рауль Кутар работал с Ж.-Л. Годаром («На последнем дыхании», «Жить своей жизнью», «Презрение», «Альфавиль», «Безумный Пьеро» и др.), Ф. Трюффо («Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим», «Невеста была в черном») и другими режиссерами.

Наряду с изображением жизни простых людей, некоторые представители «новой волны» обращаются к фантастической реальности. В фильме «Альфавиль», снятом в 1965 г., Ж.-Л. Годар и Р. Кутар провели смелый эксперимент, снимая изображение на светочувствительную черно-белую пленку без использования осветительной аппаратуры. Город освещался как обычно в ночное время с помощью осветительных огней, благодаря чему выглядел зловеще. Подобно городу в «Метрополисе» Ф. Ланга [\[15\],\[19\]](#), Альфавиль — некий город, носящий название от первой буквы греческого алфавита, управляемый одним человеком — профессором фон Брауном с помощью компьютерной системы «Альфа 60». В фильме показано тоталитарное общество, где людям запрещено даже испытывать эмоции и чувства. Люди имеют порядковые номера. Основные слова, которые они используют: «хорошо», «спасибо», «пожалуйста». Каждый день исчезают слова, которые «прокляты»: «нежность», «сострадание», «плакать». Слово «почему» запрещено. «Сознание» — слово, жителям Альфавиля не известное. «Институт семантики» следит за использованием слов. Люди, пишущие поэзию, убивают себя. «Большая Омега» есть антиматерия, которая внедряется в Альфавиль, вызывая забастовки, революции. Умных людей посылают разрушать другие страны. Лучше всего приспособляются к режиму «Альфа 60» «пришедшие извне» — немцы, шведы. Тех, кто не приспособился, убивают. Существует «театр казни». Одного человека приговаривают к смерти, за то, что он плакал, потому что умерла жена.

У провинившихся людей есть некий «шанс»: попасть в «БДБ» — больницу долгой болезни, где люди «восстанавливаются» благодаря операциям и пропаганде. По мнению профессора фон Брауна, реальность слишком сложна, чтобы ее передать словами. Легенда создает ее в такой форме, которая позволит ей обойти весь мир. В фильме «Метрополис» ждут посредника «Сердце», в «Альфавиле» бытует легенда о прибытии некоего Ивана Джонса. Им оказывается агент ФБР, детектив Лемми Коушен. Цель его прибытия — уничтожить бесчеловечную систему Альфавиля, используя в качестве орудия поэзию. Лемми Коушену необходимо найти агента Генри Диксона, но агент погибает, успев рассказать о возможной моральной гибели людей в Альфавиле: «Возможно, 150 световых лет назад среди муравьев были артисты, писатели. Теперь их нет». Людей ждет участь насекомых. Лемми Коушену удастся привлечь на свою сторону

дочь профессора фон Брауна, Наташу. Уничтожить бесчеловечную систему Альфавиля оказывается возможным, физически уничтожив систему «Альфа 60». Наташа и Лемми Коушен покидают Альфавиль. Наташа произносит, обращаясь к Лемми Коушену, доселе неведомые ей слова «Я Вас люблю».

Фильм «Альфавиль» построен на контрасте белого и черного. Картина имеет положительный финал, в конце появляется слово «FIN» белыми буквами в нижнем правом углу на черном фоне. Фильм Ф. Трюффо «451 градус по Фаренгейту», можно назвать триумфом световой, огненной стихии.

Фильм «451 градус по Фаренгейту» был снят в 1966 г. При съемках фильма возникли трудности: едва Рэй Брэдбери уступил права на экранизацию, Ф. Трюффо убедился, что никогда не найдет средств для финансирования этого фильма во Франции. Он признавался: «Американский продюсер Льюис Аллен обратился ко мне с предложением снять "День саранчи" по роману Натаниэля Уэста; а я выдвинул взамен идею "451° по Фаренгейту". Он согласился при условии, что фильм будет снят в Англии, на английском языке» [\[23, с. 262\]](#). По собственному заверению Ф. Трюффо, фильм «451 градус по Фаренгейту» несколькими очень насыщенными ситуациями он обязан роману, так как при экранизациях важно каждое привходящее обстоятельство. Особенно важно «не упускать из поля зрения основную идею, ради которой была выбрана книга» [\[23, с. 216\]](#).

451 градус по Фаренгейту — температура сгорания бумаги. Действие в фильме, как и в романе, происходит в далеком будущем. Речь идет об обществе, в котором чтение книг запрещено законом, пожарные сжигают их. Когда-то в прошлом пожарные тушили пожары, а не сжигали их. «Книги — это мусор», — считает образцовый пожарный Гай Монтэг. Ф. Трюффо поднял одну из самых актуальных и насущных проблем — вытеснение книжной культуры экранной. В «Альфавиле» Годара речь о книгах не идет вообще.

Вытеснение книжной культуры экранной — это проблема нашего времени, на которую обращали свой взор еще Маршалл Маклюэн и Умберто Эко, и все же она остается актуальной в условиях развития электронных технологий. И книга, и экран являются изобретением человека. М. Маклюэн назвал книжную печатную культуру «галактикой Гутенберга» [\[9, с. 19\]](#). Технология печати, как и любая технология, по его мнению, ведет к изменению среды обитания человека. Поэтому, он считал, что термин «галактика» следует заменить термином «окружающая среда», которая меняется под воздействием технологии. Технологическое окружение не стоит рассматривать как пассивноеместилище людей, оно создается активными процессами, изменяющими как человечество, так и созданные им технологии. Печать породила новую среду — публику, то есть аудиторию. В настоящее время мы являемся свидетелями одной из важнейших исторических трансформаций — стремительного перехода «от механической технологии колеса к технологии электронных схем» [\[9, с. 19\]](#).

Закат «галактики Гутенберга» М. Маклюэн связывает с изобретением таких средств коммуникации, как телеграф и телефон и относит его к к. XIX — н. XX веков. Средства коммуникации Маклюэн рассматривает как расширение человеческого тела в пространстве и разделяет их на горячие и холодные. Радио является горячим средством коммуникации, телефон — холодным, так как ухо в данном случае получает скудное количество информации. Фотографию, кино и телевидение М. Маклюэн также определяет как средства коммуникации. Кино и фотография при этом — горячие средства коммуникации, телевидение — холодное. По его мнению, холодное средство коммуникации в значительной степени вовлекает зрителя, горячее — нет. В чем отличие

фотографии от телевидения? По мнению М. Маклюэна, фотография «обособляет отдельные моменты времени» [\[9, с. 240\]](#), а телевизионная камера этого не делает. Печать М. Маклюэн относит к горячим средствам коммуникации. Сообщение печати и книгопечатания — сообщение о повторяемости. С рождением книгопечатания принцип съемных литер явил средство механизации ручной работы. Пробразом съемных печатных литер явилась гравюра. Холодное средство коммуникации, такое как иероглифическое или идеографическое письмо, очень отличается по своим воздействиям от такого горячего и взрывного посредника, как фонетический алфавит: «Алфавит отдал первенство в слове визуальному компоненту, редуцировав все прочие чувственные факты устного слова к этой форме. Это помогает объяснить, почему в письменном мире были так радушно встречены ксилография и даже фотография» [\[9, с. 240\]](#).

М. Маклюэн видит связь между кино и книжной культурой в связи с тем, что в кино значительную роль играет сценарий. Н.А. Хренов вслед за М. Маклюэном утверждает: «Кино, действительно, является продолжением письменных и печатных кодов, сохраняя принцип линейности и последовательности, о чем свидетельствует приверженность кино сюжетному принципу организации. Но если учесть, что в XX веке под воздействием электронных технологий радикально перестраивается вся культура, то эта верность кино гутенберговскому принципу организации дискурса оказывается лишь барьером к пути овладения им новым культурным кодом.... Такова природа возникшего в XX веке в кинематографической коммуникации противоречия» [\[25, с. 39\]](#).

Телевидение, по мнению М. Маклюэна, нанесло мощный удар по кино, национальным журналам, комиксам. «Крупный план, который в кино используется для произведения шока, на телевидении вещь совершенно обычная. И если глянцевое фото размером с телевизионный экран показало бы десяток лиц в адекватных подробностях, то десяток лиц на телеэкране — всего лишь неясно прорисовывающиеся очертания» [\[10, с. 405\]](#). Для телевидения не подходит тот, чья внешность открыто декларирует его роль и статус, и наоборот, каждый, кто выглядит так, «словно он мог бы одновременно быть и учителем, и врачом, и бизнесменом, и вообще, кем угодно, подходит для телевидения» [\[9, с. 423\]](#). В кино, наоборот, нужны люди которые вполне определенно выглядят «типажами» [\[9, с. 423\]](#).

Вслед за ученым М. Маклюэном, выпустившем свой классический текст «Понимание медиа» в 1964 г., в телевидении видели некую опасность многие деятели мирового кино 1960–1970-х г. Телевидение вело зрителя к потере индивидуальности, к «омассовлению». Эту проблему увидел еще раньше, в 1953 г., американский писатель-фантаст Рэй Брэдбери в своем романе «451 градус по Фаренгейту». Именно к этой литературной основе обращается с целью экранизации один из лидеров «французской новой волны» Франсуа Трюффо. Он высказался по этому поводу в 1964 г. в одном из интервью: «Меня увлекла сама идея книги, еще до того, как я ее прочел, и мне захотелось ее экранизировать. Мне сказали: "Речь идет о таком обществе, где запрещено читать; книги подлежат сожжению, но некоторые люди заучивают книги наизусть, чтобы спасти их". Эта идея показалась мне замечательной» [\[9, с. 216\]](#).

По сюжету фильма и книги, пожарные с обыском врываются в дома, их цель — найти книги. Гай Монтэг умеет хорошо искать, он знает потаенные места: за абажуром лампы, а главное — за экраном телевизора. Именно так люди научились маскировать книжные шкафы, поскольку телевизоры прочно вошли в человеческую жизнь. Эти кадры

символичны. Ф. Трюффо чутьем художника словно предвидит смену в ближайшем будущем книжной культуры экранной. Конечно же, этому посвящен роман Р. Брэдли, но Ф. Трюффо удается перевести эту идею в зрительный образ. В романе Р. Брэдли Монтэг и его жена Милдред имеют в квартире три телевизора. Милдред мечтает о четвертом: «Если бы мы поставили четвертую стену, эта комната была уже не только наша. В ней жили бы разные необыкновенные, занятые люди». В фильме Ф. Трюффо этот вопрос решен несколько иначе, он предвидел современные нам домашние кинотеатры. В фильме показан один большой экран. Жена Монтэга мечтает о втором телевизоре: «Чем больше у тебя телевизоров, тем больше у тебя семья».

Сжигание книг в фильме напоминает сожжение еретиков в Средние века. Костюмы пожарных напоминают костюмы инквизиторов. В Средние века, помимо еретиков сжигали и книги, и это не единственный случай в истории. Книги сжигались в античности, на заре христианства, в эпоху Возрождения при Савонароле, нацистами в Германии (здесь налицо сакрализация одной единственной книги «Майн кампф» А. Гитлера и уничтожение книг «неарийских» авторов). Сжигались книги и большевиками в СССР. И не только большевиками. В.А. Гиляровский, который восхищался пожарными дореволюционной России, писал, что они «жгли запрещенные цензурой книги» [\[6, с. 168\]](#). Однако этой привилегией наделяли только пожарных Суэвской части. Для этого использовали огромную решетчатую печь, похожую на клетку, «в которой Пугачева на казнь везли» [\[6, с. 168\]](#), ее «вытаскивали, обливали книги и бумаги керосином и жгли в присутствии начальства» [\[6, с. 168\]](#). Почти как в фильме Ф. Трюффо и романе Р. Брэдли.

Гай Монтэг — образцовый пожарный, который днем сжигает книги, вечером смотрит телевизор, но в его жизни случаются две судьбоносные встречи. Одна с Клариссой, девушкой, живущей по соседству, которая является «альтер-эго» Монтэга. Другая — с женщиной, которая сожгла себя вместе со своими книгами во время рейда пожарных. Монтэг решает прочесть книгу. Во время очередного обыска, он тайком уносит книгу с собой. Антагонистом Монтэга выступает его начальник, брандмейстер Битти, который за всю жизнь прочел много книг и пришел к выводу, что единственный путь к счастью — «сделать всех одинаковыми». Для этого все книги нужно сжечь. Битти носит на груди нашивку с изображением саламандры — духа огня. Когда пожарные начали сжигать книги? В устах пожарных указано, что с эпохи «гражданской войны» в Америке, то есть во второй половине XIX века. Первым пожарным они считают Бенджамена Франклина. Многие идеи Р. Брэдли перекликаются с мыслью М. Маклюэна, который связывает изобретение новых технологий с ускорением темпа жизни. Р. Брэдли вкладывает похожие мысли в уста Битти. В XIX веке, по мнению Битти, темп жизни был медленный — «лошади, экипажи». В двадцатом веке темп жизни ускоряется, но настоящий расцвет наступает с введением фотографии. «А потом, в начале двадцатого века, — кино, радио, телевидение. И очень скоро всё стало производиться в массовых масштабах». Что же происходит с книгами? Книги сокращаются в объеме, выпускаются сокращенные издания. «Произведения классиков сокращаются до пятнадцатиминутной радиопередачи. Потом ещё больше: одна колонка текста, которую можно пробежать за две минуты, потом ещё: десять-двадцать строк для энциклопедического словаря...». В школах сокращается срок обучения, падает дисциплина, упраздняются философия, история, языки. На первый план в жизни людей выходит работа, а после работы — развлечения, спорт, игры. Если книги, то с картинками, а также комиксы и эротические журналы. Многие из представлений Р. Брэдли оказались «пророческим». Школы выпускают больше бегунов и спортсменов, автогонщиков, гораздо меньше людей

искусства. Слово «интеллектуальный» становится бранным. «Мы все должны быть одинаковыми. Не свободными и равными от рождения, как сказано в конституции, а просто мы все должны стать одинаковыми. Пусть люди станут похожи друг на друга как две капли воды, тогда все будут счастливы, ибо не будет великанов, рядом с которыми другие почувствуют своё ничтожество. Вот! А книга — это заряженное ружьё в доме соседа. Сжечь её!».

В фильме Ф. Трюффо нет длинных диалогов с философскими рассуждениями брандмейстера Битти, которыми изобилует роман Р. Брэдбери, и в которых видится современная картина мира. К моменту создания фильма они были не так актуальны и созвучны настоящему времени. В романе присутствует фигура профессора Фабера, которая отсутствует в фильме Ф. Трюффо. Фабер, по его собственным словам, был «одним из невиновных, одним из тех, кто мог бы поднять голос, когда никто уже не хотел слушать "виновных"», то есть, один из тех, кто смирился с тем, что стали жечь книги.

Экранная культура вытесняет «галактику Гутенберга». М. Маклюэн, говоря о переходе от технологии колеса к технологии электронных схем, отмечал, что появление колеса привело к созданию новых транспортных средств, начиная от колесных повозок до автомобилей, велосипедов, самолетов, что вело к ускорению темпа жизни людей. Р. Брэдбери в уста Клариссы вложил фразу: «...автомобили несутся по дорогам с такой скоростью, что рекламы пришлось удлинить, а то бы никто их и прочитать не смог». Ей созвучны мысли Фабера о том, что у людей много свободного времени, но на что они его тратят? «Либо вы мчитесь в машине со скоростью ста миль в час, так что ни о чём уж другом нельзя думать, кроме угрожающей вам опасности, либо вы убиваете время, играя в какую-нибудь игру, либо вы сидите в комнате с четырехстенным телевизором, а с ним уж, знаете ли, не поспоришь». Технология колеса, по мнению М. Маклюэна, нашла свое применение и в кинопроекторе, затем в кинокамере: «Колесо, родившееся как расширенная нога, совершило огромный эволюционный прыжок в кинотеатр» [\[10, с. 232\]](#). Фабер считает, что книгу заменил телеэкран. Четырехстенные экраны стали «реальностью»: «Вот они перед вами, они зримы, они объемны, и они говорят вам, что вы должны думать, они вколачивают это вам в голову. Ну вам и начинает казаться, что это правильно — то, что они говорят. Вы начинаете верить, что это правильно. Вас так стремительно приводят к заданным выводам, что ваш разум не успевает возмутиться и воскликнуть: "Да ведь это чистейший вздор!"». Книги не обладают такой реальностью, как телевизор, потому что книгу в любой момент можно закрыть. Телевизор, по мнению Фабера «мнёт вас, как глину, и формирует вас по своему желанию». Поэтому гостиная Фабера — четыре обыкновенные оштукатуренные стены.

Знакомство с Фабером не оставляет Монтэга равнодушным. У него созревает план: поджечь дома пожарных, подбросив им книги, но это не вызывает одобрения Фабера. Остается привлечь в свои ряды как можно больше равнодушных людей, но писатели, историки, лингвисты либо умерли, либо очень стары. Остаются актеры, давно не игравшие в пьесах Шекспира, Пиранделло, Шоу и других, ибо эти пьесы «слишком верно отражают жизнь». Можно создать школу и вновь научить людей читать и мыслить, но Фабер считает, что дело не в том, чтобы просто взять в руки книгу, а в том, что «вся культура мертва». Люди сами, по собственной воле перестали читать. По мнению Фабера, сожжения книг — лишь цирковые представления, устраиваемые пожарными. Люди перестали читать книги и стали бесчувственными. Телевизор, хотя и вовлекает полностью, не делает человека чувствительнее. В книге Р. Брэдбери и в фильме Ф. Трюффо представлен эпизод, в котором Монтэг, придя домой, застаёт жену с подругами у телевизора. Он начинает читать им стихи Мэтью Арнольда «Берег Дувра», после чего

те начинают плакать. Литературное произведение вызывает полет фантазии, не дает готового образа, заставляет человека достраивать его. Телевидение же навязывает готовый образ, при этом человек не совершает внутренней работы.

Люди, подобные Монтэгу, должны сделать нравственный выбор. Украд книгу и прочитав ее, Монтег становится уже не тем человеком, каким был раньше: «Монтэг чувствовал теперь, что в нём заключены два человека: во-первых, он сам, Монтэг, который ничего не понимал, не понимал даже всей глубины своего невежества, лишь смутно догадывался об этом, и, во-вторых, этот старик, который разговаривал сейчас с ним, разговаривал всё время, пока пневматический поезд бешено мчал его из одного конца спящего города в другой.... Они будут вместе — Монтэг и Фабер, огонь и вода, а потом, в один прекрасный день, когда всё перемешается, перекипит и уляжется, не будет уже ни огня, ни воды, а будет вино. Из двух веществ, столь отличных одно от другого, создаётся новое, третье». Во время очередного поджога, Монтэг сжигает пожарных, в том числе и Битти. Теперь он вынужден скрываться. По совету Фабера, он пробирается по реке в лес, где встречает людей, которые хранят книги в своей памяти, выучив их наизусть. Они тоже сжигают книги но для того, чтобы пожарные никогда не нашли их у них. «По дорогам, на заброшенных железнодорожных колеях нас сегодня тысячи, с виду мы — бродяги, но в головах у нас целые хранилища книг». И Монтэгу предстоит стать одним из них, выучив «Книгу Экклезиаста». Образ книги в романе Р. Брэдбери, по мнению А.В. Щербитько, «восходит к своему первообразу — Книге книг, Библии, делая человека читающего носителем высочайшей духовной культуры» [\[26, с. 59\]](#).

Рэй Брэдбери в своем романе показал, что единственный способ сохранить культурную память лежит через устную традицию. М. Маклюэн в «Галактике Гутенберга» выделил регионы, которые являются аудио-тактильными, такие как Индия, Китай. При этом М.Маклюэн использовал терминологию К. Поппера: «закрытое» и «открытое» общества [\[20\]](#). «Закрытое» общество — общество устного типа. Фонетическая грамотность, проникая туда, «приносит весьма незначительные перемены» [\[9, с. 53\]](#). Россия, по мнению Маклюэна, также до сих пор тяготеет к обществам устного типа. Он отмечал, что печатное дело возникло в Китае в VII-VIII веках, но оно не стремилось создать однообразную продукцию для рынка и системы цен. Оно стало альтернативой «„молитвенных колес“ и визуальным средством распространения молитвенных заклинаний, напоминающих в этом плане современную рекламу» [\[9, с. 76-77\]](#). Изобретение печатного станка в XV веке в Европе сделало книгу предметом массового потребления. В настоящее время книга перестает восприниматься как продукт массового потребления, приобретает культурную ценность. В 1960-е гг. эту проблему предвидел М. Маклюэн и прочувствовали такие художники, как Р. Брэдбери и Ф. Трюффо. Ф. Трюффо считал, что похожая участь ожидает кинематограф, который утратил свою магию по вине телевидения: «В былые времена главным было — развлечь зрителя разнообразием ситуаций, декораций, персонажей. В наши дни из-за усталости и оцепенения, которые наступают после вечера, проведенного перед телевизором, приходится действовать наоборот» [\[23, с. 277\]](#). Противостоять телевидению, по его мнению, можно сугубо режиссерскими методами. Он, к примеру, отмечал, что фильмы И. Бергмана и Р. Брессона идут на телевидении успешнее фильмов Хичкока. Почему это происходит? «Хичкоку нужен гул публики, заполнившей зал. И, наконец, поскольку телевидение ежевечерне предлагает нам нагромождение изображений и звуков, смешение всех стилей, я считаю, что по контрасту с этим в наших интересах соблюдать в кинофильмах единство и простоту» [\[23, с. 277\]](#).

С одной стороны, телевидение прочно вошло в нашу жизнь, вытеснив кинотеатр. С другой стороны, телевидение есть один из способов кинопроката. Многие фильмы можно смотреть дома по телевизору, который имеет множество разных программ. Телевидение предлагает различные шоу в своем множестве. Многие мероприятия, бывшие ранее художественными, превращаются в телевизионные шоу, как например, песенный конкурс «Евровидение» [\[16\]](#).

В настоящее время кино, телевидение, книжную культуру вытесняют «глобальные сети», электронные технологии, что происходит даже в России, культура которой, по мнению М. Маклюэна, литературоцентрична. Российские школьники читают очень мало, а, если и читают, то чаще всего зарубежную фантастику, но самым популярным автором является Рей Брэдбери, и особенно, его роман «451 градус по Фаренгейту», что само по себе символично. Одноименный фильм Ф. Трюффо сильно недооценен и неизвестен современной публике. В 2018 г. в США вышла новая экранизация «451 градус по Фаренгейту», которая имеет мало общего с книгой Р. Брэдбери (реж. Рамин Бхарани). В фильме предстает тоталитарное общество, в котором, наряду с книгами, запрещен и интернет, своего рода, «осколок» книжной культуры, так как содержит в себе «тексты». Людей, знакомых с алфавитом называют «углями», то есть предназначенными к сожжению. Группа ученых закодировала книги в ДНК птицы. Пожарные разоблачают заговорщиков. Монтэг выпускает птицу, сам погибает от огня в схватке с Битти.

Глобальные сети вовлекают человека в новую область — виртуальную реальность, которая опасна для людей духовно незрелых. Что представляют собой глобальные сети? Являются ли они антиподом книжной культуры или ее продолжением? У. Эко считал, что старые компьютеры — орудие письменности, которые возвращают человека в «гутенбергову галактику» [\[28, Электронный ресурс\]](#). Телеэкран же, по его мнению, — «это окно в мир, явленный в образах», а дисплей — «идеальная книга, где мир выражен в словах и разделен на страницы» [\[28, Электронный ресурс\]](#). Через телевизор человек получает готовые образы, без права критического отбора. По мнению У. Эко, человечество разделится на два класса: на тех, кто смотрит телевидение, и тех, кто смотрит на экран компьютера и способен «отбирать и обрабатывать информацию» [\[28, Электронный ресурс\]](#). Но дело в том, что для того, чтобы отбирать и обрабатывать информацию, нужно научиться ее анализировать. С помощью информационных технологий и интернета обрабатывать информацию можно быстрее, но с другой стороны, они опасны для людей несведущих. Поэтому, нельзя не согласиться с Н.Б. Маньковской, что виртуальная реальность — «terra incognita», возможности которой далеко не беспредельны и не безопасны для человека [\[11, с. 333\]](#).

Что роднит между собой указанные выше фильмы Ж. –Годара и Ф. Трюффо? Оба они связаны с отношением слова и образа. Образ связан с чувственным восприятием. Слово рождает образ в воображении. В фильме «Альфавиль» для того, чтобы исчезли образы, уничтожают слова. Слово порождает как книжную культуру, так и художественный образ, в том числе, экранный. Уничтожение слов ведет к уничтожению образов. Что ждет книжную культуру? Печать, кино, телевидение, интернет — технологическое окружение, созданное человеком, но технологическое окружение также влияет на человека, а порой и манипулирует им. Противостоять этому можно лишь с помощью осознанного выбора, продиктованного нравственностью и культурной традицией. Для этого необходимо сохранять культурное наследие, в том числе, и книги.

Заключение

Режиссеры «французской новой волны» старались показать реальную жизнь людей, используя для этого приемы документального кино. Наряду с Д. Вертовым, своим учителем они считали Р. Росселини. В операторском мастерстве у художников «французской новой волны» мы видим черты экспрессионистов, противостояние «черного» и «белого». В фильме Ф. Трюффо «451 градус по Фаренгейту» преобладает огненная стихия с использованием красного цвета, столь любимого экспрессионистами.

Помимо изображения реальной жизни, деятели «французской новой волны» тяготеют к изображению фантастической реальности, что мы видим в творчестве Ф. Трюффо и Ж. – Л. Годара. Реальное и фантастическое взаимодействуют друг с другом. В изображении фантастической реальности находят свое отражение глобальные проблемы современности.

Библиография

1. Ален Рене. М.: Искусство, 1982. 266 с.
2. Бек де А. Новая волна. Портрет молодости. М.: Rosebud Publishing, 2016. 128 с.
3. Бек де А., Тубиана С. Франсуа Трюффо / Пер. с фр. С. Козина. М.: Rosebud Publishing, 2020. 848 с.
4. Брессон о Брессоне. Интервью разных лет (1943–1983), собранные Милен Брессон. Пер. Сергей Козин. М.: Rosebud Publishing, 2017. 336 с.
5. Виноградов В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или «Мертвецы в отпуске». Канон+РООИ «Реабилитация», 2012. 280 с.
6. Гиляровский В.А. Москва и москвичи. М.: Московский рабочий, 1983. 463 с.
7. Годар Ж. –Л. Страсть. Между чёрным и белым / сост. М. Б. Ямпольский. 1997. 156 с.
8. Делез Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2004. 626 с.
9. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего / пер. с англ. И.О. Тюриной. М.: Академический проект, 2013. 496 с.
10. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. М.: Кучково поле, 2018. 464 с.
11. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 347 с.
12. Медведев К., Адибеков К. Борьба на два фронта. Жан Люк Годар и группа Дзига Вертов. М.: Свободное марксистское издательство, 2010. 111 с.
13. Попова Л.В. «Галактика Гутенберга» в свете французской «новой волны» // Человек. 2019. Т. 30. № 4. С. 176-190. DOI: 10.31857/S023620070005974-8
14. Попова Л.В. Книжная культура и средства коммуникации в цифровую эпоху // Коммуникация в цифровую эпоху: книжная культура, медиакommunikation, бизнес-сотрудничество: учебное пособие. М.: РУСАЙНС, 2023. С. 7-20.
15. Попова Л.В. Конструкции человека в фильмах немецких экспрессионистов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 108-116. URL: <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-108-116>
16. Попова Л.В. Кончита Вурст или Закат Европы // Наука телевидения: Научный альманах. 2016. Вып. 12. С. 174-181.
17. Попова Л.В. Миф и реальность в творчестве итальянских неореалистов // Культура и искусство. 2024. № 3. С. 153-164. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.3.70172 EDN: WZSLAY URL: https://e-notabene.ru/camag/article_70172.html
18. Попова Л.В. Проблема соотношения книжной и экранной культур: «451 градус по Фаренгейту» (Р. Брэдбери и Ф. Трюффо) // Высшее образование для XXI века: Роль гуманитарного образования в контексте технологических изменений. XV Международная научная конференция. В 2 ч. / под общей ред. И.М. Ильинского. – М.: МосГУ, 2019. – С.

561-566.

19. Попова Л.В. «Черное» и «белое» в фильмах немецких экспрессионистов // Культура и искусство. 2023. № 10. С. 51-64. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.39993 EDN: GIBTAO URL: https://e-notabene.ru/camag/article_39993.html
20. Поппер К. Открытое общество и его враги. В 2 т. Т. 2 / пер. с англ. В.Н. Садовского. М.: Культурная инициатива, 1992. 525 с.
21. Прощай, речь? Философия фильма Годара и современная концепция человека / А. Бычков и др. М.: Летний сад, 2015. 119 с.
22. Стораро В. Живопись светом (1992, видеозапись)]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/11393440371511327337> (дата обращения 11.03.2023).
23. Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо / пер. с фр. М.: Радуга, 1987. 456 с.
24. Трюффо Ф. Хичкок / Трюффо. Перевод, фильмография, примечания М. Ямпольского и Н. Цыркун. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры («Киноведческие записки»), 1996. 224 с.
25. Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс Традиция, 2008. 536 с.
26. Щербитько А.В. Тема и образ книги в романе Р. Брэдли «451° по Фаренгейту» // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. 2011. № 4. С. 55-60.
27. Франсуа Трюффо / Сост. И. Беленький. М.: Искусство, 1985. 264 с.
28. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и интертекст // URL: <http://vzms.org/umberto.html> (дата обращения: 28.11.2024).
29. Хичкок А. Хичкок / Трюффо (видеозапись) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TI35tTF7ffY> (дата обращения 18.05.2024).
30. Douchet J. Nouvelle vague. Paris: Cinémathèque française, 1998. 358 p.
31. La Nouvelle vague: textes et entretiens parus dans les «Cahiers du Cinéma». Paris: Cinémathèque française, 1999. 318 p.
32. Siclier J. Nouvelle vague? Paris: Les Editions Du Cerf, 1961. 132 p.
33. Tassone A. Que reste-t-il de la Nouvelle vague? Paris: Stock, 2003. 349 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 статьи «Реальное и фантастическое в фильмах «французской новой волны»» выступает творчество французских режиссеров, обращенное к осмыслению культурных изменений, произошедших в послевоенной Европе. Целью статьи является рассмотрение визуального и смыслового пространства, создаваемого режиссерами Ж. –Л. Годаром и Ф. Трюффо как представителями «новой волны».

Методология исследования включает комплексный подход в изучении кинематографа как социокультурного феномена, феноменологический подход, а также, сравнительный и философский методы.

Актуальность исследования вызвана параллелями, устанавливаемыми автором между культурными процессами 30-50 годов и современностью. Переход европейской культуры с логоцентризма на окуляцентризм, вызывал у современников этого феномена справедливые опасения в потере творческой самостоятельности человека, ухода его в потребление зрелища с отказом от самостоятельного мышления.

Научная новизна данного исследования заключается в противопоставлении реального и фантастического в фильмах режиссеров «французской новой волны» Ж. –Л. Годара и Ф.

Трюффо. Анализируя фильмы «Альфавиль» и «451 градус по Фаренгейту» автор статьи показывает, как в них взаимодействуют друг с другом реальное и фантастическое, и в изображении фантастической реальности находят свое отражение глобальные проблемы современности.

Стиль статьи характерен для научных публикаций в области гуманитарных исследований, в нем сочетается четкость формулировок ключевых тезисов и логически последовательная их аргументация. Так, автор определяет «новую волну» как направление в послевоенном кинематографе Европы, вызванное, с одной стороны, расцветом телевидения и идущем от него ощущением угрозы творчеству кинорежиссеров, а с другой – стремлением молодых режиссеров выйти из павильонов на улицу и снимать реальную жизнь людей. К представителям французской «новой волны» автор статьи относят Эрика Ромера, Клода Шаброля, Жака Риветта, Аньеса Варда, Жака Деми, Алена Рене, Жана-Люка Годара и Франсуа Трюффо.

Структура и содержание полностью соответствуют заявленной проблеме, ее основная часть может быть подразделена на четыре части. В первой – автор рассматривает специфику «новой волны», находящейся под влиянием «синема-верите», опыта русских авангардистов, в частности, Д. Вертова. Во второй – обращается к анализу творчества Ж. –Годара вообще и «Альфавиля», в частности. В третьей, рассматривает фильмы Ф. Трюффо. Самостоятельной частью работы является обращение к идеям М. Маклюэна о «закате галактики Гутенберга» (т.е. переориентации культуры с письменного текста на образ). Средства коммуникации Маклюэн рассматривает как расширение человеческого тела в пространстве и разделяет их на горячие и холодные. В этом контексте, автор рассматривает экранизацию Ф. Трюффо романа Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». В заключении автор приходит к выводу, что кинопоиски Ж. –Годара и Ф. Трюффо связаны с осмыслением отношения слова и образа.

Библиография статьи включает 33 наименования работ как отечественных, так и зарубежных авторов, посвященных рассматриваемой проблеме.

Апелляция к оппонентам присутствует в лице канадского культуролога, литературного и кинокритика М. Маклюэна

Статья представляет интерес для любителей и исследователей кино, историков кино и философов. Благодаря легкому для чтения тексту, она будет понятна широкой аудитории, которую, несомненно заинтересуют обсуждаемые в статье вопросы.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Филоненко Н.С. «Восточный подход» к пропедевтике в контексте «телесно-ориентированного» дизайна //

Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.69632 EDN: FGGEJJ URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69632

«Восточный подход» к пропедевтике в контексте «телесно-ориентированного» дизайна

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:

10.7256/2454-0625.2024.12.69632

EDN:

FGGEJJ

Дата направления статьи в редакцию:

19-01-2024

Аннотация: Актуальность исследования обосновывается необходимостью развития телесного самосознания будущих дизайнеров. Проблема исследования заключается в несколько упрощенном восприятии телесного опыта западными дизайнерами, поскольку на Западе в приоритете оказывается развитие концептуального мышления. В ходе исследования автор выдвигает гипотезу о том, что развитию телесного самосознания дизайнеров могут способствовать занятия восточной каллиграфией, поскольку каллиграфия является продуктом укорененного в восточной традиции «телесно-ориентированного» мышления. По его мнению, наибольший интерес представляет авангардная каллиграфия, стремящаяся выразить смысловое содержание знаков с помощью художественных приемов, то есть наиболее универсальным способом. Более конкретно, речь идет о формировании такого типа мышления, когда дизайнер «видит» новый объект там, где его еще нет, но где он не может не быть – то есть там, где его возникновение кажется абсолютно естественным. Методологическую основу

исследования составляют историко-описательный и историко-сравнительный методы, обобщение и концептуализация. Автор исследования рассматривает «телесно-ориентированный» дизайн в контексте средового подхода, но предлагает перейти от укорененного на Западе противопоставления человека и среды к пониманию их отношений как взаимопорождающих и даже «единотелесных». Автор анализирует первые попытки разработать «телесно-ориентированную» пропедевтику в Баухаузе и приходит к выводу, что опора на телесный опыт преподавателей базового курса служила сугубо теоретическим задачам (например, выделению типов силовых структур природных форм или «нотной» записи чувств), что, в конечном счете, демонстрировало приоритет концептуального мышления над мышлением «телесно-ориентированным». В обратном направлении двигались и движутся восточные каллиграфы-авангардисты, переходя от лингвистического значения знака к его «воплощенному» смысловому содержанию. Поскольку они опираются, прежде всего, на телесное сознание, пространство в каллиграфии символизирует единое мировое «тело» (в то время как пространство в европейской живописи – это, в значительной степени, пространство линейного движения ума). Пустое пространство каллиграфического произведения наполняется ощущениями и воплощенными смыслами. Автор исследования приходит к выводу, что в пропедевтическом плане внимание именно к этому пустому пространству может позволить дизайнеру начать думать не только концептуально, но и, в подлинном смысле, телесно.

Ключевые слова:

пропедевтика, базовый курс, авангардная каллиграфия, Юкэй Тэсима, Цзыбинь Дун, средовой подход, телесно-ориентированное мышление, телесно-ориентированный дизайн, Наото Фукасава, концепция Воплощения

Дизайнеры и архитекторы сегодня часто говорят о необходимости связывать разум и тело, идею и феномен, поскольку проектная идея, реализованная в конкретной предметно-пространственной среде проживается «не концептуально, но телесно» [\[1\]](#). Однако, по справедливому замечанию медиафилософа В. В. Савчука, «навык "восприятия всем телом" у современного человека либо утрачивается, либо не развит вовсе» [\[2, с. 348\]](#).

Первые попытки связать разум и тело в процессе проектного творчества предпринимались еще в Баухаузе, однако, фокус постепенно сместился в сторону сугубо «осозательной педагогики» [\[3\]](#). Вновь стремление к возвращению единства разума и тела появилось в рамках так называемого «средового подхода». Так, в Сенежской студии проектирование начиналось с «вживания в проектную ситуацию». Правда, оно требовало от проектировщика, прежде всего, художественного видения. Позднее свою внехудожественную «теорию вчувствования» предложил финский архитектор Ю. Палласмаа, снова отдав предпочтение прикосновению [\[4\]](#). Тем не менее, «телесно-ориентированное» проектирование до сих пор недостаточно концептуализировано. Однако, на наш взгляд, основная проблема заключается в том, что западные дизайнеры в принципе понимают телесный опыт несколько упрощенно.

Показательно, что в западных дизайн-исследованиях тело рассматривается как «центральная материальность переживания» [\[5, с. 46\]](#), то есть внимание исследователей акцентируется на пяти органах чувств и том перцептивном образе, который возникает с

их помощью в голове. Критикуя такое понимание тела западными теоретиками и практиками дизайна, известный японский дизайнер Кэнъя Хара подчеркивает, что восточные дизайнеры, напротив, мыслят все тело как единый «мозг» [6, с. 64-65]. Эта традиция реализуется, например, в искусстве восточной каллиграфии, где произведение прописывается, а затем «воспринимается зрителем не только глазами, но и всем телом» [7, с. 121].

В рамках статьи мы попробуем показать, что значит «воспринимать всем телом», с точки зрения «восточного подхода», и каким образом этот навык может формироваться в пропедевтическом курсе для будущих дизайнеров. Для этого мы обратимся к трудам философов-востоковедов, объясняющих специфику восточного мировоззрения для западной аудитории (Юк Хуэй, В. В. Малявин), поскольку на Востоке отношение между человеком и средой воспринимается не просто как субъект-объектное или даже субъект-субъектное, а как взаимопорождающее.

В ходе исследования мы выдвигаем предположение, что пропедевтическую функцию в плане развития телесного самосознания дизайнера могут выполнять упражнения на основе образцов авангардной восточной каллиграфии (прежде всего, мы выделяем работы крупнейшего в этом направлении японского каллиграфа XX в. Юкэя Тэсими). Мы аргументируем свою позицию тем, что, как и в классической каллиграфии, в них реализуется модель пространства-времени, изначально порожденная телесным сознанием (то есть с центром и периферией), но при этом в них почти отсутствуют ограничения.

С помощью линий пишущий ухватывает внутренний кинестетический рисунок окружающих вещей в их динамической взаимосвязи друг с другом. В перспективе дизайн-образования это может способствовать формированию такого типа мышления, когда проектировщик «видит» новый объект там, где его еще нет, но где он не может не быть – то есть там, где его возникновение кажется абсолютно естественным.

Исторически наша позиция наиболее близка взглядам основателя Сенежской студии Е. А. Розенблюма, который считал, что развитое эстетическое чувство художника-дизайнера позволяет ему «предвидеть будущие изменения как материальных, так и духовных потребностей человека» «по едва еще заметным, разрозненным признакам» [8, с. 104]. Однако в Сенежской студии пропедевтический курс растворился в практике проектирования и «тем самым перестал быть пропедевтикой, превратившись в средство решения конкретной проектной задачи» [9, с. 43], – поэтому в пропедевтическом плане мы будем опираться на опыт Баухауза (прежде всего, на феноменологические интерпретации идей П. Клее и В. Кандинского отечественными философами В. А. Подорогой и А. В. Ямпольской).

1 . К концепции «телесно-ориентированного» проектирования в контексте восточного понимания «телесности»

1) От средового подхода к «телесно-ориентированному»

В Сенежской студии под проектированием понималось «решение конфликта между содержанием формы изделия, рассматриваемого как элемент предметной среды, с одной стороны, и содержанием формы как выразителя функциональной сущности вещи – с другой» [10, с. 16]. Насколько мы можем судить, также существовало противоречие между человеком и средой, и задача дизайнера заключалась как раз в том, чтобы «усмирить» среду.

Для решения этого конфликта участники семинаров «использовали всю сумму средств построения художественной формы, выработанных историей развития изобразительного искусства» (неслучайно они называли свою деятельность «станковым проектированием»). Если существующих художественных средств для решения конфликта оказывалось недостаточно, они создавали новые средства – «новые композиционные закономерности и новые колористические конструкции» [\[9, с. 43\]](#). Например, «понятные лишь инженерам, конструкторам, техникам, далекие от быта станки и агрегаты как бы "укрошались" искусством в этих живописно-проектных поисковых изображениях, представляющих машину сразу с нескольких точек зрения», то есть делающих ее более удобной для восприятия человеком [\[9, с. 41\]](#).

Сенежская студия была первой школой средового проектирования в нашей стране. В дальнейшем понимание средового подхода несколько поменялось: насколько мы можем судить, если в советское время метафора конфликта для определения отношения человека со средой была созвучна диалектической логике «единства и борьбы противоположностей», то в постсоветской «науке» о дизайне акцент сместился в сторону «единства». Под дизайном стали понимать проектную деятельность «по формированию гармоничной предметной среды» [\[11, с. 26\]](#).

Показательно, что в словарь-справочник под редакцией Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко, выпущенный кафедрой Дизайна архитектурной среды МАРХИ в 2004 г., был включен также термин «гармонизация формы», под которым понималось «стройное, не вызывающее отрицательных ощущений, согласованное сочетание элементов, образующее целостное произведение дизайнерского искусства» [\[11, с. 25\]](#). Обратим внимание, что в определении речь шла о неком [телесном] ощущении гармонии, хотя впоследствии авторами этот момент никак не комментировался. Проблема заключается в том, что в отечественной «науке» о дизайне в принципе не принято обращаться к телесному опыту.

На необходимость развития «телесно-ориентированного» подхода в отечественном дизайне, на наш взгляд, указывают до сих пор не потерявшие своей актуальности слова японского дизайнера Киохару Фудзимото, опубликованные в одном из выпусков журнала «Техническая эстетика» в начале 1990-х гг. Он говорил, что в эскизах у советских дизайнеров все прекрасно, но «когда мы смотрим то же изделие в готовом виде, тогда и обнаруживаются все огрехи», а именно: «отсутствует нюансная проработка», не уделено внимание свойствам материалов, а также есть невнимание к отдельным деталям [\[12, с. 25\]](#). И несмотря на то, что Киохару Фудзимото связывал эти проблемы с недостаточной развитостью технологий в советской России, мы полагаем, что, на самом деле, существовала необходимость смены самой методологической «парадигмы», в рамках которой среда рассматривалась как «объект» человеческого воздействия, пусть и мягкого, или «слабого».

2) Восточное понимание «телесности» как более созвучное установкам «телесно-ориентированного» подхода

На первый взгляд, «телесно-ориентированному» подходу больше соответствует отношение к среде как к другому «субъекту», которое характерно, например, для западных архитекторов-феноменологов (неслучайно норвежский архитектор К. Норберг-Шульц использует метафору «духа места», или «гения места», говоря об уникальности атмосферы конкретной локальности). Проблема заключается в том, что субъект-

субъектное отношение человека и среды все равно предполагает их противопоставление (отсюда, например, – эротизация архитектуры А. Перес-Гомесом). На наш взгляд, это противопоставление оборачивается предубеждением против того, что продукт дизайна может ощущаться как продолжение человеческого тела.

В этом отношении, более продуктивным оказывается «восточный подход», опирающийся на иное понимание телесности, при котором «мастер-виртуоз может "сливаться" со своим инструментом или материалом и вовсе не замечать их, как мы не замечаем своего тела» [\[13\]](#).

Стремясь объяснить западному читателю, в чем заключается специфика восточного понимания телесности, отечественный синолог В. В. Малявин обращается к понятию «плоти мира» французского философа М. Мерло-Понти, или «текстуре, которая одинаково присуща видимому миру и видимому телу» как характеристика всех видимых (ощущаемых) вещей [\[14\]](#). Однако он критикует использование слова «плоть», поскольку, по его словам, оно «объективно указывает на христианский контекст» [\[13\]](#).

Насколько мы можем судить, речь идет о том, что слово «плоть» подчеркивает плотную, то есть материальную, «текстурную» сторону мира, в то время как для китайцев тело всегда пустотно, а потому человек и мир представляют собой целостность сродни монаде Лейбница, все точки которой сообщительны и проникают друг друга [\[13\]](#).

Попробуем более четко показать специфику западного и восточного понимания телесности с помощью сопоставления наиболее «чистых» примеров – произведений современного искусства.

В качестве одного из примеров обратимся к работе отечественного художника В. Лукки, в работах которого (Рисунок 1) медиафилософ В. В. Савчук видит «смутное сопротивление дигитальному наступлению, как дереализирующему весомость предметов, так и подвешивающему среду в неопределенности» [\[15, с. 171\]](#). В. Лукка делает поверхность картины рельефной, притом не только за счет густого мазка: он прикрепляет к холсту бытовые предметы (например, жестяные банки, листы железа или одежду), выводит холст за раму, использует монтажную пену и пр. «Тело» картины у художника всегда изранено и поругано, поэтому оно рождает у зрителя ощущение физических страданий: художник «всматривается в ее раны, иногда с азартом естествоиспытателя раня еще глубже, словно желая вывести границы сопротивления боли, а иногда – здесь каприз художника – врачует их как садовник, цементирующий дупла деревьев и забивающий их кровельным железом» [\[15, с. 166\]](#).

Несмотря на материальность, тяжеловесность картин В. Лукки в них нет четких изображений: по словам В. В. Савчука, художник отказывается от «непосредственности видимого», чтобы «начать видеть невидимое», то есть начать видеть «само условие видения» (В. В. Савчук поясняет свою мысль, цитируя Лао-Цзы: «Все показать – значит все скрыть») [\[15, с. 157\]](#). Мы бы сказали, что в работах В. Лукки запечатлевается сам опыт смотрения, притом смотрения, омраченного личными – физически ощутимыми – переживаниями.

Определенное сходство воспроизведения собственного телесного опыта мы встречаем у одного из крупнейших японских каллиграфов XX в. Ю. Тэсимы (1901–1987). Наибольшую известность в свое время получила его работа «Обвал», отобранная для биеналле искусства в г. Сан-Паулу (1957) (Рисунок 2). Манера написания иероглифов с набрызгом

поверх серых линий рождает ощущение облаков пыли от разрушающихся на глазах зрителя домов от взрывов авиабомб во время Второй мировой войны. Структурная крепость знаков ассоциируется с бетонными конструкциями домов и символизирует здесь волевой напор, который, собственно, и приводит к этому разрушению [16, с. 173].

На наш взгляд, к этому произведению Ю. Тэсима можно отнести слова В. В. Савчука, сказанные им по поводу картин В. Лукки, – «деструктивная по форме и глубоко созидательная» – с той разницей, что В. Лукка не ищет гармонии, его произведения глубоко драматичны (даже те, которые выходят условно лирическими), в то время как в произведении «Обвал» возникает ощущение примирения человека со своей судьбой благодаря яркой вспышке «света» в центре листа, можно сказать, оно запечатлевает момент обретения автором ощущения внутренней неразделимости с миром.



Рис. 1. В. Лукка, «Аппиева дорога» (100 × 90 см) Рис. 2. Ю. Тэсима, «Обвал» (69 × 140 см)

[Abramova

Gallery. [「光の律動。書人手島右卿の軌跡」.墨, 2001. N

[https://abramovagallery.art/catalog/zhivopis/lukka-](https://abramovagallery.art/catalog/zhivopis/lukka-valerij/appieva-doroga.html) P. 4.]

[valerij/appieva-doroga.html](https://abramovagallery.art/catalog/zhivopis/lukka-valerij/appieva-doroga.html)]

Добавим к сказанному, что Юкэй Тэсима прославился в свое время использованием серых оттенков туши. Интересный комментарий к серому цвету дает крупнейший японский промышленный дизайнер Наото Фукасава. По его словам, серый цвет позволяет связывать не гармонирующие цвета. Он добавляет: «...было бы лучше сказать, что он [серый] способствует нейтрализации, а не гармонии» [17, с. 15]. Можно сказать, что серый выполняет функцию «промежуточного пространства» (вспомним «серое промежуточное пространство» архитектора Кисё Курокавы), которое создает «паузу», позволяющую зрителю ощутить связность всего со всем в этом мире.

Примечательно, что сам Наото Фукасава шесть лет назад обозначил свой проектный подход словом “embodiment” (англ. «[телесное] воплощение»), провозгласив целью «воплощенного» проектирования создание объектов, которые «сразу кажутся естественными и неизбежными» (то есть мир ощущается им как единое «тело»). Для японского дизайнера, объект проектирования всегда является «живым»: по его словам, контурная линия объекта, изменяющаяся в процессе перемещения его самого или перемещения вокруг него зрителя, показывает его меняющееся «выражение лица» (англ. “countenance”) [17, с. 13]. Согласно Наото Фукасава, интуитивно потребитель всегда реагирует именно на скрытое «выражение лица» продукта, поэтому японскому дизайнеру требуется создание множества экспериментальных образцов, чтобы проявить через конечный продукт конкретный «воплощенный» образ.

В пропедевтическом плане первые попытки научить будущих дизайнеров думать телесно предпринимались уже в Баухаузе, однако, на раннем этапе в преподавании было много мистики (вспомнить хотя бы метод очищения кожи с помощью натирания ее золой и дальнейшего прокалывания иглами, который практиковали члены студенческого

кружка, организованного Г. Луче и Й. Иттенем). Тем не менее, преподаватели Баухауза точно почувствовали нависшую угрозу отчуждения человека от собственного телесного опыта в связи с появлением массового производства и фордистского разделения труда.

2. В поиске «восточного подхода» к «телесно-ориентированной» пропедевтике

1) Первые попытки развития «телесно-ориентированной» пропедевтики в Баухаузе

Послевоенный скептицизм по отношению к рациональному постижению действительности оказал влияние на педагогику раннего Баухауза, которая строилась на интуитивном подходе его преподавателей. В наиболее чистом виде интуитивный подход реализовывался в рамках пропедевтического курса, призванного познакомить студентов с универсальным языком абстрактного искусства, являющегося, в свою очередь, инструментом «одухотворения» ремесел. В рамках курса визуальный опыт художников связывался с тактильным опытом ремесленников.

Один из преподавателей пропедевтического курса Й. Альберс писал: «Тактильность плетения, структурированного ритмическими связями между основой и утком, формирует мышление и не делает различий между прикосновением, пониманием и познанием». Методы работы Й. Альберса с материалом включали прикосновение, разрывание, наложение и склеивание [\[3\]](#). Материал необходимо было почувствовать, поскольку его свойства влияли на композицию в целом.

Гораздо тоньше, на наш взгляд, телесный опыт понимал П. Клее, который вел пропедевтический курс в раннем Баухаузе. Его интересовала не просто тактильность, а условная репрезентация «возможного бытия» вещей на основе трансформации уже имеющегося перцептивного опыта (вероятно, это была попытка «одухотворения» мира через запечатление тонкими, как будто не имеющими веса, линиями его трансформировавшихся образов). В. А. Подорога показывает творческий процесс П. Клее следующим образом: «Нечто теплеет, потом холодеет, затем разворачивается и затрудняет путь, вдруг, обрывается или, напротив, скользит» [\[18, с. 198\]](#). Не случайно П. Клее создал целый словарь линий (линии активные, пассивные, посредствующие), конфигурация которых определяется средой [\[18, с. 194\]](#).

По мнению В. А. Подороги, наилучшим образом художественную позицию П. Клее характеризует его произведение «Канатный плясун» (1923), в котором канатоходец удерживает равновесие с помощью шеста [\[18, с. 199\]](#) (Рисунок 3). Можно сказать, что он проявляет «волю к равновесию», «отрицая статику земной гравитации», стремится найти скрытый баланс в мире, кажущемся окружающим абсолютным хаосом. Однако для нас здесь важнее всего то, что изображение канатного плясуна с шестом отсылает зрителя к телесному опыту равновесия.

П. Клее всматривается в окружающий мир, чтобы понять его силовую структуру. Например, в своих учебных заметках он пишет: «Несмотря на примитивную малость, семя [растения] – это высоко заряженный энергетический центр. В нем заключен определенный толчок к получению четко выраженных разнообразных результатов. Из одного получается фиалка, из другого – подсолнух (то есть речь идет о платоновских эйдосах)...». «Энергия» семени направляется вниз, чтобы укорениться в земле, и затем вверх, чтобы начался рост [\[19\]](#). С другой стороны, степень энергичности движения линий прожилок листа определяет характер его контура: «Чем острее лучи [прожилок] выходят наружу, как у клена или платана, тем острее углы пограничной линии [контура]» [\[20\]](#) (Рисунок 4).

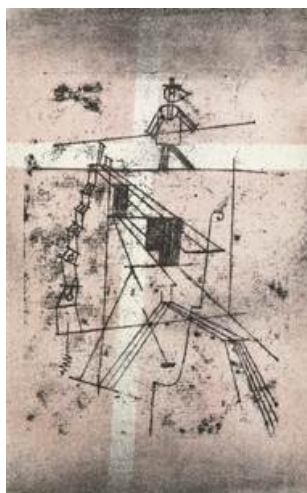


Рис. 3. П. Клее, «Канатный плясун» (1923)

[Buffalo AKG Art Museum.
<https://buffaloakg.org/artworks/p194915-seilt%C3%A4nzer-tightrope-walker>]

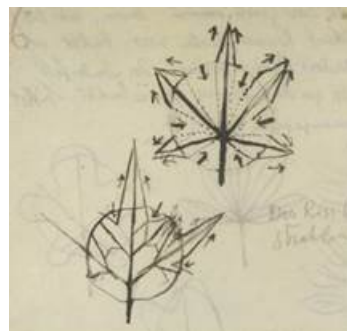


Рис. 4. Схема П. Клее, связывающая энергичное движение линий прожилок листа с пассивной линией его контура (1923)

[Klee P. Bildnerische Gestaltungslehre // Paul Klee – Bildnerische Form- und Gestaltungslehre.

<http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/>

ZPK/BG/2012/02/06/012/]

Многообразие перцептивных данных без отсылок к конкретным предметам фиксируют также работы В. Кандинского. Поясняя понимание его творчества французским феноменологом М. Анри, А. В. Ямпольская указывает, что оно невозможно без нашего обращения к телесному опыту: мы воспринимаем фрагмент полотна не как объективно красный, а как красный, который нас пугает или радует [21, с. 112].

Сам В. Кандинский пишет о внутреннем звучании живописи, сравнивая ее со звучащим словом, рождающим в голове слышащего «абстрактное представление, дематериализованный предмет, который тотчас вызывает в "сердце" вибрацию» [22, с. 46]. Другими словами, В. Кандинский пытается связать знак с его проживаемым телом содержанием.

Не случайно, представляя графическую схему прыжка танцовщицы Палукки, В. Кандинский выделяет точками кончики пальцев ее рук (но не пальцы ног) как наиболее визуально активные (Рисунок 5). Можно сказать, что художник передает кинестетический опыт движения тела человека через графическую композицию. Он пишет: «Современный танцор двигается на подиуме по определенно-точным линиям, привлекая их как существенный элемент композиции» [22, с. 291]. При этом речь идет не о каких-то абстрактных линиях, а о линиях содержательных, предназначенных для того, чтобы задеть душевные струны зрителя. Эти линии способны выражать «взлеты и падения, напряжение и его спад» [22, с. 293]. Они превращают композицию в «нотно-звуковую» запись чувств, принадлежащих зрителю настолько же, насколько они принадлежат миру.

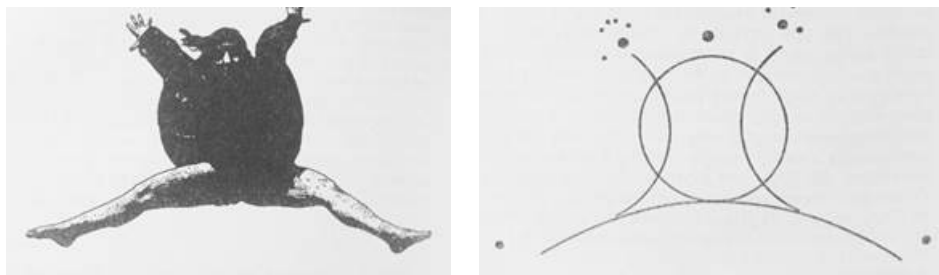


Рис. 5. В. Кандинский, графическая схема прыжка танцовщицы Палукки (1926).

[Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб: Азбука, 2001, с. 228]

Сходным путем шел Юкэй Тэсима, сохраняя читаемость знаков при выражении через них «воплощенных» смыслов. Но если В. Кандинский вынужден был придумывать свои композиции-иероглифы и в этом видел свою основную задачу (впрочем, как и П. Клее), то Юкэй Тэсима использовал уже существующие иероглифы, но придавал им живописное ощущение работы с натурой. Можно сказать, что оба художника шли по одной дороге, но в противоположных направлениях: в одном случае происходил переход от перцептивного образа к аналитической структуре (что свидетельствует о приоритете концептуального мышления над «телесно-ориентированным»), а в другом – от лингвистического значения знака к его «воплощенному» смысловому содержанию.

2) Пропедевтический потенциал восточной каллиграфии

Еще в середине 1960-х гг. западные проектировщики-преподаватели задавались вопросом о том, нужен ли в дизайнерский вузах базовый курс, введенный со времен Баухауза – не создает ли он «платоническую изоляцию», разрушая «строительство моста» с реальным проектированием [\[23, с. 35\]](#).

Сегодня мы видим стремительное развитие дизайна на Востоке, где дизайнерская пропедевтика с ее «платонической изоляцией» не могла бы даже возникнуть. Примечательно, например, что на вопрос, какой вклад восточное мышление могло бы внести в мировой дизайн, греческий теоретик и практик дизайна К. Терзидис, преподающий в одном из китайских университетов, отвечает, что преимуществом восточных дизайнеров является как раз то, что они меньше теоретизируют, а если и теоретизируют то только по поводу уже созданных продуктов [\[24, с. 28\]](#).

Вероятно, для восточных дизайнеров отказ от теоретической нагруженности проектов в пользу телесного опыта может и должен рассматриваться как конкурентное преимущество, поскольку обуславливает региональную идентичность «восточного дизайна». Однако в России дизайн начинался именно с теоретических разработок. Можно сказать, что пропедевтика как платоническая «абстракция» превращала художественное творчество в «науку».

Другой вопрос, какая дизайнерская пропедевтика актуальна сегодня. Ведь, например, введение салфеток Серпинского и кривых Пеано в базовый курс Ульмской школы в 1955-м г., а затем обсуждение перехода к параметрическим структурам в рамках курса в 1965 г. было ответом на стремительное развитие технологий после Второй мировой войны. Нельзя сказать, что сегодня, с точки зрения пропедевтических задач, математические структуры уже не актуальны, но нам представляется более важным обратить внимание на однобокость европоцентричного дизайнерского образования.

Считается, что наиболее наглядно различия в культуре проявляются в особом восприятии пространства и времени ее носителями. Согласно Юку Хуэю, на Западе пространство с античности было принято представлять геометрически. Оно должно было очерчиваться, чтобы иметь опору для памяти. При этом в процессе начертания «шаг за шагом поддерживался логический ход временного потока, то есть разума, который мыслит» [\[25, с. 191\]](#).

Неслучайно, например, американский архитектор-феноменолог С. Холл, вводя понятие «параллакса», характеризующее ощущаемое изменение пространства, имеет в виду, прежде всего, изменение видовой точки в результате перемещения человека в пространстве (а не изменение «выражений лиц» отдельных предметов, формирующих пространство, как Наото Фукасава). Архитектор пишет: «Если вы повернете голову, отведете взгляд или повернетесь в другую сторону, то увидите другое, только что раскрывшееся пространство. И эта возможность у вас появилась только потому, что вы совершили движение» [\[1, с. 74\]](#).

Основной характеристикой пространственно-временного континуума на Востоке является его «срединность» (поэтому, например, структурированное пространство в Китае «чаще всего обозначалось как "шесть полюсов": четыре стороны света, зенит и надир») [\[26, с. 9\]](#). В. В. Малявин поясняет: «Понятие срединности отлично выражает центральную для восточной метафизики идею недualityности бытия: середина не существует отдельно от вещей, но и не тождественна им, она вполне реальна или, по-китайски, имеет "тело", но это тело – пустое» [\[26, с. 10\]](#).

Речь идет не об абстрактной вычисляемой середине, а, скорее, об ощущении срединности как скрытого качества мира и, одновременно, как внутреннего состояния [в теле]. Не случайно Юк Хуэй расширяет идею П. Клее, заключающуюся в том, чтобы «искусство не воспроизводило видимое, а делало видимым», до того, чтобы искусство делало невидимое «ощутимым» ("sensible") [\[27, с. 133\]](#).

Переход из невидимого в ощущаемое Юк Хуэй обозначает словом «сюань» 玄 (кит. «сокровенный») [\[27, с. 161\]](#), с помощью которого в первой главе Дао-дэ цина раскрывается принцип наработки человеком тонкой телесной чувствительности: «В сокровенном есть еще сокровенность: вот откуда исходит все утонченное» (пер. В. В. Малявина). «Сюань» также обозначает черно-красный, а, вернее, фиолетовый цвет (древние китайцы считали, что фиолетовый цвет образуется смешением черного и красного цветов [\[26\]](#)) – неслучайно в «Тысячесловии» «сюань» является характеристикой Неба.

Именно «сюань», по Юку Хуэю, порождает «десять тысяч вещей», единство которых, собственно, и обеспечивается установлением их «срединности», или в китайской традиции соответствием Дао. Традиционно считается, что само по себе Дао изобразить невозможно, но благодаря штрихам туши его можно почувствовать («срезонировать» с ним) в пустом пространстве картины или каллиграфического произведения.

Для западного читателя этот момент Юк Хуэй поясняет, используя метафору «резонансных точек» французского философа Г. Симондона. В своей статье о способе существования технических объектов (1958) Г. Симондон писал: «Маяк на краю рифа с видом на море прекрасен, потому что он вставлен в ключевую точку географического и человеческого мира» [\[28, с. 13\]](#). Для Г. Симондона красота не определяется числом и

мерой, она связывается, скорее, с уместностью.

На наш взгляд, пример, приведенный Г. Симондоном, позволяет лучше понять слова Наото Фукасава, когда он говорит о том, что создает форму, которой уже «есть место», потому что она заложена в поведении людей. Можно сказать, что Наото Фукасава проектирует, сосредотачивая внимание не на самих объектах, а на «пустоте» между ними, на их «[потенциальном] месте в динамичной экосистеме людей, мест и вещей» [17, с. 9] (поэтому он не предлагает заказчикам несколько вариантов проектных решений, останавливаясь на единственно уместном решении). Соответственно, его интересует не тип силовой структуры конкретной формы, не заложенная в нее «нотная» запись чувств, а только тот кинестетический образ формы, который делает ее моментально узнаваемой для любого человека и определяет ее «выражение лица».

Ухватить характерные движения объектов в моменте, чтобы раскрыть телесно проживаемое содержание знака, стремится в своих каллиграфических произведениях Юкэй Тэсима. В качестве примера можно привести произведение «Ласточка» (1960), в котором мастер с помощью линии и активного пустого пространства листа передает ощущение полета птицы и, одновременно, физическое ощущение тишины [16] (Рисунок 6). Есть ощущение, что произведение написано с натуры.

В пропедевтическом плане в этой работе для нас важен момент «резонанса» – когда в процессе написания мастером конкретного иероглифа на листе неожиданно проступил скрытый образ полета птицы. С другой стороны, нам важен «эффект линзы» (сферического пустого пространства), заложенный в написании знака, поскольку он показывает альтернативное западному «пространство мыслеобраза».



Рис. 6. Юкэй Тэсима, Рис. 7. Цзыбинь Дун, «Мастер туши» (т. е. «Ласточка» (70 × 51 см) «образованный человек») (69 × 68 см)

[田宮文平.“時代とともに見る。 [“《艺展中国》专访名家顿子斌书画作品展”
手島右卿の書業”。墨， 2001. https://www.sohu.com/a/224799892_100058125
No. 150. Pp. 6-29, P.
21.]

Добавим к сказанному, что если японцы, представляя универсум «телом Будды, обнаруживающимся в телах конкретных людей», акцентируют внимание на «конкретном телесном действии» [29], то для китайцев важна ориентация тела по сторонам света. Она заложена уже в древнейших пространственных матрицах Китая – так называемых магических квадратах Хэту (Карта из желтой реки) и Лошу (Письмена из реки Ло) [26, с. 11].

Отметим, что Хэту считался [космическим] телом-«ти» (хотя в нашей традиции мы бы, скорее, сказали «душой»), а Лошу – его применением-«юн» (хотя мы бы, наоборот, сказали «телом»). Если проводить параллель с каллиграфически написанным иероглифом, его подлинным «телом» придется считать внутреннее пустое пространство знака, а сами линии – только «применением» этой пустоты (традиционно линии символизируют физическое тело человека, поэтому в китайской каллиграфии для их оценки принято использовать анатомические термины: «кости», «жилы», «мышцы» и пр.).

Воспользуемся образом Юка Хуэя, исследующего механизм традиционной китайской логики: можно сказать, что линии знака соотносятся с его пустотой как волны и море. Отметим, что «море» следует понимать здесь как нечто неизменяемое во времени, «ткань бытия», имеющую «идеальную» структуру (визуально ее отображает разметка прописей для каллиграфии в виде девяти квадратов). «Волны» каллиграфически написанного иероглифа, напротив, символизируют преемственность перемен во времени, поэтому их рисунок (или, точнее, «узор») лишь отдаленно соотносится с линиями разметки листа. Тем не менее, одним из важнейших критериев оценки каллиграфически написанного иероглифа является наличие у него структурной силы, как бы возвращающей его к идеальной структуре пустотного «тела» (поэтому, например, современный тайваньский каллиграф Цзыбинь Дун, несмотря почти на полную дематериализацию знаков в своих работах обязательно сохраняет их квадратную структуру (Рисунок 7)).

Осознавая традиционный интерес китайцев к структурной упорядоченности мира, мы можем понять, например, почему Чжоуцзе Чжан использует сетчатые структуры в своих проектах, а более широко – почему его интересуют «эволюционные структуры». Можно сказать, что китайский дизайнер «ассоциирует цифровой дизайн с природой», используя цифровые технологии «для создания и имитации правил естественной эволюции» [\[24, с. 52\]](#). Чжоуцзе Чжан проектирует не отдельные вещи, а сам процесс проектирования, нащупывая путь к массовой кастомизации.

Вывод

На Востоке «воспринимать всем телом» значит пронизывать мир внутренним взором. Не случайно конфуцианский философ IV в. до н.э. Мэн-цзы считал, что «сердце мыслит мир в целом как единое всеобъемлющее тело, а внешние органы чувств воспринимают лишь отдельные мелкие тела (вещи)» [\[30\]](#). Другими словами, подлинный контакт с миром возможен только на уровне телесного сознания, в то время как восприятие пятью органами чувств дает лишь понимание внешней стороны вещей.

Традиционно развитие телесного самосознания происходит, прежде всего, во время созерцания пустоты и ее проживания в произведениях живописи и каллиграфии. Гонконгский философ Юк Хуэй прямо пишет, что телесная интуиция задействуется в «басё» (яп. «место»), или месте абсолютного небытия, в котором «трансцендентность превращается в имманентность» [\[27, с. 263\]](#).

Для нас важно то, что пустота в каллиграфии наполнена ощущениями и воплощенными смыслами, поскольку символизирует единое мировое «тело» (в то время как пространство в европейской живописи – это, в значительной степени, пространство линейного движения ума). Поэтому мы полагаем, что пристальное внимание к воплощенным качествам пустоты в образцах восточной каллиграфии может позволить дизайнеру начать думать не только концептуально, но и, в подлинном смысле, телесно.

Библиография

1. Невлютов М. Феноменологические основания архитектуры Стивена Холла. // ACADEMIA. Архитектура и строительство. 2015. № 4. С. 69-76.
2. Савчук В. Топологическая рефлексия. М.: Канон + РООИ «Реа-билитация», 2012.
3. Bittner R. Toward a Tangible Pedagogy – Dimensions of Tactility at the Bauhaus // Bauhaus imaginista. 2019. No 1. <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6019/towards-a-tangible-pedagogy>
4. Кияненко К. Юхани Палласмаа о геометрии чувств, чувстве дома и силе «слабой» архитектуры. // Архитектурный вестник. 2008. № 4. С. 160-5.
5. Núñez Pacheco C. Designing for Aesthetic Experiences from the Body and Felt-Sense: Thesis ... Doctor of Philosophy. Sydney: University of Sydney, 2017.
6. 原研哉. デザインのデザイン. 東京: 岩波書店, 2018, 232頁 [ХараК. Дизайндизайна. Токио: Иванами сётэн, 2018] (На яп. яз.)
7. Белозерова В. Искусство китайской каллиграфии. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2007.
8. Жердев Е. Концепции художественной целостности в творчестве Е. А. Розенблюма. // ДИЗАЙН РЕВЮ. 2019. № 1-4. С. 101-106.
9. Черникова О. Студия на новом этапе. // Сенежская студия. М.: TATLIN, 2019. С. 42-4.
10. Шапошникова Е. Сенежский семинар. // Сенежская студия. М.: TATLIN, 2019. С. 13-16.
11. Дизайн: Иллюстрированный словарь-справочник. / Под общ. ред. Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. М.: Архитектура-С, 2004.
12. Наш дизайн не нашими глазами. // Техническая эстетика. 1991. № 5. С. 24-25.
13. Малявин В. О телесном сознании. // Средоточие. Дата обращения январь 15, 2024. <https://sredotochie.ru/o-telesnom-soznanii-2/>
14. Реутов А. Визуальная феноменология М. Мерло-Понти. // Вестник Пермского университета. 2017. № 4 (32). С. 520-527.
15. Савчук В. Первичность живописи. Скрытый источник удовольствий в эпоху дефицита подлинности. // EINAИ: Философия. Религия. Культура. 2016. Т. 5. № 1-2 (9-10). С. 150-171.
16. Филоненко Н., Третьякова М. Каллиграфия «зримых образов»: произведения Юкэя Тэсимы. // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2022. Т. 12 (1). С. 164-79.
17. Fukasawa N. Naoto Fukasawa: Embodiment. London, New York: Phaidon press, 2018.
18. Подорога В. Точка-в-хаосе. Пауль Клее как тополог. // Феноменология тела. Введение в философскую антропологию: материалы лекционных курсов 1992–1994 гг. М.: AdMarginem, 1995. С. 181–207.
19. Klee P. Bildnerische Gestaltungslehre // Paul Klee – Bildnerische Form-und Gestaltungslehre. Дата обращения январь 15, 2024. BG 1.2/7 <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/007/> (На нем. яз.)
20. Klee P. Bildnerische Gestaltungslehre // Paul Klee – Bildnerische Form-und Gestaltungslehre. Дата обращения январь 15, 2024. BG 1.2/6 <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/006/> (На нем. яз.)
21. Ямпольская А. Революция в искусстве: эстетическая теория Кандинского в интерпретациях Мишеля Анри и Анри Мальдине. // EINAИ: философия. Религия. Культура. 2016. Т. 5. № 1-2 (9-10). С. 107-108.
22. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб: Азбука, 2001.
23. Huff W. An Argument For Basic Design. // Ulm. 1965. № 12/13. Pp. 25-40.
24. Digital Nature: Decoding Zhang Zhoujie Digital Lab. Shanghai: Tongji University press. 2023.
25. Хуэй Ю. Вопрос о технике в Китае. М.: Ad Marginem, 2023.

26. Малявин В. Пространство в китайской цивилизации. М.: Феория, 2014.
27. Hui Yu. Art and Cosmotronics. New York: e-flux, 2021.
28. Simondon G. The Geneses of Technicity // e-flux journal. 2017. No. 82. Pp. 1-15.
29. Скворцова Е. «Телесность» и «пустотность» как отличительные особенности традиционной японской эстетики. // Вопросы философии. 2011. № 12. С. 37-46.
30. Кобзев А. Концепция «единотелесности» человека и вселенной // Синология.Ру. Дата обращения январь 15, 2024. <https://www.synologia.ru/monograph-1268-4>

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 ««Восточный подход» к пропедевтике в контексте «телесно-ориентированного» дизайна», в которой проведено исследование возможностей формирования у дизайнеров навыка телесного восприятия. Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в западных дизайн-исследованиях тело рассматривается как центральная материальность переживания, то есть внимание исследователей акцентируется на пяти органах чувств и том перцептивном образе, который возникает с их помощью в голове. Восточные дизайнеры, по мнению автора, напротив, мыслят все тело как единый мозг. Автор прослеживает реализацию данной традиции в искусстве восточной каллиграфии, где произведение прописывается, а затем воспринимается зрителем не только глазами, но и всем телом.

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

Соответственно, цель статьи заключается в анализе феномена восприятия «всем телом» с точки зрения восточного подхода и способов формирования данного навыка в рамках пропедевтического курса для будущих дизайнеров.

Методологическую базу составил комплексный подход, включающий как общенаучные методы анализа и синтеза, так и компаративный, культурологический и философский анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды философов-востоковедов, объясняющих специфику восточного мировоззрения для западной аудитории (Юк Хуэй, В. В. Малявин), поскольку с точки зрения автора на Востоке отношение между человеком и средой воспринимается не просто как субъект-объектное или даже субъект-субъектное, а как взаимопорождающее.

В своем исследовании автор берет за основу идеи основателя Сенежской студии Е.А. Розенблюма, который считал, что развитое эстетическое чувство художника-дизайнера позволяет ему «предвидеть будущие изменения как материальных, так и духовных потребностей человека» «по едва еще заметным, разрозненным признакам». В пропедевтическом плане автор опирается на опыт Баухауза, прежде всего, на феноменологические интерпретации идей П. Клее и В. Кандинского отечественными философами В.А. Подорогой и А.В. Ямпольской.

Практическая значимость исследования заключается в том, развитие телесного восприятия может способствовать формированию такого типа мышления, когда проектировщик «видит» новый объект там, где его еще нет, но где он не может не быть – то есть там, где его возникновение кажется абсолютно естественным.

Автор выдвигает предположение, что пропедевтическую функцию в плане развития телесного самосознания дизайнера могут выполнять упражнения на основе образцов авангардной восточной каллиграфии (например, работы крупнейшего в этом направлении японского каллиграфа XX века Юкэя Тэсимы). С точки зрения автора, как

и в классической каллиграфии, в них реализуется модель пространства-времени, изначально порожденная телесным сознанием (то есть с центром и периферией), но при этом в них почти отсутствуют ограничения.

В результате компаративного анализа автором отмечено, с одной стороны, стремительное развитие дизайна на Востоке, где дизайнерская пропедевтика с ее платонической изоляцией не могла бы даже возникнуть. Преимуществом восточных дизайнеров является как раз то, что они меньше теоретизируют, а если и теоретизируют, то только по поводу уже созданных продуктов. С другой стороны, в России дизайн начинался именно с теоретических разработок. Можно сказать, что пропедевтика как платоническая абстракция превращала художественное творчество в науку.

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 30 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:

Крохина Н.П. Роман-река: «Жан-Кристоф» Р. Роллана: концепция мира и человека // Культура и искусство. 2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.69686 EDN: FFTGEE URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69686

Роман-река: «Жан-Кристоф» Р. Роллана: концепция мира и человека

Крохина Надежда Павловна

доктор филологических наук

профессор кафедры культурологии и изобразительного искусства, Шуйского филиала ГОУ ВО "Ивановский государственный университет"

155900, Россия, Ивановская область, г. Шуя, ул. Кооперативная, 24

✉ nadin.kro@mail.ru



[Статья из рубрики "Книжная культура и искусство книги"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.12.69686

EDN:

FFTGEE

Дата направления статьи в редакцию:

27-01-2024

Аннотация: Предметом исследования является анализ синтетического жанра романа-реки в его специфике – в полемике с современным расширенным пониманием жанра, стирающим его своеобразие. Также целью работы является культурфилософская актуализация романа – в полемике с его традиционным социальным прочтением. Выделяются признаки романа-реки и подчёркивается синтетичность жанра. Отмечается, что роман строится на единстве мира автора и героя и их диалоге. Анализируется главная тема романа – раскрытие творческого восприятия мира в его независимости, открытости миру и постоянным переменам, показывается связь главной темы с двумя лейтмотивами романа – способность слышать мировую музыку и Богочеловечность гения. Мироощущение Кристофа определяется как пантеизм: тайна всеединства открывается Кристофу, связывая его с эпохой раннего немецкого романтизма. Главным методом исследования является структурный анализ текста, основных тем, мотивов, мифологем. Подчёркивается, что эпопея Роллана – итоговое произведение для новоевропейской культуры, творцами которой были титаны, создатели великого

искусства. Отмечается, что роман-река опирается на романтическую традицию и выражает дух нового идеализма, характерный для эпохи рубежа XIX–XX вв. Отмечается полемичность романа, обращённого к жизни современной души, полемичность к теме заката Запада и нарастания признаков великой войны народов – накануне первой мировой войны. Отмечается, что одна из граней романа-реки с его верой в силу творчества – утопия интернационального братства творческих душ (близкая идеям Г. Гессе). Подчёркивается, что пафосом единства важнейших ментальных традиций Европы пронизан весь роман – такова музыка Кристофа, соединяющая «германскую фантазию и ясную чёткость латинского разума». Раскрытие культурфилософских смыслов романа и специфики жанра романа-реки составляют новизну научного исследования. Делается вывод о синтетичности жанра романа-реки: роман-миф, роман-утопия, роман-предупреждение, роман альтернативной истории. Исследование открывает возможность для дальнейшего, более развёрнутого сопоставления религии творчества, лежащей в основе романа, с философскими идеями XX в.: «Творческий порыв» А. Бергсона, «Философия творчества» Н. А. Бердяева, теория пассионарности Л. Н. Гумилёва, а также анализа романа в русском художественном контексте.

Ключевые слова:

роман-река, жизненная сила, мифологема жизни, творческое восприятие мира, музыкальная сущность мира, Богочеловечность гения, всеединство, смена душ, диалог культурных миров, братство творческих душ

Предметом исследования является анализ синтетического жанра романа-реки в его специфике – в полемике с современным расширенным пониманием жанра, стирающим его своеобразие. Также целью работы является культурфилософская актуализация романа – в полемике с его традиционным социальным прочтением [\[3; 7; 8\]](#). Главным методом исследования является структурный анализ текста, основных тем, мотивов, мифологем. В современном широком понимании роман-река – это «последовательность из пяти и более романов, рисующих эволюцию одних и тех же персонажей или семейств на фоне исторических событий» [\[11\]](#). Примерами будут и «Человеческая комедия» Бальзака, и «Ругон-Маккары» Э. Золя, и «Семья Тибо» Мартена дю Гара, и «Сага о Форсайтах» Голсуорси. Но термин был впервые использован Роменом Ролланом в 1908 г. для характеристики своей лирической эпопеи «Жан-Кристоф». Б. А. Гиленсон подчёркивал, что десятичастный роман-эпопея Р. Роллана не похож на привычные романские циклы, такие, как «Ругон-Маккары» Э. Золя или «Будденброки» Т. Манна; «Жан-Кристоф» по-своему предварял эпопею М. Пруста «В поисках утраченного времени» [\[5, с. 109\]](#). В центре повествования – судьба гениального композитора, прослеженная от рождения до смерти. «Это – своего рода интеллектуальная и нравственная эпопея современной души...», – писал Роллан о «Жане-Кристофе» [цит. по: 5, с. 108]. В основе замысла – мысль «о новой форме», «музыкальном романе», симфонии, далее появляется образ реки [\[9, с. 310\]](#). Замысел романа полемичен – жизнь души вместо иронического интеллектуализма философского романа А. Франса. Замысел романа зарождался в 90-е гг. XIX в. и полемичен к теме заката Запада. Роллан писал: «Я вижу вокруг себя признаки смерти, разрушения, небытия. Современная цивилизация разваливается. Современная Европа гниёт, как древний Рим» [цит. по: 1, с. 21]. Главный герой романа наоборот воплощает несокрушимую жизненную силу. В начале XX в. Роллан создаёт серию биографий великих людей – жизнеописания Бетховена,

Микеланджело, Л. Толстого. Подобным титаном духа становится главный герой его романа. Как отмечал Б. А. Гиленсон, писатель ввёл в жизнеописание «Жана-Кристофа» «многие факты бетховенской биографии, наделил своего героя бетховенским характером, его страстностью, бескомпромиссностью» [5, с. 108]. Также исследователь отмечал, что к роману «неправомерно подходить с мерками жизнеподобия» [6, с. 113]. Или, как писал С. Джимбинов, Роллан перенёс биографию Бетховена почти на сто лет вперёд. «Разумеется, в конце XIX в. фигура такого масштаба была в кайзеровской Германии немыслима». И хотя Роллан разбавил образ протагониста штрихами из жизни Рихарда Вагнера, с исторической точки зрения Жан-Кристоф выглядит неубедительно» [6, с. 6]: перед нами не логика реалистического романа. Роман пронизывает «романтическая стихия», как отмечал Б. А. Гиленсон, а, с другой стороны, «образ главного героя символичен» [5, с. 113]. Таким образом, роман-река связан с романтической традицией и мощно выражает тот дух нового идеализма, характерный для эпохи символизма – рубежа XIX-XX вв. Французская литература начала XX в. предлагает две версии романа-реки. Версия Р. Роллана – роман о потоке жизни. Версия М. Пруста – роман потока сознания, в котором мир сознания становится высшей и единственной реальностью. Лирическая эпопея М. Пруста – классика модернизма. Эпопея Роллана – итоговое произведение для новоевропейской культуры. Но сближает две эпопеи обращение к миру сознания, жизни внутренней, творческой и её закономерностям, важнейшая из которых понимание этой внутренней жизни как «выхода из времени в вечность» [4, с. 617]. К этому бытийному измерению обращена знаменитая ассоциативная память эпопеи Пруста, и это же бытийное измерение придаёт символизм главному герою эпопеи Р.Роллана, создававшего и верившего в миф о новом человеке.

Итак, признаки романа-реки. (1) Роман потока сознания или потока жизни. Мифологема жизни в её изменчивости, непредсказуемости – главная мифологема эпохи романтизма. Мифологема жизни соединяет жизнь человека с природными ритмами и явлениями, жизнью поколений. Человек в этом непредсказуемом потоке становления предстаёт частью целого. Отсюда несокрушимая жизненная сила героя Роллана. (2) И исследование сознания у Пруста, и мифологема жизни у Роллана обращены к постижению бессознательных истоков жизни и сознания. Роман о душе неизбежно обращён к иррациональным началам души. (3) Это роман о художнике, творческом восприятии мира. (4) Это роман о музыкальной сущности мира, что также является итогом эпохи романтизма. (5) Мечты о новом человечестве придают образу романа-реки апокалиптические смыслы: «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Апокалипсис, 22).

Первые три книги эпопеи («Заря», «Утро», «Отрочество») охватывают юные годы Кристофа. Здесь особенно явственны черты «романа воспитания», образцом которого, как отмечал Б. А. Гиленсон, был для Роллана «Вильгельм Мейстер» Гёте [5, с. 109]. Или, как комментировал сам автор, первая часть этой четырёхчастной симфонии, посвящённой «свободным душам всех наций, которые страдают, борются и побеждают», это «пробуждение чувств и сердца» в родительском доме. Кристоф родился на берегу великого Рейна, и образ реки пройдёт через весь роман. Первые звуки для Кристофа – «шум реки» [10, т.1, с. 13]. В романе важна тема родовых корней, которые питают человека, бесконечного «потока времени». Все Крафты были музыкантами. Растущая в герое бессознательная сила связывает его со всеми поколениями Крафтов: «Его существо не имеет границ», он жил в прошедших веках, и «они воскресают в нём – желания, надежды умерших» [10, т.1, с. 21-24]. Мифологема жизни превращает роман в

роман-миф. Для творческого сознания – всё живое: «огонь в печке, пылинки в солнечном луче. Комната – это целая страна; один день – это целая жизнь» [10, т.1, с. 24]. Творческое сознание живёт удесятёрённой жизнью. Символом свободного течения жизни становится река: «Кристоф увидел реку как живое существо – загадочное, могущественное...она неслась так свободно...какое счастье быть как она.., быть свободным!» [10, т.1, с. 83]. Мир звучит для Кристофа: «Всё музыка для музыкальной души... свист ночного ветра и мерцание звёзд, щебет птиц и шелест листвы... всё сущее есть музыка...вся эта музыка живого бытия звучала в Кристофе». Вслушиваться в бесчисленные звуки мира, слышать Божью музыку» в мире [10, т.1, с. 98] призывает героя дядя Готфрид – скромный коробейник и родная душа в своей независимости. Главная задача писателя в романе – раскрыть внутренний мир героя, пробуждение творческой души в её независимости и открытости миру. «Кристоф думал, как бедна наша музыка по сравнению с этим океаном мировой музыки» [10, т.1, с. 272]. Кристофом движет «неистребимая потребность верить и любить». Мыслями он был с любимыми учителями, «с гениями, ушедшими навеки, чья великая душа воскресает в музыке» [10, т.1, с. 164, 167]. Кристоф для Роллана – его собственная душа. С диалога автора со своим героем начинается 5 книга: «Я– Ты – моя душа» [4, т. 2, с. 262]. Роман строится на единстве и диалоге мира автора и героя. Часто автор становится более опытным комментатором состояния героя: «несчастный подросток, он ничего не знал о непрерывных переменах, происходящих в живой душе, о её способности начинать новое существование» [10, т.1, с. 237]. Многого не знает вступающий в жизнь герой Роллана: «Он не знал, что ни одно существо не свободно» в великом потоке жизни» [10, т.1, с. 293], «не знал, что великая душа никогда не бывает одинокой.., исполненная любви, она излучает вокруг себя любовь» [10, т.2, с. 402]. Вторая контрастная тема первых частей эпопеи – жизненные испытания, через которые проходит герой, испытание унижительной бедностью, смерть близких, любовные разочарования. Только музыка была способна выразить те полярные чувства, которые переживает юный герой: «чувство непрочности всего земного и опьянение жизнью» [10, т.1, с. 222]. Не однажды герой проходит через кризисы роста. Но во всех испытаниях спасает творчество: «Одно только есть счастье: творить. Живёт лишь тот, кто творит...творить – убивать смерть» [10, т. 2, с. 14]. Таким образом, мифологема жизни обращена и к внутренней жизни героя, и к той мировой музыке, которую слышит творческая душа. Два лейтмотива определяют это пробуждение творческого сознания в герое: открытость миру, способность слышать мировую музыку – «голоса невидимого мирового оркестра» и «растворяться в этой звучащей громаде без берегов и границ» [10, т.1, с. 272, 291]. Вторым лейтмотив – Богочеловечность гения, столь близкая немецкому идеализму конца XVIII в.: «Он жил в Боге...Бог был в нём самом». Он познаёт «Божественную радость созидания» [10, т.1, с. 265, 289; т. 2, с. 14]. Мирощущение Кристофа можно определить как пантеизм – единство Божественного, природного и человеческого: «Небеса прозрачной рекой текли куда-то...Растения, деревья, насекомые, мириады живых существ были словно сверкающие языки великого огня жизни...Он не отделял себя от всего сущего». Тайна всеединства открывается Кристофу, связывая его с эпохой раннего немецкого романтизма: «В самом крошечном и в самом большом из всех этих существ текла та же река жизни, что омывала и его». Таким образом, мифологема реки, потока – это и есть постижение таинства всеединства жизни. Во всём течёт единая «река жизни», «повсюду было бытие – без конца и без меры» [10, т.1, с. 290-292]. Мечта юного Кристофа – о «здоровом, сильном, свободном человеке» [10,

[т.1, с. 293](#). Сила творчества преодолевает закон смерти: все, кого по-настоящему будет любить Кристоф – остаются с ним – в нём, его памяти и сознании творца. Умирает Сабина: «Я не умерла...Я продолжаю жить в тебе» [\[10, т.1, с. 334\]](#). Творческая душа, пребывая в потоке жизни, испытывает постоянные перемены, смену душ, кризисы роста, из которых выходит обновлённой. Он «слушал тысячи голосов, звучавших в его душе», и ему открывается: «Всё во мне самом» [\[10, т. 2, с. 8-9\]](#). Исследователи уже отмечали временную двуплановость романа: время главного героя и конкретно-историческое время не всегда совпадают. Роллан отправляет Кристофа «на поиски подлинной Германии» и потому первые части романа воссоздают атмосферу Германии конца XVIII-начала XIX в. – эпохи Бетховена и Гёте [см. 3, с. 61, 97-106; 2, с. 97], с которой связано миропонимание героя и мечты автора о новом Веймаре.

Вторая часть эпопеи – юношеский бунт героя (книги «Бунт» и «Ярмарка на площади»). Кристоф отвергает и свои прежние произведения, и немецкий «лжеидеализм»: «Ложным идеализмом страдали даже самые великие, даже Вагнер... «Лознгрин» казался ему ужасно лживым». Но в этой юношеской ненависти героя к идеализму мудрее автор: «Кристоф проглядел глубокую практическую мудрость нации: сооружая век за веком величественное здание идеализма, она ставила преграду своим диким инстинктам» [\[10, т. 2, с. 24, 27\]](#). Бунтуя против немецкого идеализма, герой бунтовал против несовершенства собственной музыки: он ещё не умел точно выразить свою мысль, сочетая искренность с «высокопарностью» [\[10, т. 2, с. 29\]](#). Опыание собственной силой ведёт к бунту против прославленных мастеров, он ошарашивал товарищей-музыкантов своими суждениями об искусстве. Авторитетами остаются Шекспир и Бетховен. Бунт приводит к травле, скандальному исполнению его симфонии. Но неизменно Кристофа спасает его глубинное единство с силами жизни: «Вся красота, радость, прелесть Жизни объяли его...В упоении он приник с земле. Он обнимал Жизнь. «Ты во мне! Ты – моя...Страдать – это тоже значит жить» [\[10, т. 2, с. 137\]](#).

Кристоф задыхается в душной атмосфере провинциального города. Едет к известному композитору Гаслеру, который в сущности предал свой талант в атмосфере декадентской искусственности и пассивного наслаждения жизнью. Но гений не может быть одинок, и Кристофа спасает живое сочувствие старика Шульца, одного из его неизвестных друзей. Всесторонне образованный, привыкший мыслить широко, Шульц и представляет в романе настоящий немецкий идеализм: «По своим воззрениям он принадлежал к современникам Гердера – «гражданам мира» конца XVIII в.». Сочинения Кристофа стали для него источником света: «Шульц чувствовал, как он возрождается в юной душе неведомого друга» [\[10, т. 2, с. 181, 185\]](#).

Приобщение к жизни – это в конечном счёте обретение её мудрости, мудрость немецкого идеализма раскрывает сам автор. Герой же раскрывает для себя мудрость души дяди Готфрида: «отдаться течению жизни, принять её и любить», его душа постигала «таинственную сущность жизни». Он нёс в себе «спокойствие природы, примирение с природой. От него исходила та же благодатная сила, что от полей и лесов» [\[10, т. 2, с. 215\]](#). Этот покой обретёт и Кристоф как итог своего долгого пути. Пока же «Кристоф понял величие немецкого идеализма.., в этой вере, которая создаёт себе свой мир, отделённый от реальности.., есть своя красота», но юного Кристофа больше влечёт «могучее дыхание жизни» [\[10, т. 2, с. 218-219\]](#).

20-летний Кристоф бежит в Париж: «он ненавидел удушливую атмосферу грубого милитаризма» в Германии. «Франция – извечное прибежище смятенных германских душ»

[\[10, т. 2, с. 222-223\]](#). Начинается культурфилософская тема диалога двух культурных миров – в полемике с темой «клоняющегося к упадку Запада» [\[10, т. 2, с. 260\]](#). «Ярмарка на площади» имеет черты «памфлета», как замечал Б. А. Гиленсон [\[5, с. 110\]](#). Кристоф сначала видит «разложение в художественной среде». Ярко говорится о женственном начале: «Вечно женственное всегда являлось возвышающим началом для лучших мужчин; [таковым оно будет и для Кристофа] но для обыкновенных людей и для упадочных эпох женственное начало тянет вниз» [\[10, т. 2, с. 346\]](#). Кристоф видит пустоту и праздность парижской жизни. Отрицая парижскую комедию жизни, Кристоф черпает вдохновение и жизненную энергию в библейских образах. Но его симфоническая картина о Давиде не будет принята и понята. В своей независимости и мятежности Кристоф совершает и ошибки: не замечает простодушную любовь 14-летней Грации; судьба разводит его с Антуанеттой, смерть которой соединяет Кристофа с его французским другом Оливье, открывающим ему другую, подлинную Францию. «Его любила Антуанетта, и Оливье казалось, что сам он в Кристофе любит Антуанетту». Её же видит и Кристоф во взгляде Оливье – их соединила душа Антуанетты [\[10, т. 3, с. 98\]](#).

Много жизненно-важных встреч дарит река жизни Кристофу. Тяжело больного Кристофа выхаживает соседка, крестьянская девушка Сидония. «Он уже ни к кому не питал ненависти...После встречи с Сидонией он стал больше думать о маленьких людях., безропотно преодолевающих тяготы жизни и забывал о себе». И Кристоф повторял: «Я грешен...Мне не хватало добрых чувств. Я был слишком суров» [\[10, т. 2, с. 437, 441\]](#).

Третья часть включает книги «Антуанетта», «В доме», «Подруги». Друзья дополняют друг друга. «От Оливье шла обширная культура Франции», Кристоф проникался спокойствием его ума. Оливье олицетворял подлинную Францию – тот новый идеализм, питавший современных поэтов, музыкантов, учёных [\[10, т. 3, с. 118, 122\]](#). С Оливье в роман входит утопическая тема: стремление этой «малой церкви» «создать религию свободного человечества» [\[10, т. 3, с. 129\]](#). Культура для Роллана, как отмечал Б.А.Гиленсон, – «интернациональное родство душ, которое должно восторжествовать над национальными перегородками» [\[5, с. 111\]](#). Утопия интернационального братства творческих душ близка идеям Г. Гессе.

В пору дружбы с Оливье Кристоф был в полном расцвете и равновесии всех своих способностей. «Поток музыки лился непрерывно...Он был счастлив., что слышит в себе биение вселенской жизни» [\[10, т. 3, с. 204\]](#). Им движет «воля к жизни». Друзья мечтают «связать узами братства всех честных людей» [\[10, т. 3, с. 233\]](#) – когда обостряются отношения Франции и Германии и в воздухе уже дыхание близкой надвигающейся войны. Не без помощи Оливье к Кристофу наконец приходит успех. А душа Кристофа, закаляясь в утратах и испытаниях, становится всё более полноводной рекой: «все вы – Готфрид, Шульц, Сабина, Антуанетта – все вы во мне». В «божественной гармонии» мира «сливаются воедино боль и радость, смерть и жизнь» [\[10, т. 3, с. 258\]](#). В его творческом сознании совершается переворот: «оно раздвигало свои пределы, становилось общечеловеческим» [\[10, т. 3, с. 309\]](#). Он отвергает обособленное искусство, столь характерное для его времени. «Самый ничтожный из нас носит в себе бесконечность... Это и есть могучий поток жизни, который течёт от одного к другому...Пиши о простой жизни простого человека» [\[10, т. 3, с. 311\]](#). Любое обособление от общей жизни убивает человека: так неудачен брак Оливье и Жаклины. «Эгоизм любви создавал вокруг них пустоту», «когда в жизни нет иной цели, кроме себялюбивого счастья, жизнь вскоре

становится бесцельной». Такова жизненная мудрость романа-реки: «Счастье – это лишь одно из биений вселенского ритма, один из полюсов, между которыми качается маятник жизни» [\[10, т. 3, с. 312, 315\]](#). Следующим испытанием в жизни Оливье становится наследство Жаклины: её окружают богатые и праздные люди, «у неё не было никакого дела», она скучала. Кристоф, напротив, сближается с актрисой Франсуазой, «каждый был занят своим делом». Она научила его лучше понимать театр: «голос актёра, возносящийся над великим молчанием многих тысяч человеческих душ, становится их собственным голосом». Вот эту «единую душу» и должен выразить большой художник. «Идеалом такого художника является древний аэд., который, освобождаясь от своего я, проникается коллективными страстями» [\[10, т. 3, с. 344-345\]](#). Так духовные искания Кристофа, отвергающие субъективизм его времени, воскрешают вечное в прошлом: немецкий идеализм конца XVIII в., жизненную энергию библейских образов, этой «иудейской Илиады» [\[10, т. 2, с. 409\]](#) и наконец образ древнего аэда. И вновь в романе звучит острейшая критика и неприятие упадочной современности: «У современной Европы нет больше общей книги – ни поэмы, ни молитвы, ни вероучения, которые были бы достоянием всех. Один лишь Бетховен оставил несколько страниц нового Евангелия... Вагнер попытался создать...религиозное искусство, объединяющее всех людей. Но его великому духу были слишком уж присущи все пороки упадочной музыки и философии его времени...» [\[10, т. 3, с. 346\]](#). Кристоф задумал цикл симфоний на темы обыденной жизни.. где было бы место счастью и отчаянию, скорби и «гимну благоговейной любви к жизни, которой нет конца» [\[4, т. 3, с. 347\]](#). Вечные сюжеты он ищет в древних книгах: Иосиф, Ниобея. От очередной травли в прессе Кристофа спасает помощь таинственного друга – так в жизнь героя входит присутствие женщины-друга– Грации. Когда-то он пренебрёг её любовью, упустил счастье, «но он знал, что счастье существует» [\[10, т. 3, с. 413\]](#).

Четвёртая часть романа включает две книги «Неопалимая купина» и «Грядущий день». Подобно птице-Фениксу герой проходит через новые испытания. Присутствие далёкого женщины-друга водворяет мир в душе Кристофа. После ухода Жаклины к любовнику друзья вновь начинают встречаться. В роман входит ещё одна реалья времени – тема рабочего движения: «В ту пору социальный вопрос был в моде» [\[10, т. 4, с. 16\]](#). В романе ярко показана двойственность отношения Кристофа к социальным идеям. «Кристоф издевался над социальными утопиями...Он был слишком германец, чтобы упиваться идеей революции» [\[10, т. 4, с. 27-28\]](#), но его увлекает новое могучее течение: «Он ожидал от революции художественного возрождения». Он зачастил на митинги, знакомится с вождями рабочего движения. Но Кристоф был воспитан в культе свободы: «бедная свобода, ты не от мира сего... Даже самые пламенные вожаки...в глубине души ...и до мозга костей буржуазны» [\[10, т. 4, с. 30, 41, 44\]](#). Народ был не лучше других классов. И в то же время Кристоф любил время от времени окунаться в народную гущу, сочинил революционную песню. За это увлечение Кристоф заплатит смертью друга и своей прямой виной в этой смерти. «Кристоф не понимал, чего ради впутался в историю – его словно подхватило вихрем.., затмение сознания и воли» [\[10, т. 4, с. 93\]](#). Герой переживает жесточайший кризис в своей жизни. «Музыка стала для него невыносима», его охватывают приступы отчаяния, но спасает «титаническая сила жизни» [\[10, т. 4, с. 96, 98\]](#). Кристоф снова беглец, приют находит в Швейцарии у доктора Брауна. В роман входит тема иррационального начала в человеке: то его увлекает революционный «вихрь безумия» [\[10, т. 4, с. 93\]](#), то жизнь испытывает его безумной страстью к жене Брауна Анне. Связывает их музыка, которая пробуждает в Анне подавленные инстинкты. «Он был одержим страстью», в период надлома его не спасает «пожар творческого духа» [\[10, т. 4,](#)

[с. 136\]](#). Кристоф бежит и вновь возвращается к Анне. «Им было невыносимо жить во лжи» и невозможно было бежать вдвоём: «главная беда – в несходстве их душ. Им так же невозможно было жить вместе, как и жить врозь. Выхода не было» [\[10, т. 4, с. 138-139\]](#). После попытки самоубийства Кристоф вторично уходит и переживает самый жестокий кризис в своей жизни. Он обращается к Богу: «Господи, что сделал я тебе? За что сокрушаешь ты меня...Силы мои сломлены». Подавленная страсть не даёт творить. «Душа высохла» [\[10, т. 4, с. 160-163\]](#). Он делал всё, чтобы выжить, вспомнил о сыне Оливье. И Кристоф воскресает: «В его пустую душу точно ворвался живой Бог». В нём пробуждается новая душа, «он снова был захвачен разлитой в мире творческой силой» [\[10, т. 4, с. 172-175\]](#).

«Кристоф вышел из этого испытания разбитый, опалённый, постаревший на 10 лет, но вышел, спасся.., приблизившись к Богу» – Кристоф обретает смирение перед неведомым Богом и спокойствие. «Он понимал тщету своей гордыни...» [\[10, т. 4, с. 178\]](#). Девятая книга – самая катастрофическая в жизни героя, который преодолевает свой надлом и вновь продолжает свой путь. Недаром в конце книги возникает библейский образ «Неопалимой Купины».

Герой приближается к финалу своей жизни. Десятая книга начинается обращением к музыке, в котором сливаются голос автора и его души – его героя: «Жизнь проходит. Тело и душа иссякают, как поток...Всё в мире умирает и возрождается. Только ты, Музыка, не бrenна, ты одна бессмертна». Приобщённый к ней обретает бессмертие. Последняя книга начинается с этого гимна музыке, которая «вне мира» и «глубока, как душа» [\[4, т. 4, с. 184\]](#), потому что жизнью Кристофа теперь являются его произведения. Музыка переполняет его душу и делает недоступной для мирской суеты. Кристоф победил, имя его получило признание. «Лишь немногим были доступны последние смелые творения Кристофа. Славой он был обязан своим ранним произведениям» [\[10, т. 4, с. 186\]](#). Кристоф вернулся в Швейцарию, где он снова обрёл силу, ему близок «могучий демократический дух» Швейцарии. Начинается новая глава его жизни: он встречает Грацию, потерявшей мужа и имеющей двоих детей – дочь и сына. «Она была потрясена, видя смилившееся сердце этого человека, которого она знала прежде гордым и необузданным» [\[10, т. 4, с. 192\]](#). Грация предлагает Кристофу дружбу: «мы слишком разные...Я устала...Я угасла» [\[10, т. 4, с. 210\]](#). В этой дружбе Кристоф познаёт слияние душ и обогащается итальянским чувством меры. И вновь звучит тема современности, столь чуждой Кристофу: «Он стоял вне искусства своего времени», мир шёл «к веку силы.., твёрдой власти и жестокой дисциплины» «Новое воинственное поколение презирало мечтателей-идеалистов» [\[10, т. 4, с. 236, 245, 297\]](#). Счастливая пристань жизни не для таких страстных натур, как Кристоф. Сын Грации ненавидел Кристофа и делал всё, чтобы их разлучить, хотя эти дьявольские усилия кончаются его настоящей нервной болезнью и смертью. Вскоре после сына умирает и Грация. «Теперь он уже недоступен для мира скорби...Он был свободен. Борьба кончилась. Он дошёл до той грани, когда скорбь становится силой» [\[10, т. 4, с. 308-309\]](#). К этому периоду относятся самые глубокие произведения Кристофа. В своей новой симфонии он соединяет «мудрую мысль Германии, страстную мелодичность Италии, живой ум Франции» – этим пафосом единства важнейших ментальных традиций Европы пронизан весь роман. А в современности нарастают «предвестники великой войны народов». «Даже самых миролюбивых не покидала мысль о неизбежности войны...Разум утратил свою власть» [\[10, т. 4, с. 310-311\]](#). Европа вступала в эпоху исторического безумия: всеми владеет «чума национальной

гордыни», мечты о военной славе и победах. Страстное искусство Кристофа, напротив, стремилось к единству: «Мы два крыла Запада» – Франция и Германия. Усилия его гения были бессознательно направлены на то, чтобы поддержать равновесие этих двух могучих крыльев». Он стремился соединить «германскую фантазию и ясную чёткость латинского разума». Потому Роллан и делает своего героя уроженцем Рейнской области, где «сливаются в единый поток обе цивилизации» [\[10, т. 4, с. 314\]](#).

Таким образом, роман-река синтетичен по жанру: начинаясь как роман-миф, переходя к роману-утопии, в конечном счёте становится романом-предупреждением и романом альтернативной истории. Герой Роллана приходит к мысли: «Реально только творение» [\[10, т. 4, с. 317\]](#), а творения Кристофа общечеловечны. Религия творчества сближает роман с философскими идеями XX в.: «Творческий порыв» А.Бергсона, «Философия творчества» Н.А.Бердяева. В последние мгновения «вся жизнь, подобно полноводному Рейну, проносится перед его глазами» [\[10, т. 4, с. 343\]](#). И подлинно реальным оказывается тот бесконечный поток жизни, проходящий через весь роман. Главное в жизни героя – его жизненная энергия, творческий порыв, пассионарное начало, которое движет великими людьми и является иррациональной движущей силой истории. Надежда на это пассионарное начало, описанное в XX в. Л.Н.Гумилёвым, и преисполняет роман Роллана величайшей жизненной силой.

Библиография

1. Асанова Н. А. «Жан-Кристоф» Ромена Роллана: Уч. пособие. М.: Высшая школа, 1985. 64 с.
2. Асанова Н. А. «Жан-Кристоф» Ромена Роллана и проблема взаимодействия в искусстве. Казань: КГУ, 1978. 104 с.
3. Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время («Жан-Кристоф»). Л.: ЛГУ, 1968. 262 с.
4. Гарин И. И. М. Пруст // Гарин И.И. Век Джойса. М.: Терра, 2002. С. 529-619.
5. Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX вв.: Уч. пособие. М.: Академия, 2008. 482 с.
6. Джимбинов С. Совесть Европы: К 150-летию со дня рождения Ромена Роллана // Лит.газ. 2016. № 6. С. 6.
7. Дюшен И. «Жан-Кристоф» Ромена Роллана. М.: Худож. лит., 1966. 142 с.
8. Мотылёва Т. Л. Творчество Ромена Роллана. М.: ГИХЛ, 1959. 487 с.
9. Роллан, Ромен. Воспоминания. М., 1966. 590 с.
10. Роллан, Ромен. Жан-Кристоф // Собр.соч. в 9 т. Т. 1-4. М.: Правда, 1983.
11. Роман-река – <https://ru.wikipedia.org/wiki/Роман-рек>

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет статьи «Роман-река: «Жан-Кристоф» Р. Роллана: концепция мира и человека» – указанное литературное произведение, которое, как отмечает сам автор, анализируется «в его специфике – в полемике с современным расширенным пониманием жанра, стирающим его своеобразие. Также целью работы является культурфилософская актуализация романа – в полемике с его традиционным социальным прочтением».

Методология исследования достаточно разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы (по собственному замечанию автора, «структурный анализ текста, основных тем, мотивов, мифологем»).

Актуальность статьи чрезвычайно велика, поскольку в ней рассматривается творчество одного из современных писателей, а в настоящее время в современном литературоведении существует определенный дефицит достойных исследований на эту тему.

Статья обладает ясно выраженной научной новизной и несомненной практической пользой.

Исследование характеризуется не только очевидной научностью изложения, но и глубиной, содержательностью, тщательностью, четкой структурой. Стиль автора также отличается оригинальностью, логичностью и доступностью. Текст изобилует примерами и свидетельствует о глубочайшем изучении автором исследуемого предмета и искреннем увлечении текстом, которое не может не передаться вдумчивому читателю.

Во введении исследователь обращается к теме происхождения и признаков романа-реки. Далее он подробнейшим образом анализирует указанное произведение. Вызывает восхищение глубина и филигранность его анализа, точность суждений, а также обилие удачно подобранных примеров из текста: «В романе важна тема родовых корней, которые питают человека, бесконечного «потока времени». Все Крафты были музыкантами. Растущая в герое бессознательная сила связывает его со всеми поколениями Крафтов: «Его существо не имеет границ», он жил в прошедших веках, и «они воскресают в нём – желания, надежды умерших» [10, т.1, с. 21-24]. Мифологема жизни превращает роман в роман-миф. Для творческого сознания – всё живое: «огонь в печке, пылинки в солнечном луче. Комната – это целая страна; один день – это целая жизнь» [10, т.1, с. 24]. Творческое сознание живёт удесятёрённой жизнью. Символом свободного течения жизни становится река: «Кристоф увидел реку как живое существо – загадочное, могущественное...она неслась так свободно...какое счастье быть как она.., быть свободным!» [10, т.1, с. 83]. Мир звучит для Кристофа: «Всё музыка для музыкальной души... свист ночного ветра и мерцание звёзд, щебет птиц и шелест листьев... всё сущее есть музыка...вся эта музыка живого бытия звучала в Кристофе».

Или: «Вторая часть эпопеи – юношеский бунт героя (книги «Бунт» и «Ярмарка на площади»). Кристоф отвергает и свои прежние произведения, и немецкий «лжеидеализм»: «Ложным идеализмом страдали даже самые великие, даже Вагнер... «Лоэнгрин» казался ему ужасно лживым». Но в этой юношеской ненависти героя к идеализму мудрее автор: «Кристоф проглядел глубокую практическую мудрость нации: сооружая век за веком величественное здание идеализма, она ставила преграду своим диким инстинктам» [10, т. 2, с. 24, 27]. Бунтуя против немецкого идеализма, герой бунтовал против несовершенства собственной музыки: он ещё не умел точно выразить свою мысль, сочетая искренность с «высокопарностью» [10, т. 2, с. 29]. Опьянение собственной силой ведёт к бунту против прославленных мастеров, он ошарашивал товарищей-музыкантов своими суждениями об искусстве. Авторитетами остаются Шекспир и Бетховен. Бунт приводит к травле, скандальному исполнению его симфонии. Но неизменно Кристофа спасает его глубинное единство с силами жизни: «Вся красота, радость, прелесть Жизни объяли его...В упоении он принял с земле. Он обнимал Жизнь. «Ты во мне! Ты – моя...Страдать – это тоже значит жить».

Библиография статьи совершенно достаточна, включает основной круг источников по теме исследования, но местами оформлена некорректно. Стоит привести ее к единообразию и обратить особое внимание на оформление интернет-источников.

Апелляция к оппонентам присутствует в широкой мере и выполнена на высокопрофессиональном уровне.

Автором сделаны точные и серьезные выводы: «Таким образом, роман-река синтетичен по жанру: начинаясь как роман-миф, переходя к роману-утопии, в конечном счёте становится романом-предупреждением и романом альтернативной истории. Герой

Роллана приходит к мысли: «Реально только творение» [10, т. 4, с. 317], а творения Кристофа общечеловечны. Религия творчества сближает роман с философскими идеями XX в.: «Творческий порыв» А.Бергсона, «Философия творчества» Н.А.Бердяева. В последние мгновения «вся жизнь, подобно полноводному Рейну, проносится перед его глазами» [10, т. 4, с. 343]. И подлинно реальным оказывается тот бесконечный поток жизни, проходящий через весь роман. Главное в жизни героя – его жизненная энергия, творческий порыв, пассионарное начало, которое движет великими людьми и является иррациональной движущей силой истории. Надежда на это пассионарное начало, описанное в XX в. Л.Н.Гумилёвым, и преисполняет роман Роллана величайшей жизненной силой».

На наш взгляд, статья будет иметь важное научно-практическое значение и представлять серьезный интерес для читателя. Она будет интересна как целевой аудитории - литературоведам, критикам, историкам, студентам и преподавателям, так и всем, интересующимся историей и литературой вообще.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Булатова Д.А. Наследие Георгия Ивановича Благодатова и современная органология: по следам юбилейного XV Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» // Культура и искусство.

2024. № 12. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.12.72693 EDN: FABZWD URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72693

Наследие Георгия Ивановича Благодатова и современная органология: по следам юбилейного XV Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения»

Булатова Динара Айдаровна

ORCID: 0000-0001-7617-0354

кандидат искусствоведения

старший научный сотрудник; сектор инструментоведения; Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение "Российский институт истории искусств"

190000, Россия, г. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

✉ dinara.bulatova@mail.ru



[Статья из рубрики "Хроника культурной жизни"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.12.72693

EDN:

FABZWD

Дата направления статьи в редакцию:

12-12-2024

Аннотация: Творческое наследие выдающегося органолога, музыканта, дирижера, деятеля искусства и культуры Георгия Ивановича Благодатова (1904–1982) обозначило направления деятельности сектора инструментоведения Российского института истории искусств и его научных форумов в области органологии, вызвало отклик в ряде докладов и мероприятий прошедшего в ноябре 2024 г. XV Международного инструментоведческого конгресса "Благодатовские чтения", а также позволило вспомнить научные труды и достижения ученого, его вклад в становление и развитие петербургской инструментоведческой школы. Возглавляемый ведущим евразийским органологом, доктором искусствоведения, профессором, академиком РАЕН и МАИ И.В. Мациевским, форум за более чем 30-летнюю историю стал центром притяжения лучших

инструментоведов из разных регионов России и зарубежья, а также молодых начинающих исследователей музыкальных инструментов и инструментальной музыки. Важнейшим достижением петербургской инструментоведческой школы является выработка передовой методологии исследования музыкальных инструментов и инструментальной музыки. Системно-этнофонический метод, разработанный И.В. Мациевским на основе опыта изучения различных региональных и этнических инструментальных традиций, плодотворно применяется на всем евразийском континенте и за его пределами, что нашло подтверждение на 15-м конгрессе. Статья освещает научную проблематику XV Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения», посвященного 120-летию юбилею со дня рождения Г.И. Благодатова, затрагивает вопросы истории этого научного форума и его организатора – сектора инструментоведения Российского института истории искусств. На инструментоведческих форумах формируются научные направления, складывается методология изучения музыкального инструмента и инструментальной музыки, ставятся вопросы сохранения и возрождения музыкальных инструментальных традиций, апробируются новые научные идеи, имеющие выход в творческую практику. 15-й конгресс стал средоточием таких научных направлений органологии, как этноорганология, кампанология, инструментарий академической музыкальной культуры, историческое инструментоведение, реконструкция музыкального инструментария, музыкальное музееведение, музыкальная археология и антропология, а также засвидетельствовал зарождение такого течения, как музыкальная архитектура.

Ключевые слова:

Г. И. Благодатов, сектор инструментоведения РИИИ, петербургская инструментоведческая школа, Благодатовские чтения, русская гармоника, история симфонического оркестра, системно-этнофонический метод, И.В. Мациевский, инструментоведческий конгресс, музыкальные инструменты

Отмечающийся в этом году 120-летний юбилей со дня рождения выдающегося отечественного инструментоведа, дирижера, музыканта и просветителя Георгия Ивановича Благодатова (1904-1982) послужил поводом в очередной раз вспомнить о заслугах ученого перед музыкальной наукой, а также продемонстрировать продолжение его идей в исследованиях последователей его научной школы. XV Международный инструментоведческий конгресс «Благодатовские чтения», состоявшийся с 25 по 27 ноября 2024 г., позволил убедиться в достойном уровне современного инструментоведения, продолжающего традиции, заложенные в Российском институте истории искусств более полувека назад классиками отечественной органологической школы, в ряду которых имя Г. И. Благодатова занимает достойное место. Почтить память об этом ученом, а также поделиться своими достижениями и открытиями в области музыкальной органологии собрались более 40 участников из Армении, Узбекистана, Казахстана, Китая, а также разных городов России – Санкт-Петербурга, Москвы, Казани, Саратова, Ижевска, Екатеринбурга, Петрозаводска, Новосибирска.

Благодатовские чтения – единственный в стране регулярный международный инструментоведческий конгресс. Проводимые сектором инструментоведения РИИИ форумы регулярно собирают специалистов, изучающих музыкальные инструменты и инструментальную музыку, а также музыкантов-инструменталистов, использующих результаты своей научной работы в практической деятельности, экспертов в области

коллекционирования музыкальных инструментов и представителей других исследовательских областей. За более чем 30-летнюю историю этого научного конгресса (первые Благодатовские чтения состоялись в 1993 году и стали своего рода демонстрацией научных сил нового сектора инструментоведения, возрожденного крупнейшим отечественным органологом И.В. Мациевским после почти 20-летнего перерыва) в нем себя проявили как выдающиеся умы евразийского инструментоведения (В. Бахман, Дж. Монтегю, Э. Хикман, Э. Штокман и др.), так и начинающие ученые. Интеграция новых научных результатов участников конгресса в научное пространство происходит не только на самом конгрессе, но и благодаря исследовательской серии «Вопросы инструментоведения», публикующей материалы его докладов.

Петербургская инструментоведческая школа, ныне возглавляемая И.В. Мациевским, возникла на прочной базе передового центра изучения музыкальных инструментов, сложившегося в Российском институте истории искусств с самого начала его существования, богатого своей историей и связанного с именами выдающихся ученых – С. Л. Гинзбурга, Е. В. Гиппиуса, К. А. Верткова, С. Я. Левина, Т. М. Вызго, А. М. Миреки и др. [13]. Еще во второй половине 1920-х – 1930-х гг. в институте действовали такие подразделения, как *кабинет музыкального инструментоведения*, переименованный в *кабинет сравнительного музыкознания и инструментоведения*, *кабинет музыкальной акустики и психофизиологии*, *экспериментальная музыкальная лаборатория*, переименованная в *сектор новых музыкальных инструментов*, а затем в *лабораторию электромузыкальных инструментов* [15]. С 1946 года в Институте был открыт *сектор инструментоведения*, возглавлявшийся до 1972 года К. А. Вертковым, а после его ухода из жизни – Г. И. Благодатовым [14].

Имя Г. И. Благодатова конгресс носит не случайно. Уникальность его личности проявлялась в многоплановой деятельности как выдающегося ученого, талантливого музыканта, оркестрового дирижера, пытливого организатора музыкально-исторических вечеров, неустанно занимавшегося возрождением старинной музыки [6, 10-12, 17, 19, 21]. Неординарность его ума прослеживается в научном творчестве: он в равной степени аргументированно писал как о традиционных музыкальных инструментах и инструментальной музыке – русской гармонике (монография «Русская гармоника: Очерк истории инструмента и его роли в русской народной музыкальной культуре» (1960) [5]), инструментах других народов (в «Атласе музыкальных инструментов народов СССР» (1963; 1975) [7, 8], за создание которого Г. И. Благодатов в составе авторского коллектива был удостоен Государственной премии РСФСР им. М. И. Глинки, им созданы разделы, посвященные Поволжью, Приуралью, Коми АССР, Дальнему Востоку и Сибири), так и об академическом инструментальном искусстве: он автор монографии «История симфонического оркестра» (1969) [2]. Энциклопедический склад мышления Г. И. Благодатова послужил примером для последующих поколений ученых, а сферы его деятельности как этноинструментоведа и органолога-академиста легли в основу основных направлений как работы сектора инструментоведения, так и организуемых им конгрессов.

Богатая творческими событиями жизнь Г. И. Благодатова, перипетии его научной деятельности стали темой заглавной лекции-доклада И.В. Мациевского. Основные творческие вехи и тематика научных трудов Г. И. Благодатова были продолжены в выступлениях А. А. Михайловой (о роли саратовской гармонике в волжской частушке), Д. Ж. Амировой (о гармонике в казахской песенной культуре). В докладах был раскрыт не только колоссальный вклад ученого в развитие научных направлений

инструментоведения, но и выявлены отдельные положения его работ, вызывающие вопросы и дискуссии. Так, ведущий специалист по саратовской гармонике, доктор искусствоведения А. А. Михайлова, имеющая многолетний экспедиционный опыт, указала на ошибочное суждение Г.И. Благодатова о конструктивном строении этого вида гармоники с басами, составляющими разные минорные аккорды на разжим и сжим. Как пишет Г. И. Благодатов, «в левой руке была добавлена третья клавиша («подголосок»), дающая на растяжение мехов ля минор, а при сжатии ре-минорный квартсекстаккорд» [5. с. 181]. Подобное умозаключение было сделано ученым не на основе изучения морфологии саратовской гармоники, а после анализа нотного материала саратовских частушек, опубликованных в работе О. Ковалевой «Для деревни. Изучение песен и частушек» (М., 1925) [91]. По словам докладчицы, «в саратовской традиции такие инструменты не встречались, а минорные частушки под саратовскую гармонику не пелись». А. А. Михайловой зафиксирован похожий тип инструмента с минорными аккордами, который был изготовлен под заказ для ногайцев-карагашей и астраханских татар, исполнявших на нем свои наигрыши (этот инструмент, представляющий собой разновидность саратовской гармоники, называется саз).

Подобного рода неточности были замечены также авторами докладов об «Атласе музыкальных инструментов народов СССР» (1964; 1975), в котором Г.И. Благодатов выступал одним из авторов, наряду с К. А. Вертковым и Э. Э. Язовицкой. А. Таттибайкызы отметила ошибку, допущенную авторами в определении одного из инструментов: казахский кобыз в первом издании книги был отнесен к каракалпакскому гыржаку, инструменту другого конструктивного типа, во втором издании – к каракалпакскому кобузу. Вероятнее всего, причина этой путаницы была вызвана неверной атрибуцией инструмента из музейной коллекции. Недоумение докладчицы из Казахстана также было вызвано неверным написанием фамилии ее прадеда, знаменитого казахского кюйши Ыхласа Дукенова, который фигурирует как Ылхас во второй редакции издания. А. Таттибайкызы предложено при возможном третьем издании Атласа исправить эти ошибки.

Еще одна существенная проблема, которая была отмечена в нашем докладе, посвященном изучению тюркских смычковых хордофонов в «Атласе музыкальных инструментов народов СССР», связана с особенностями культурной политики советского времени, в котором изучение традиционных культур было как правило соотнесено с административно-территориальным членением бывшего СССР. Подобный подход – представлять материал не по народам, а по союзным и автономным республикам и областям – влек за собой множество проблем разного уровня. В связи с тем, что помимо титульных народов в тех или иных республиках существовали и другие, меньшие по численности, но обладающие собственными музыкальными инструментами, обойти их вниманием авторы не могли. Так, в разделе, посвященном Казахской ССР есть дополнительный подраздел, посвященный уйгурам, в разделе «Хакасская АО» – шорцам и тофаларам и др. Лишь один раздел в Атласе руководствуется не административно-территориальным, а этническим делением – «Народы Дальнего Востока и Северо-Восточной Сибири» (авторство которого принадлежит Г. И. Благодатову).

Намного более существенная проблема обнаруживается в разделах, посвященных Адыгейской, Карачаево-Черкесской АО и Кабардино-Балкарской АССР, где исторически проживали разные по своему этногенезу и этноязыковой принадлежности народы – во-первых, адыги, черкесы и кабардинцы (историко-политические и этнорегиональные названия одного этноса), во-вторых, карачаевцы и балкарцы (близкие по культуре и языку тюркоязычные народы). Из-за отсутствия этнической градации в этих разделах,

сложно понять, описания инструментов какого именно народа в том или ином случае имеются в виду. Кроме того, в разделе «Карачаево-Черкесская АО» по отношению к смычковому инструменту применен термин «хамлач», который не прослеживается по этнографическим, историческим и архивным источникам, и, вероятнее всего, ошибочный, перекочевавший в Атлас из музейной описи (эта ошибка впоследствии стала переходить и в другие издания, например, в книгу И.М. Хашбы о музыкальных инструментах абхазов [\[20, с. 209-210\]](#)).

Большая часть докладов 15-го конгресса была связана с основными сферами деятельности Г. И. Благодатова – изучением этнических и академических музыкальных инструментов. В центре внимания докладчиков стоял широкий спектр актуальных проблем изучения и осмысления роли в культуре традиционных музыкальных инструментов, а также инструментов европейского симфонического оркестра. Проблемы этноинструментоведения нашли отражение в выступлениях Т. М. Джани-заде (о поисках прообраза ирано-азербайджанского тара), М. В. Есиповой (о происхождении древнеиндийской цитровидной однострунной вины), Н. Ф. Клобуковой (об истории японских архаичных цитр), И. В. Соловьева (об исполнительской специфике игры на саамском бубне), А. Таттибайкызы (об изучении и озвучивания казахских кобызов из музейных собраний), И. В. Пчеловодовой (об удмуртской натуральной трубе чипчирган), С. К. Курбангадиева (о музыкальных инструментах народов Дагестана), Е. С. Таниковой (об аналитической реконструкции марийских гусельных наигрышей), Р. Г. Пикичян (о музыкальных инструментах в жизни армянских детей), Ю. С. Овчинниковой (о вороньей погремушке коренных народов северо-западного побережья Канады), а также целом ряде кампанологических докладов (А. Б. Никаноров, А. В. Талашкин, Л. Д. Благовещенская, И. В. Коновалов, И. В. Есипова). Академическая ветвь была продемонстрирована в темах А. В. Устюговой о барочном смычке в скрипичном исполнении Германии, И. В. Висковой о школе игры на трубе по методу Джироламо Фантини, а также музыкальном инструментари композиторской музыки – Е. А. Николаевой, А. С. Аревшатын, А. Б. Тихомировой, А. С. Михеевой. Затрагивающие важные для научно-практической деятельности Г. И. Благодатова проблемы реконструкции музыкальных инструментов, описания, систематизации и атрибуции музейных артефактов были подняты в докладах П. И. Кравчуна (о проблемах реконструкции исторических органов Санкт-Петербурга), М. В. Сергеева (об описании и систематизации фондов российских музеев фортепиано), А. А. Гаджиевой (об атрибуции варганов из коллекции Российского этнографического музея). Подвижная деятельность Г. И. Благодатова по возрождению старинных музыкальных инструментов и его серия «исторических концертов» была освещена на лекции-концерте памяти ученого и музыканта, проведенном научным сотрудником института М. А. Сень.

Прошедшие в дни конгресса научные семинары стали яркими примерами реализации научных исканий его участников в творческой практике, что неустанно претворял в своей деятельности Г. И. Благодатов. Состоявшийся в первый день работы конгресса семинар, посвященный традиционным музыкальным инструментам и инструментальной музыке горного региона Черногории, включил выступление музыканта, лауреата международных конкурсов М. Ловченского, представившего самобытные традиции игры черногорцев на смычковом хордофоне гусле, аэрофонах дипле и двоенице. Завершился конгресс международным семинаром по проблемам модификации традиционных музыкальных инструментов, в котором были представлены опыты реконструкции узбекских музыкальных инструментов для ансамблевого музицирования в дошкольном музыкальном образовании (доклад А. Р. Ташматовой), формирования репертуара для оркестра народных музыкальных инструментов Республики Узбекистан на примере

оркестра «Согдиана» под руководством заслуженного деятеля искусств Республики Узбекистан Ф. Р. Абдурахимовой.

Обсуждение и развитие идей Г. И. Благодатова, его сподвижников и последователей всегда было важной частью конгресса, областью его memory studies. Не стал исключением и 15-й конгресс, на котором было уделено внимание проблемам становления в России музыкальной археологии (А. А. Тимошенко), истории евразийской органологии, представленной именами П. Флоренского (И. А. Чудинова), Ж. Ганджина (Ж. В. Князева), К. Закса (М. И. Карпец), М. Нигмедзянова (В. И. Яковлев). Докладчики в своих выступлениях почтили память покинувших этот мир знаменитых ученых, внесших существенный вклад в изучение музыкальных инструментов – Альгирдаса Вижинтаса, Владимира Бычкова, Пернебека Шегебаева, Сураи Агаевой.

Малоизвестные архивные материалы легли в основу доклада О. В. Колгановой об электрическом светозвуковом аппарате М.А. Дымшица (1926-1927). Участники конгресса стали свидетелями и зарождения нового направления органологии – музыкальной архитектуры: в своем докладе Л. Цзяцзюнь продемонстрировал взаимосвязь символического образа традиционного китайского инструмента гуцинь в архитектурной концепции Большого театра Цинтай в Ухане.

Важная миссия, которую несут собой инструментоведческие конгрессы цикла «Благодатовские чтения», – поддерживая преемственные нити с прошлым отечественной органологии, научными идеями и концепциями ее лучших представителей, содействовать развитию науки об изучении музыкальных инструментов и инструментальной музыки. Связь научных поисков с творческой практикой – то, за что так ратовал Г. И. Благодатов – нашла плодотворное воплощение в 15-м конгрессе и, остается надеяться, будет продолжена в последующих научных форумах сектора инструментоведения РИИИ.

Библиография

1. Благодатов Г. Заметки об оркестре Бетховена // Людвиг Ван Бетховен [1770–1970]: эстетика, творческое наследие, исполнительство: сб. ст. к 200-летию со дня рождения / Редкол.: А. А. Гозенпуд, Ю. А. Кремлев (отв. ред.), Л. Н. Раабен. – Л. : Музыка, 1970. С. 197-213.
2. Благодатов Г. И. История симфонического оркестра / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л.: Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1969.
3. Благодатов Г. Каталог собрания музыкальных инструментов. Л., 1972.
4. Благодатов Г.И. Постоянная выставка музыкальных инструментов: Путеводитель. Л., 1964.
5. Благодатов Г. И. Русская гармоника: Очерк истории инструмента и его роли в русской нар. муз. культуре / Под ред. Ф. А. Рубцова; Гос. науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л.: Музгиз, 1960.
6. Бойко Ю. По следам «Русской гармонике» Г.Благодатова // Вопросы инструментоведения. СПб., 1993. С. 61-64.
7. Вертков К.А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М.: Музгиз, 1963.
8. Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1975.
9. Ковалева О.В. Для деревни: Сборник песен и частушек для пения (соло, дуэт) без сопровожд. / Сост. и предисл. О.В. Ковалевой. – М.: Музсектор Госиздата, 1925.
10. Кошелев В. Творческий путь Георгия Благодатова // Вопросы инструментоведения. (Вып. 1). СПб., 1993. С. 7-11.

11. Мациевский И. Георгий Благодатов – инструментовед // Вопросы инструментоведения. (Вып. 1). СПб., 1993. С. 11-15.
12. Мациевский И. Г.И. Благодатов – классик отечественного инструментоведения // Вопросы инструментоведения. Вып. 5. Ч. 1. СПб., 2004. С. 5-22.
13. Мациевский И. Петербургская инструментоведческая школа // Вопросы инструментоведения. Вып. 10. СПб.: РИИИ., 2017. С. 9-13.
14. Мациевский И.В., Никаноров А. Б. [Сектор инструментоведения Российского института истории искусств: 1946–2000-е годы] / И.В.Мациевский; А. Б. Никаноров // Российский институт истории искусств: 110 лет / сост. А. О. Лейкин; ред.-сост. и отв. ред. Г. В. Петрова. СПб.: РИИИ, 2022. С. 97-98.
15. Никаноров А.Б. [Инструментоведение в Российском институте истории искусств в 1920-х – нач. 1940-х годов] / А.Б.Никаноров // Российский институт истории искусств: 110 лет / Сост. А. О. Лейкин; ред.-сост. и отв. ред. Г. В. Петрова. СПб.: РИИИ, 2022. С. 44-45.
16. Никаноров А.Б. Тематика основных публикаций сектора инструментоведения за 20 лет (историографический обзор и опыт библиографии) // Контонация: Перспективы музыкального искусства и науки о музыке. СПб: РИИИ., 2011. (Вопросы инструментоведения. Вып. 8). С. 82-93.
17. Поздняков Ю. «Русская гармоника» Г. Благодатова и современность // Вопросы инструментоведения. Вып. 5. Ч. 1. СПб., 2004. С. 22-34.
18. Российский институт истории искусств: 110 лет / Сост. А.О. Лейкин; ред.-сост. и отв. ред. Г.В. Петрова. СПб.: РИИИ, 2022. 116 с., ил.
19. Свободов В. Камерный оркестр старинной музыки Георгия Ивановича Благодатова // Вопросы инструментоведения. Вып. 5. Ч. 1. СПб., 2004. С. 51-54.
20. Хашба И.М. Абхазские народные музыкальные инструменты. 2-е изд. Сухуми: Алашара, 1979.
21. Чудинова И. Георгий Благодатов – историк европейского оркестра // Вопросы инструментоведения. (Вып. 1). СПб., 1993. С. 15-17.
22. Bachmann W. Musikgeschichte in Bildern. Beschreibung der beigefugten Abbildungen // Вопросы инструментоведения. Вып. 7. (К 120-летию Курта Закса) / Ред.-сост. В. А. Свободов; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2010. С. 21.
23. Montagu J. The Conch Its Use and its Substitutes from Prehistory to the Present Day // Вопросы инструментоведения. Вып. 3 / Сост. и отв. ред. В. А. Свободов. СПб: РИИИ, 1997. С. 19-23.

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 представленном для публикации в журнале «Культура и искусство» сообщении, как заявлено в заголовке («Наследие Георгия Ивановича Благодатова и современная органология: по следам юбилейного XV Международного инструментоведческого конгресса "Благодатовские чтения"»), является наследие советского дирижёра, музыковеда и педагога Г. И. Благодатова (1904–1982), которое, судя по содержанию представленного материала, рассматривается в плане вклада Благодатова в органологию (инструментоведение). Соответственно, современная органология, как обозначено в заголовке, представляет собой объект исследования. Рецензент отмечает, что автор выбрал жанр краткого сообщения о событии («по следам юбилейного XV Международного инструментоведческого конгресса "Благодатовские

чтения"»), которое состоялось 25–27 ноября 2024 г., что подчеркивает актуальность выбранной темы. Однако, в представленном материале отсутствует обязательное для научной публикации содержание: научная проблема и вклад автора в ее решение. В результате неясно, толи автор повествует о положительном примере коммеморативных практик (тогда материал ценен для коммеморативных исследований, *memory studies*), толи речь идет о каких-то прорывных результатах в современной органологии и, соответственно, музыковедения. Для газетной заметки, возможно, представленного сообщения вполне достаточно. А для публикации в научном журнале статья должна содержать если не решение какой-то проблемы, то хотя бы ее обоснованную проблематизацию.

В частности, автор сообщает читателю, что «Благодатовские чтения – единственный в стране регулярный международный инструментоведческий конгресс, организуемый сектором инструментоведения РИИИ». Рецензент обращает внимание на неопределенность суждения: не то автор говорит о том, что «Благодатовские чтения – единственный в стране регулярный международный инструментоведческий конгресс», т. е. значимо для всей России, не то о том, что это мероприятие единственное для сектора инструментоведения Российского института истории искусств. Первый вариант интерпретации значимости события, в том числе, требует пояснений, в чем состоит научная, научно-методическая или практическая польза события (какой вклад оно вносит в российскую науку): предполагается ли по результатам работы конгресса (если, конечно, он был научным) издание научной литературы, принята ли какая-либо декларация по результатам мероприятия, приняты ли решения по организации, проведению или завершению научных исследований, разработаны ли участниками конгресса какие-либо практические рекомендации, ценные для РИИИ, России, мира и пр.?

В итоговом выводе автор ограничился декларацией важной миссии, «которую несут собой инструментоведческие конгрессы цикла "Благодатовские чтения"» с перечислением ни к чему не обязывающих банальных формулировок о его содействии дальнейшей деятельности. А результаты где?

Рецензент отмечает также, что представленное сообщение не соответствует формальному редакционному требованию к объему содержания («объем от 12000 знаков»: см.: https://nbpublish.com/camag/info_106.html). Поэтому рекомендует автору увеличить объем содержания сообщения за счет уточнения раскрываемой проблематики и констатации вклада автора в науку (в музыковедение или в *memory studies*).

Методология исследования не раскрыта, хотя автор и не скрывает, что не проводил никакого исследования.

Актуальность, как отмечено выше, определяется сведениями о происшедшем недавно событии.

Научная новизна представленного сообщения (вклад в науку) остается спорной.

Стиль текста в целом выдержан научный, хотя у редакции журнала есть требования к оформлению упомянутых дат (см.: https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Структура сообщения, в силу выбранного автором жанра, не соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография не раскрывает никакой теоретически существенной проблемной области. Апелляция к оппонентам отсутствует.

Представленное на рецензирование сообщение могло бы вызвать интерес читательской аудитории журнала «Культура и искусство», если бы помимо перечисления достижений отечественной органологии советского времени (1960–1975) вносило уникальный вклад в какую-то из областей знания. Поэтому рецензент рекомендует автору либо перенаправить заметку в СМИ иного уровня, или доработать представленный материал

до теоретически значимого в соответствующем объеме текста.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования является наследие Георгия Ивановича Благодатова в контексте современной органологии (или инструментоведения). Поводом для исследования послужил юбилейный XV Международный инструментоведческий конгресс «Благодатовские чтения». Цель автора статьи — дать оценку достижений Благодатова и его школы, а также осветить текущее состояние и сформулировать перспективы развития музыкальной органологии.

Автор использует комплексный подход, включающий анализ научной литературы, архивных материалов и личных документов, связанных с деятельностью Г. И. Благодатова. Также были проведены интервью с участниками конгресса и экспертами в области музыкальной органологии. Исследование включает исторический обзор развития инструментоведения в России и описание современных тенденций в этой сфере. Важным аспектом является обсуждение ошибок и спорных моментов в работах Благодатова, что подчеркивает научный подход и стремление к объективности.

Актуальность темы обусловлена необходимостью сохранения и дальнейшего развития научного наследия Г. И. Благодатова, который внес значительный вклад в изучение как музыкальных инструментов, так и инструментальной музыки. Современное состояние музыкальной органологии требует оценки и обновления теоретических и практических знаний.

Новизна исследования заключается в обобщении различных источников и методов для всесторонней оценки вклада Г. И. Благодатова и его последователей. Особое внимание уделяется анализу спорных моментов в работах Благодатова, что позволяет выявить нерешенные вопросы и предложить пути их решения. Также важно отметить проведение междисциплинарного анализа, объединяющего исторические, этнографические и музыковедческие данные.

Статья имеет четкую структуру, включая введение, основную часть и заключение. Введение задает контекст исследования, описывая юбилейные мероприятия и их значение. Основная часть посвящена биографии и научным достижениям Г. И. Благодатова, а также современным исследованиям в области музыкальной органологии. Заключение суммирует основные выводы и подчеркивает важность сохранения и развития научного наследия. Стиль изложения достаточно академичен, но доступен для широкого круга читателей, интересующихся музыкальной культурой и историей науки. Библиография обширная, в том числе включает зарубежные издания, что свидетельствует о глубоком погружении автора в тему и стремлении предоставить читателям максимально полную картину.

Заключение статьи подчеркивает значимость наследия Г. И. Благодатова и необходимость его дальнейшего изучения и популяризации. Исследование направлено на привлечение внимания к сохранению культурного и научного наследия, а также на стимулирование интереса молодых ученых к данной области. Читательская аудитория может включать музыковедов, историков, этнографов, а также всех, кто интересуется развитием музыкальной культуры и науки.

Статья представляет самостоятельное исследование, которое успешно сочетает исторический анализ с современной оценкой состояния музыкальной органологии. Она будет полезна как специалистам, так и широкому кругу читателей, заинтересованных в

развитии музыкальной науки и культуры. Можно рекомендовать статью к публикации в журнале «Культура и искусство».

Англоязычные метаданные

Folklore tradition of the Novgorod region: the problem of the area

Korolkova Inga

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Ethnomusicology of Saint Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov

190000, Russia, Leningradskaya oblast', g. Saint Petersburg, ul. Glinki, 2, aud. 507

✉ inga-korolkova@yandex.ru



Abstract. The subject of the study is the folklore traditions that existed on the territory of the Novgorod region. Veliky Novgorod is an ancient city that played one of the main roles during the formation of Russian culture and art. Various forms and types of folklore developed on his lands, which had a huge impact on the development of folk music in the Russian North, the Urals and Siberia. The objectives of the article include: clarifying the nature of the relationship between the modern administrative borders of the Novgorod region and local folklore traditions spread on its territory; clarifying the areas of these traditions, taking into account the border areas; highlighting the territory of the spread of folklore traditions representing the Novgorod folklore system proper.

The methodology of the work is based on the principles of systematic study of folklore, which have developed in Russian science. One of the leading methods is the areal research method. The allocation of musical and folklore areas is carried out taking into account historical and ethnographic factors. The characteristic of local traditions is given on the basis of the genre composition of musical folklore, its stylistic and structural properties.

The article establishes the boundaries of the concept of "Novgorod folklore traditions". It can be applied to the folklore and ethnographic system that developed in the settlement zone of the Ilmen Slovene tribe in the early period of Russian history. There are three folklore and ethnographic complexes on the territory of the modern Novgorod region – southwestern, central and eastern. The Novgorod traditions themselves were formed in Priilmenye, but they were most systematically preserved in the eastern part of the region, which was mastered by immigrants from the central zone.

Keywords: russian folklore, The culture of crying, Novgorod folklore, folklore traditions, Russian folk music, folk songs, melogeographic studies, North-West of Russia, Novgorod region, The culture of laughter

References (transliterated)

1. Traditsionnyi fol'klor Novgorodskoi oblasti (po zapisyam 1963–1976 gg.). Pesni. Prichitaniya / Pod red. A. A. Gorelova. L.: Nauka, 1979. 349 s.
2. Banin A. A., Vadakariya A. P., Kanchaveli L. G. Muzykal'no-poeticheskii fol'klor Novgorodskoi oblasti. Novgorod, 1983. 188 s.
3. Banin A. A., Vadakariya A. P., Zhekulina V. I. Svadebnye pesni Novgorodskoi oblasti. L.: Lenizdat, 1974. 89 s.
4. Fol'klor Novgorodskoi oblasti : istoriya i sovremennost' : po materialam fol'klornogo arkhiva Novgorodskogo universiteta za 30 let / sost. O.S. Berdyaeva. M.: Strategiya, 2005. 351 s.

5. Zhekulina V. I. Valdai'skaya svad'ba / obshch. red. V. A. Lapina. Novgorod: Nauchno-metodicheskii tsentr narodnogo tvorchestva i kul'turno-prosvetitel'noi raboty, 1994. 84 s.
6. Zhekulina V. I. Starorusskaya svad'ba / obshch. red. V. A. Lapina. Novgorod, 1988. 80 s.
7. Vasil'eva E. E. Pesni Gorodenskogo khora. Novgorod, 1990. 144 s.
8. Lapin V. A. Muzykal'no-pesennyi fol'klor Leningradskoi oblasti: V zapisyakh 1970–1980 gg. L.: Sovetskii kompozitor, 1987. Vyp. 1. 104 s.
9. Ob'ekty nematerial'nogo kul'turnogo naslediya v fondakh Fol'klorno-etnograficheskogo tsentra imeni A. M. Mekhnetsova Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova. Redaktor-sostavitel' K. A. Mekhnetsova. S-Pb.: FriLansPark, 2021. 108 s.
10. Korol'kova I. V. Narodnye pesni i naigryshi Novgorodskoi oblasti. Khrestomatiya po muzykal'nomu fol'kloru iz ekspeditsionnykh kolleksii Fol'klorno-etnograficheskogo tsentra imeni A. M. Mekhnetsova Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova / I. V. Korol'kova. S-Pb., 2014. Vyp. 1. 48 s.
11. Klimenko I. V. Some common forms of ritual songs. Slavic-Baltic (Ukrainian-Belarusian-Polish-Lithuanian) area // Lietuvos muzikologija. 2021. № 22. P. 65-74.
12. Berkovich T. L., Konstantinova T. L., Pribylova V. M. Ekspeditsionno-polevoe issledovanie regional'nykh etnomuzykal'nykh traditsii Belarusi v sovremennykh usloviyakh. Minsk: Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki, 2020. 275 s.
13. Konetskii V. Ya. Rus' Novgorodskaya. Pervye veka. S-Pb.: Kriga, 2022. 400 s.
14. Korol'kova I. V. Narodnaya ballada «Knyaz' Mikhailo» v kontekste russkoi muzykal'no-epicheskoi traditsii // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 2. S. 50-70. doi: 10.7256/2453-613x.2022.2.37700
15. Korol'kova I. V. Novgorodskie prichitaniya. S-Pb.: Skifiya-Print, 2017. 178 s.
16. Svadebnye pesni Novgorodskoi oblasti : khrestomatiya. Vypusk 1: Svadebnye pesni Priil'men'ya /avtor serii, sost. I. V. Korol'kova; podgot. materialov I. V. Korol'kova, D. K. Dolgova. S-Pb., N. Novgorod : Soyuzknig, 2023. 152 s.
17. Belogurova L. M. Severo-zapadnyi tip ravnosegmentnykh svadebnykh napevov (melogeograficheskii ocherk) // Voprosy etnomuzykoznaniiya. 2021. № 17(1). S. 6-31.
18. Prybylova V.M. Maslenitsa: Abrad. Pesni. Napevy / aŭtary-skladal'niki A. Lyashkevich, V. Prybylova. Minsk: Bel. navuka, 2020. 816 s.
19. Korolkova I. V. The culture of crying in the folk traditions of the North-West region of Russia // Tradicija ir Dabartis / Tradition & Contemporarity. Vol. 13, 2018 / Editor Rimantas Sliužinskas. Klaipėda, 2018. P. 215-220.
20. Korolkova I. V. Die Gesänge mit geistlichen Inhalt in der Folkstradition im Nowgoroder Provinz // Theorie und geschichte der monodie: Bericht der internationalen tagung / Red. Maria Pischloger. Band 11. Brno, 2022. P. 173-196.
21. Popova I. S. Maslenichnyi fol'klor Novgorodskoi oblasti: uchebnoe posobie / I. S. Popova. S-Pb.: Skifiya-print, 2017. 196 s.
22. Mekhnetsov A. M. Russkie traditsionnye naigryshi na guslyakh (v zapisyakh iz Novgorodskoi i Pskovskoi oblastei) / Fol'klorno-etnograficheskii tsentr Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi konservatorii; red. G. V. Lobkova; sost., avtor notatsii i primech. K. A. Mekhnetsova. S-Pb., M., 2009. Ch. 2. 100 s.

THE PROBLEMS OF PRESERVING THE CULTURAL HERITAGE OF

THE GUNA INDIANS

Atencio Roman Alexis

Master's Degree, Faculty of Economics, RUDN University

6 Mklukho-Maklaya str., Moscow, 117198, Russia

✉ 1132215122@rudn.ru



Kargovskaia Elena Aleksandrovna

Senior lecturer, Department of Foreign Languages, RUDN University

6 Mklukho-Maklaya str., Moscow, 117198, Russia

✉ kargovskaya-ea@rudn.ru



Kuznetsova Viktoriia Vladimirovna

PhD in History

Associate professor, Department of Ibero-American Studies, RUDN University

6 Mklukho-Maklaya str., Moscow, 117198, Russia

✉ kuznetsova-w@rudn.ru



Abstract. Indigenous cultures around the world face unprecedented challenges and are often in danger of extinction. The preservation of the cultural heritage of these peoples is an important task not only for themselves, but also for all mankind. These cultures possess valuable knowledge and traditions that have developed over the millennia and open unique prospects for the development of the world. The loss of indigenous knowledge and practices is an irreparable loss for all of us, as we are losing part of the cultural heritage of all mankind. The indigenous peoples of Panama have a rich cultural heritage deeply rooted in their traditions and beliefs. The Guna people living in Panama and Colombia represent one of the most sovereign indigenous communities in the world, with extensive land holdings and self-government rights. They are known for their colorful traditional clothes, intricate manners, beliefs, and strong sense of community.

The relevance of the topic is since in a world that is becoming increasingly homogenized, the preservation of indigenous cultures ensures that this cultural diversity will not be lost due to the impact of globalization.

This article is devoted to the problems of preserving the material and spiritual heritage of the Guna people living in Panama and Colombia. The lifestyle of the Guna Indians, their traditions, worldview and definition of the role of man in the world are unique and of great interest for research. The authors of the article analyze the distinctive features of the Guna cultural heritage and highlight current phenomena and processes that pose a threat to the preservation of the traditional way of life of this people. Understanding the history and traditions of the indigenous Guna people is essential to preserve their culture.

Keywords: Guna Indians, migration crisis, tourism, beliefs, culture, traditions, history, autonomy, Colombia, Panama

References (transliterated)

1. Martínez Mauri, Mònica. Adaptación y dinamismo interno en las formas de

- autogobierno indígena: La comarca de Gunayala (Panamá) como ejemplo // Revista d'estudis autonòmics i federals. № 34. pp. 177-204.
2. Tuncay, Vildan Bahar. El Impacto de La Cooperación Internacional En El Ecoturismo Kuna // Études Caribéennes. № 57/58. 2024. pp. 132-151.
3. De León Smith Inawinapi, Cebaldo. Resignificación Política Del Manejo De Los Recursos Naturales En Una Comunidad Indígena De Panamá: Los Gunas Y El Turismo // Ecología Política. № 52. 2016. pp. 45-48.
4. Durget, Johanna & Elodie, Salin. Conversación con Iniquipili Chiari sobre el turismo en la comunidad Gunayala en Panamá // IdeAs. 2018. pp. 1-17.
5. Pereiro Pérez, X. y colaboradores. Informe Final Turismo Kuna Yala (Proyecto Senacyt 2008-2011). URL: https://www.academia.edu/1261423/INFORME_FINAL_TURISMO_KUNA_YALA_PROYECTO_SENACYT_2008_2011, vista el 16 de mayo de 2023. (data obrashcheniya: 01.12.2024)
6. Karsanova E.S. Rol' territorial'noi avtonomii v razreshenii etnopoliticheskikh konfliktov // Vlast'. 2023. Tom. 31. № 2. S. 102-108.
7. Kargovskaya E.A., Kuznetsova V.V. Vosstanie indeitsev guna 1925 g. // Genesis: istoricheskie issledovaniya. 2020. № 10. S. 123-132. DOI: 10.25136/2409-868X.2020.10.34128 URL: https://e-notabene.ru/hr/article_34128.html
8. Minerpa. Mapa de información económica de Panamá. URL: <https://minerpa.com.pa/poblacion-por-provincia-y-genero/> (data obrashcheniya: 03.12.2024)
9. Saldaña E. El universo kuna: la lucha por una cultura. URL: <https://elordenmundial.com/universo-kuna-la-lucha-una-cultura> (data obrashcheniya: 07.12.2024)
10. Wagua A. Así lo vi y así me lo contaron: datos de la Revolución Guna de 1925, versión del Sagladummad Inakeliginya y de gunas que vivieron la revolución de 1925. Panamá, 2007. 174 p.
11. Lugo, Bernardo de. Gramática en la lengua general del Nuevo Reino, llamada mosca / Bernardo de Lugo, transcripción de Jorge Augusto Gamboa Mendoza. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010. 196 p.
12. Mari Lyn Salvador. The art of being Kuna. University of Washington Press. 1997. 360 p.
13. Migración. Panamá. URL: <https://www.migracion.gob.pa/inicio/estadisticas> (data obrashcheniya: 07.12.2024)
14. Servicio Nacional de Fronteras de Panamá – Estadísticas. URL: <http://www.senafront.gob.pa/> (data obrashcheniya: 05.12.2024)
15. Diario La Prensa. 2023. Panamá anuncia multas a migrantes que ingresen de forma irregular al país. URL: <https://www.prensa.com/> (data obrashcheniya: 09.12.2024)
16. Press, Associated. Panama eyes new measures as flow of migrants through Darien Gap hits 300,000 so far this year. URL: <https://apnews.com/article/panama-migrants-crossing-darien-gap-colombia-3082bb1b86b2c39011a6fdd1d3d543e40IM> (data obrashcheniya: 11.12.2024)
17. Monitero de flujo mugrante. Panamá: ONU OIM, 2023. URL: https://dtm.iom.int/sites/g/files/tmzbd1461/files/reports/Informe_DTM%20Panama_Ronda%20ABRIL_2023.pdf (data obrashcheniya: 11.12.2024)
18. Colombia - Panama border Migration Crisis. Assessment Capacities Project ACAPS. URL: https://www.acaps.org/sites/acaps/files/products/files/20221103_acaps_rapid_analysis

_team_panama_colombia_migration_crisis.pdf (data obrashcheniya: 12.12.2024)

19. Voss Gavin - Traficantes de migrantes amenazan planes de conservación del Darién en Panamá. URL: <https://insightcrime.org/es/noticias/traficantes-migrantes-amenazan-planes-conservacion-darien/> (data obrashcheniya: 12.12.2024)

Virtual reality technologies in modern interactive art

Agin Andrei Mihailovich 

Lecturer; Department of Animation and Computer Graphics; All-Russian State University of Cinematography
named after S.A. Gerasimov
Animation film artist; Metrafilms Studio

3 Wilhelm Peak str., Moscow, 129226, Russia

✉ agin.psn@mail.ru

Abstract. The aim of the study is to consider the main directions of development and application of VR technology in the creation of modern interactive art. The object of the study is modern interactive art, which includes the technology of VR as a tool capable of redefining the dynamics of interaction between the viewer, space and the artificial world. The theoretical basis is the works of such Russian and international researchers as Razlogov K.E., Brylevskaya A.A., Heim M., Osipov M.P., Vatyana A.S., Slater M. and others. The empirical scenario was fragments of animated films, cultural events and the interactive project "The Under Presents". The objectives of the study are: defining virtual reality (VR) based on various approaches to its understanding; examining the main stages of development of contemporary interactive art; studying the role of VR in interactive art as a tool capable of redefining the dynamics of interaction between the viewer, space and the artificial world, analyzing the technological foundations of VR; identifying the main directions of influence of technology on contemporary interactive art. The study used general scientific methods: analysis and synthesis, description, systematization and classification. The scientific novelty of this study lies in the analysis of modern technologies used in artistic creativity and their influence on the artistic component of works. The obtained results allow us to state that the study of the potential of modern technologies in the field of creating works of art is of undoubted theoretical and practical art historical interest and can serve as a source of further research. The results of this study can be used to develop new software and methodological materials for teaching students.

Keywords: interactive projects, interactive exhibitions, neural networks, generative art, technological art, immersiveness, aesthetics and design, interactive technologies, virtual reality, interactive art

References (transliterated)

1. Suprunova V.G. Virtual'naya real'nost' – chto eto takoe? URL: <http://tofar.ru/article/virtualnaya-realnost.php> (data obrashcheniya 28.11.2024).
2. Naidenova L.A. Virtual'naya real'nost' v prostranstve khudozhestvenno-esteticheskogo opyta. Trudy IX Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. V 2-kh chastyakh. Tom Chast' 2. 2011. S. 248-250.
3. Lanier J. Dawn of the New Everything. A Journey Through Virtual Reality. Vintage books, 2018 g. – 351 p.
4. Brylevskaya A.A. Voobrazhenie i komp'yuternaya virtual'nost': sravnitel'nyi filosofsko-metodologicheskii analiz : avtoreferat dis. ... kand. filosofskikh nauk : 09.00.08 / Brylevskaya Anna Alekseevna. Sankt-Peterburg, 2009. – 25 s.

5. Heim M. The Metaphysics of Virtual Reality. Oxford University Press, 1993. – 175 p.
6. Slater M. A Note on Presence Terminology. University of Barcelona. 2003. URL: <https://www.researchgate.net/publication/242608507> (data obrashcheniya 28.11.2024).
7. Slater M. Place Illusion and Plausibility Can Lead to Realistic Behaviour in Immersive Virtual Environments. Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences. 2009. 364(1535): 3549-57.
8. Milgram P., & Kishino F. A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays. IEICE TRANS. INF. & SYST., VOL. E77-D, NO. 12 DECEMBER 1994. Pp. 1321-1329.
9. Stephen R. Ellis. Nature and Origins of Virtual Environments: A Bibliographical Essay. Computing Systems in Engineering Vol. 2. № 4, pp. 321-347, 1991.
10. Vince J. Virtual Reality Systems. Addison-Wesley Publishing Company, 1995. – 388 p.
11. Bychkov V.V., Man'kovskaya N.B. Virtual'naya real'nost' kak fenomen sovremennogo iskusstva. Stat'ya napisana v ramkakh issledovatel'skogo proekta № 06-06-80023a, podderzhannogo RFFI. URL: https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/aest/aest_2/2.pdf (data obrashcheniya 28.11.2024).
12. Gabrielyan T.O. Tekhnicheskaya estetika i dizain. Manuskript. 2020. Tom 13. Vypusk 2. C. 194-199.
13. Galkin D.V. Zvuki, rozhdennye iz chisel, kiberteatr i komp'yuternaya poeziya: estetika sluchainosti v kiberneticheskom iskusstve 1950–1960-kh gg. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. № 325. 2009. S. 52-58.
14. Lutokhin A.S., Tychkov A.Yu., Sotnikov A.M., Alimuradov A.K. Analiz sistem zakhvata dvizheniya v srede virtual'noi real'nosti. Vestnik Penzenskogo gosudarstvennogo universiteta. 2021. № 2. S. 102-106.
15. Osipov M.P. Sistemy virtual'noi real'nosti. Uchebno-metodicheskoe posobie. – Nizhnii Novgorod: Nizhegorodskii gosuniversitet, 2012. – 48 s.
16. Kozlenko T.A., Pridvizhkin S.V. BIM I VR: razrabotka programmogo modulya dlya integratsii informatsionnogo modelirovaniya zdaniy i virtual'noi real'nosti. DOI: <https://doi.org/10.26518/2071-7296-2021-18-4-440-449> // Vestnik SibADI. – 2021. – T. 18, № 4(80). – S. 440-449.
17. Ofitsial'nyi sait Unity Engine. URL: <https://unity.com/ru/download> (data obrashcheniya: 28.11.2024).
18. Ofitsial'nyi sait Unreal Engine. URL: <https://www.unrealengine.com/en-US> (data obrashcheniya: 28.11.2024).
19. Ofitsial'nyi sait 3d-redaktora Blender. URL: <https://www.blender.org/> (data obrashcheniya: 28.11.2024).
20. Khar'kova A.D. Analiz programmogo obespecheniya dlya razrabotki obrazovatel'nykh VR prilozhenii. Nauchnye izvestiya. 2022, 28. S. 43-46.
21. Dement'eva S. Nauka v iskusstve i naoborot. Chto nakhodyat khudozhniki, uchenye i zriteli v tekhnologicheskome iskusstve. 2022. URL: <https://theblueprint.ru/culture/specials/kaspersky-science-art> (data obrashcheniya: 28.11.2024).
22. Damiani J. (2019). The Under Presents' Is A Novel Exploration Of VR And Live Immersive Theatre. URL: <https://www.forbes.com/sites/jessedamiani/2019/11/19/the-under-presents-is-a-novel-exploration-of-vr-and-live-immersive-theatre/> (data obrashcheniya: 28.11.2024).
23. Vat'yan A.S., Gusarova N.F., Dobrenko N.V. Sistemy iskusstvennogo intellekta. – SPb:

Universitet ITMO, 2022 – 186 s.

24. Dobrynin O.V. Sfericheskii kinematograf: transformatsiya kinoyazyka v usloviyakh virtual'noi real'nosti // Vestnik VGIK. 2024. T. 16. No 1 (59). S. 106-121.
25. Razlogov K. E. Novye audiovizual'nye tekhnologii. – M.: Editorial URSS, 2005. – 488. s.
26. Yui. B. Rol' tekhnologii v sovremennom iskusstve: ot virtual'noi real'nosti do interneta veshchei. Studencheskaya nauka: aktual'nye voprosy, dostizheniya i innovatsii. Sbornik statei XI Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Penza, 2023. S. 29-34.

The Persian Language as a Factor in Iran's External Cultural Policy

Hagbin Mohsen 

Postgraduate student; Department of World Culture; Moscow State Linguistic University

Ostozhenka str., 38, building 1, Moscow, 119034, Russia

✉ mohsen.h8866@gmail.com

Abstract. This article discusses strategies for promoting the Persian language as the official language of Iran and in intercultural communications, including in dialogue with Russia. Iran, correctly estimating the potential capabilities of the Persian language and its popularity among the countries of the Nowruz region, pursues a special language policy. Neighborhood and friendly relations with Russia force Iran to take this factor into account when developing a strategy for popularizing the Persian language as one of the components of cultural policy. The object of the study are the rationales and principles of Iranian state cultural policy. The subject of the study are the prospects for cultural interaction in the context of the interests of the Russian Federation and Iran in the field of expanding linguistic cooperation. Using the comparative method it was possible to track the Russian and Iranian approaches to culture by studying the fundamental documents of Tehran and Moscow and identify the prospects for humanitarian cooperation. The scientific novelty of the study lies in the fact that similar principles of the state cultural policy of both countries in the language sphere have been identified, which makes it possible to build constructive intercultural communication and avoid misunderstandings and disagreements in the relations between the two countries. The emphasis of the authorities of both Russia and Iran on the importance of language as one of the most important factors in the implementation of "soft power" in cultural diplomacy and their efforts to strengthen and promote the national language of their country among the peoples of other countries positively affects the development of all spheres of cooperation, including cultural, economic and military between the two states, which guarantees the realization of the national interests of the two countries in the region.

Keywords: Saadi Foundation, Russian World, soft power, Russian language, Persian language, language policy, Russia, Iran, Cultural dialogue, Education

References (transliterated)

1. Gerder I. G. Idei k filosofii istorii chelovechestva / I. G. Gerder; [per. s nem. A. V. Mikhailova]. 2-e izd., ispr. Moskva; Sankt-Peterburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2013. 760 s.
2. Gulinov D. Yu. Yazykovaya politika: opredelenie i kharakteristiki. // Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 2011. № 5 (59). S. 7-11.

3. Dlugach T. B. Dialog v sovremennom mire: M. Buber – M. Bakhtin – V. Bibler // Istoriko-filosofskii ezhegodnik. Moskva: Akvilon, 2015. S. 191-242.
4. Lyamkina V.A. Yazykovaya politika stran SNG: polozhenie russkogo yazyka (na primere Uzbekistana). [Elektronnyi resurs] // Rossiiskii sovet po mezhdunarodnym delam (RSMD). URL: https://russiancouncil.ru/blogs/laiamp/yazykovaya-politika-stran-sng-polozhenie-russkogo-yazyka-na-primere-uz/?sphrase_id=112566884 (Data obrashcheniya: 23.07.2024)
5. Khagbin M. Sovremennaya vostochnaya strategiya integratsionnykh protsessov Irana: problemy i perspektivy. // Vestnik Povolzhskogo instituta upravleniya. 2021. T.21. № 6. S. 38-51.
6. Baldauf Jr., Richard B. "Introduction-Language Planning: Where have we been? Where might we be going?" RBLA, Belo Horizonte. 2012. Vol. 12, № 2, P. 233-248.
7. Bayanat dar didare moalleman va farhangian [Elektronnyi resurs] // Payegah ettelaresaani ayatollah Khamenei. URL: <https://khl.ink/f/32970> [In Persian]. (Data obrashcheniya: 12.10.2024)
8. Dehshiri M.R. Diplomasie farhangie jomhourie eslamie iran. Scientific and cultural publishing company. Tehran (Iran). 2014. 1st edition. 590 p. [In Persian].
9. Hafeznia M.R. Jografiaye siasie iran. Publication of SAMT. Tehran (Iran). 2002. 1st edition. 540 p. [In Persian].
10. Saeidi R., Moghadam-Far H. Manaabe ghodrate narme jomhourie eslamie iran // Scientific Quarterly of Soft Power Studies. Tehran (Iran). 2014. Vol. 4. № 11. P. 107-126. [In Persian]

The evolution of the coloristic of Chinese painting of the Tang, Song and Yuan periods (VII-XIV centuries) — from color to ink

Wang Shutong 

lecturer; Faculty of Architecture and Art; Zhejiang Vocational College of Industry and Trade
Postgraduate student; Department of Communicative Design; S.G.Stroganov Russian State Pedagogical University

Volokolamsk sh., 9, Moscow, 125080, Russia

✉ lesichkauln@mail.ru

Abstract. The article examines changes in the coloristic of Chinese painting during the Tang, Song, and Yuan dynasties, highlighting the influence of these dynastic shifts on the development of the painting palette. The focus of the research is on the tools used to study the coloristic of Chinese painting throughout its historical evolution, specifically during the Tang, Song, and Yuan periods. A significant connection exists between the subject and object of the study, evident in the transition from color to ink in Chinese painting. The study aims to explore the evolution of coloristic in these three periods and identify their main characteristics. Initially, the prehistoric palette was limited to five primary colors. However, with the rise of the Wei and Jin dynasties and the influence of Buddhist art, the palette expanded, impacting techniques such as Qinliu. The Tang dynasty represented the pinnacle of color usage, while the Song period shifted focus toward mascara and brushstroke variations. In contrast, the Yuan period showcased a refined application of mascara, favoring subtle shades over bright colors. Research methods include historical periodization and art historical attribution to analyze color scheme changes from the 7th to the 14th centuries. The scientific novelty of this research adds to theoretical frameworks regarding color use in Chinese art.

Each era contributed uniquely to the development of fine art, with constant evolution in color schemes during the Tang, Song, and Yuan dynasties. The subsequent Ming and Qing dynasties emphasized black, reflecting inner emotions and signifying a shift from floral colors to ink. This transition correlates with political, economic, and cultural transformations, as well as philosophical influences. The findings have both theoretical and practical significance, applicable in educational contexts and future research.

Keywords: evolution, artists, tones, palette, color, ink, Tang Song, Chinese painting, color scheme, painting techniques

References (transliterated)

1. 王伯敏. 中国艺术通史. 山东教育出版社. 1996. [Van Bomin'. Vseobshchaya istoriya kitaiskogo iskusstva. Shan'dunskoe obrazovatel'noe izdatel'stvo. 1996.]
2. 人类词汇新注解. 齐鲁书社. 1986. [Van Govei, Ten Syan'khuei. Novye annotatsii k chelovecheskim slovam. Qilu Books. 1986.]
3. 魏广军. 五代曹氏形式的山水水墨画 // Museum Journal of the National Museum of China. 2017. № 7. S. 1-19. Vei [Guantszyun'. Peizazhnaya zhivopis' tush'yu v forme pyati dinastii Kao // Muzeinyi zhurnal Natsional'nogo muzeya Kitaya. 2017. № 7. S. 1-19.]
4. 北宋 黄虚甫. 崖州名画 / 吴一三编著. 中国美术, 2020. [Dinastiya Severnaya Sun Khuan Syufu. «Znamenitye kartiny Ichzhou» / Pod obshch. red. v Vu Isan'. Kitaiskoe izobrazitel'noe iskusstvo, 2020].
5. 北朝. 中国书画全书 / 总编下. 吕福生, 宋, 韩拙. 上海书画出版社, 1993. [Dinastiya Severnaya. Polnaya kniga kitaiskoi zhivopisi i kalligrafii. / Pod obshch. Red. Lu Fushen, Sun, Khan' Neuklyuzhii. Shankhaiskoe izdatel'stvo zhivopisi i kalligrafii, 1993.]
6. 清朝. 听帆, 续刻书画. 中国书画全书 / 吕福生编著. 陆复升. 上海书画出版社, 1997. [Dinastiya Tsin. Slushaya parusa, prodolzhaaya gravirovat' kartiny i kalligrafiyu. Polnaya kniga kitaiskoi zhivopisi i kalligrafii / Pod obshch. Red. Lu Fushen. Shankhaiskoe izdatel'stvo kalligrafii i zhivopisi, 1997. s.]
7. 宋宣和画集. 人民美术出版社 / 编著. 卢福生, 宋, 2017. [Kartiny Sun Syuan'khe. Narodnoe izdatel'stvo izobrazitel'nogo iskusstva / Pod obshch. Red. Lu Fushen, Sun, 2017.]
8. 林牧. 笔墨论. 上海绘画出版社. 2002. [Lin' Mu. Teoriya kisti i tushi. Shankhaiskoe izdatel'stvo zhivopisi. 2002.]
9. 李学清. 李氏周易注解. 北京大学. 1999. [Li Syuetsin. Kommentarii i poyasneniya k «Chzhou Li». Pekinskii universitet. 1999.]
10. 吕福生. 中国书画全书. 上海书画出版社. 1993. [Lu Fushen. Polnaya kniga kitaiskoi zhivopisi i kalligrafii. Shankhaiskoe izdatel'stvo kalligrafii i zhivopisi. 1993.]
11. 南朝刘宋. 艺术家宗炳. 山水画序. // 六朝画论研究. 天津, 天津人民美术出版社. 2006. S. 99-100. [Nan'chao Lyu Sun. Khudozhnik Tszun Bin. Predislovie k risovaniyu gor i vod. // Issledovanie o teorii zhivopisi v Shesti dinastiyakh». Tyan'tszin', Izdatel'stvo Tyan'tszin'skogo narodnogo iskusstva. 2006. S. 99-100.]
12. 南朝齐, 谢赫. 中国画著作《古画记》. 上海古籍出版社. 2009. Nan'chao Tsi, Se Khe. [Proizvedenie o kitaiskoi zhivopisi «Zapisi o drevnikh kartinakh». Izdatel'stvo drevnikh knig Shankhaya. 2009.]
13. Nu Kecheng. 中国画的色彩: 中国画风格与趋势的发展. 湖南艺术出版社. 2002. [Nyu Kechen. Tsvet v kitaiskoi zhivopisi: razvitie stilei i napravlenii kitaiskoi zhivopisi. Khunan'skoe khudozhestvennoe izdatel'stvo. 2002.]
14. 南朝宗炳期刘逊《画山水序》, 载《陈传席六朝画论研究》. 天津. 天津真美出版社. 2006. R. 99-100.

- [Predislovie Lyu Suna perioda Yuzhnoi dinastii Tszun Bina k «Zhivopisi peizazhei», v knige «Chen' Chuan'si // Issledovanie teorii zhivopisi v epokhu Shesti dinastii. Tyan'tszin'. Tyan'tszin'skoe izdatel'stvo «Zhen'mei». 2006. S. 99-100.]
15. 孙望. 禅墨仙人-梁楷《泼墨仙人图》与颜回《铁巧离尘图》比较. 艺术. 2011. [Sun' Van. Bessmertnye dzen-chernila-sravnenie «Bessmertnykh, zabryzgannykh chernilami» Lyan Kaya i «Tie Tsyao Li Syan' Tu» Yan' Khueya. Iskustvo. 2011.]
 16. 韩周. 山水全集(山水纯集)//吕福生. 中国书画全集. T. 2. 上海书画出版社. 1993. S. 357-366. [Khan' Chzhou. Polnoe sobranie peizazhe (Chistoe sobranie peizazhei) // Lu Fushen. Polnoe sobranie kitaiskoi zhivopisi i kalligrafii. T. 2. Shankhaiskoe izdatel'stvo zhivopisi i kalligrafii. 1993. S. 357-366.]
 17. 赵生亮. 敦煌壁画中的唐代青绿山水 // 故宫博物院院刊. № 5. 2018. S. 22-35. [Chzhao Shenlyan. Zelenyi peizazh dinastii Tan iz nastennoi zhivopisi Dun'khua // Zhurnal Dvortsovogo muzeya. № 5. 2018. S. 22-35.]
 18. 陈小华. 神仙泼墨对当代没骨水墨画的影响 // 艺术之海. № 3. 2011. S. 10-19. [Chen' Syaokhua. Vliyanie bessmertnykh bryzg tushi na sovremennuyu beskostnuyu tushevuyu zhivopis' // More iskustva. № 3. 2011. S. 10-19.]
 19. 清沈宗干. 芥子船画研究 // Painting. № 1. 2022. S. 49-67. [Shen' Tszuntsyan' dinastii Tsin. Izuchenie zhivopisi na gorchichnom korable // Zhivopis'. № 1. 2022. S. 49-67.]
 20. 杨连国. 绘画诠释. 福州 // 福建美术出版社. № 12. 2019. S. 45-57. [Yan Lyan'go. Interpretatsiya zhivopisi. Fuchzhou // Fujian Fine Arts Press. № 12. 2019. S. 45-57]

Neural networks in modern animation art: aesthetic innovations and new horizons

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. The subject of the article is the study of the influence of modern technologies on the process of creating animated content. The author discusses such aspects as the introduction of software tools for animation, the use of motion capture technologies, as well as the role of neural networks and artificial intelligence in the animation industry. Special attention is paid to how these innovations change professional roles, reduce the complexity of the process and open up new opportunities for creativity, as well as related challenges in the field of quality and originality of animated content. The analysis covers two key areas: the technical capabilities of neural network tools and the formation of new aesthetic solutions as a result of the interaction of traditional animation with artificial intelligence. The problem is that although artificial intelligence technologies contribute to the process of accelerating animation creation and significantly expand creative boundaries, giving artists the opportunity to experiment with new styles and techniques, the issue of maintaining creative control on the part of artists, as well as copyright issues, remains acute. The work uses a set of general scientific (comparison, analysis, generalization, typology) and special methods (visual-iconic, artistic-evaluative, critical) and presents empirical material on various practices of using neural network tools in animation art. In general, the article highlights the significant impact of modern technologies on the animation industry and the need to adapt professional skills and educational approaches to these changes. The author's special contribution concerns the

analysis of the aesthetic features and capabilities of neural network technologies in creating animation is based on original animation material.

Keywords: new technologies, neural network animation, animation creativity, animation technologies, the aesthetics of an animated film, computer graphics, computer animation, artificial intelligence, neural networks, visual effects

References (transliterated)

1. Urazova S. L. Neiromedia kak novyi format obrazov tsifrovoy real'nosti // Vestn. VGIK. 2023. T. 15, № 3(57). S. 140-150.
2. Grinin L. E., Grinin A. L., Grinin I. L. Iskusstvennyi intellekt: razvitie i trevogi. Vzgl'yad v budushchee. Stat'ya pervaya: Informatsionnye tekhnologii i iskusstvennyi intellekt: proshloe, nastoyashchee i nekotorye prognozy // Filosofiya i obshchestvo. 2023. № 3(108). S. 5-35.
3. Martynov M.M. Vliyanie II na animatsionnuyu industriyu: perspektivy i tendentsii. «Aktual'nye issledovaniya» № 36 (218), 2024. S. 23-33.
4. Tarasov I.E. Neuroseti v dokumental'nom telefil'me: tendentsii i perspektivy. Izvestiya UrFU. Seriya 1. Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury. 2024. T. 30. № 2. S. 34-45.
5. Utkin A., Pokrovskaya N. Lyubov', dedlain i roboty: kak imenno neuroseti pomagayut sozdavat' animatsiyu. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4007773/?ysclid=m2niccuccz51320422> (data obrashcheniya 25.10.24).
6. V mul'tseriale «Prostokvashino» poyavilsya personazh, sgenerirovannyi neuroset'yu Kandinsky. Vestnik litsenzionnogo rynka. URL: <https://licensingrussia.ru/article/14273-v-multseriale-prostokvashino-poiavilsia-personazh-sgenerirovannyi-neurosetiu-kandinsky/?ysclid=m2m8tv7827276697810> (data obrashcheniya 24.10.24).
7. Peters S.V. Neuroseti dlya generatsii izobrazhenii: oblasti primeneniya i yuridicheskie problemy ekspluatatsii // Vestnik nauki № 3 (72) tom 1. S. 442 - 447. 2024 g. S. 445.
8. Kak «ozhivlyat'» kartiny i uluchshat' video, zapisannye v XIX veke: interv'yu s Denisom Shiryayevym, spetsialistom po neurosetyam // DTF.RU : internet-portal. 2020. URL: <https://dtf.ru/u/47977-dzharndis/192509-kak-ozhivlyat-kartiny-i-uluchshat-video-zapisannyev-xix-veke-intervyu-s-denisom-shiryayevym-specialistom-po-nejrosetyam> (data obrashcheniya: 23.10.2024).
9. Belyaeva M.B., Kharisov E.I. Primenenie neironnykh setei v komp'yuternoi animatsii // COLLOQUIUM-JOURNAL. 2020. № 35-1 (87). S. 27-29.
10. Limanskaya L.Yu. Opticheskie miry: estetika zreniya i yazyk iskusstva M.: RGGU, 2008. – 350 s.
11. Man'kovskaya N.B., Bychkov V.V. Sovremennoe iskusstvo kak fenomen tekhnogennoi tsivilizatsii. M.: VGIK, 2011. – 210 s.
12. Manovich L. Yazyk novykh media. – M.: Ad Marginem, 2002. – 400 s.
13. Prokhorov A., Konik L. Tsifrovaya transformatsiya: analiz, trendy, mirovoi opyt. – M.: ООО «KomN'yus Grupp», 2019. – 368 s.
14. Razlogov K. E. Kinoprotsess XX – nachala XXI veka: iskusstvo ekrana v sotsiodinamike kul'tury. Teoriya i praktika. – M.: Akademicheskii proekt; Triksa, 2016. – 640 s.
15. Rozin V.M. Dve kontseptsii iskusstvennogo intellekta: realisticheskaya i utopicheskaya // Filosofskaya mysl'. 2023. № 2. S. 102-114. DOI: 10.25136/2409-8728.2023.2.39739 EDN: DDLZIT URL: https://e-notabene.ru/fr/article_39739.html
16. Urazova S.L. Vek tsifrovoy informatsii: kreativnost' vs. tvorchestvo // Vestnik

Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika. 2017. T. 22. S. 650-659.

17. Urazova S.L., Kil'pelyainen E.S. Virtual'naya real'nost' i mediareal'nost': tendentsii i prognozy evolyutsii mediasistemy // Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika. 2018. T. 23. № 4. S. 410-421.
18. Khrenov N. A. Evolyutsiya ekrannykh form v kontekste smeny subkul'tur // Teoriya khudozhestvennoi kul'tury. Vypusk 7, M.: GII, 2003. – S. 3 – 82.
19. Turner C. Neuromedia, cognitive offloading, and intellectual perseverance // Synthese. 2022. Vol. 200, № 66. Pp. 1–26.

Friends among strangers: Russians in "The Sopranos" TV series

Osipov Sergey 

PhD in History

Associate professor, Department of History and Culture, Ulyanovsk State Technical University

432000, Russia, g. Ulyanovsk, ul. Severnyi Venets, 32, of. 317

✉ mail2mee@mail.ru

Abstract. The subject of the study is the representation of Russians and Russia in the influential and extremely important for the development of American television series "The Sopranos Clan" (The Sopranos, 1997–2005), taking into account both the ways of presenting information embedded in the media text and the ambiguity of interpretations of this information. The series' innovation in the representation of Russian characters is proved: These are heroes whose behavior and actions are largely determined by the Soviet/Russian past; they are not just present in the story space, but their actions (and worldview) influence the fate of the main characters. The stereotypes used in the representation of Russian characters and the motivation for this use are considered. The presence of Russian characters in the series about the life of Americans at the end of the 20th century is a marker of significant socio-political processes: migration from the territory of the former Soviet Union, the complication of migration flows to the United States, the crisis of American identity. An interdisciplinary study examining the work of mass culture in the context of socio-political history of the late XX – early XXI centuries. The research methodology is based on an integrated approach to the analysis of media products, generalizing the methodology of such research branches as cultural studies, political history, and art criticism. The work also uses methods of system analysis, comparative analysis, and factor analysis.

Russian presence The novelty of the research lies both in the comprehensive identification of the main "Russian presence" in the series (based on the analysis of the first four seasons of the series, that is, 52 episodes), and in the identification of the main topics related to the "Russian presence" (including cultural specifics), their interpretation by the characters of the series, the authors and external commentators. The authors of the series address the topics of migration, xenophobia, intercultural communication, etc. based on the material of the "Russian segment" of the series. Using the example of "Russian" characters and storylines, a fundamentally deeper level of disclosure of the psychological and social background of the characters is proved as one of the reasons for the general innovation of the "Soprano Clan" in the context of the development of modern television/genre cinema. A direct parallel is drawn between the personal qualities of the Russian characters and the "strong silent ideal", the search for which is obsessed with the main character of the series, who has largely lost ties with his historical homeland. Cultural stereotypes associated with Russians

have been identified, and some theses found in American literature have been challenged.

Keywords: cold war, collapse of the USSR, woman in immigration, russian organised crime, cultural stereotypes, immigration, TV series, mass culture, The Sopranos, TV

References (transliterated)

1. Stubbs, David. The Sopranos: 10 years since it finished, it's still the most masterful show ever. URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jun/08/the-sopranos-10-years-since-it-finished-its-still-the-most-masterful-show-ever>
2. Ezhov K., Brashinskii M. V bolezni i zdavii: kak «Klan Soprano» vosprinimalsya togda i smotritsya seichas [Elektronnyi resurs]. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/21403-v-bolezni-i-zdavii-kak-klan-soprano-vosprinimalsya-togda-i-smotritsya-seychas/>
3. Pronchenko Z. Utinye istorii: Toni Soprano nachinaet zhit' i proigryvaet // Iskusstvo kino. – 2020. – № 7-8. [Elektronnyi resurs] URL: https://kinoart.ru/reviews/utinye-istorii-toni-soprano-nachinaet-zhit-i-proigryvaet?utm_source=telegram.me&utm_medium=social&utm_campaign=utki--gazetnye-vyrezki-i-seansy-u-psihot
4. Williams, John. Ahab, Huck and Walt [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.nytimes.com/2013/10/13/books/review/ahab-huck-and-walt.html>
5. Considering David Chase: essays on the Rockford Files, Northern Exposure, and the Sopranos / Edited by Thomas Fahy. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2008.
6. Booker, Keith M., Daraiseh I. Tony Soprano's America Gangsters, Guns, and Money. Rowman & Littlefield, 2017.
7. Braccia, Nick. Off the Back of a Truck. Unofficial Contraband for the Sopranos Fan. S&S/Simon Element, 2020.
8. Larke-Walsh, Graham. Screening the Mafia Masculinity, Ethnicity and Mobsters from The Godfather to The Sopranos. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2010.
9. Lavery, David. The Essential Sopranos Reader. University Press of Kentucky, 2011.
10. Saitts M.Z. Klan Soprano / M. Saitts, A. Sepinuoll. – M., 2021.
11. Lanina, L. B. Dialog i psikhoanaliz v seriale "Klan Soprano" / L. B. Lanina // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo otkrytogo universiteta. Moskva. Seriya: Obshchestvenno-politicheskie i humanitarnye nauki. – 2012. – № 2. – S. 36-39. – EDN PEJROF.
12. Kononov, I. V. K voprosu o metode issledovaniya glavnogo konflikta teleseriala v psikhologicheskom kontekste (na materiale seriala "Klan Soprano") / I. V. Kononov // Telekinet. – 2020. – № 2(11). – S. 9-13. – EDN PZCWNC.
13. Biryukova, P. S. Osobennosti kinodiskursa «trudnogo geroya» » ("difficult man") / P. S. Biryukova // Filologicheskie nauki v XXI veke: aktual'nost', mnogopolyarnost', perspektivy razvitiya : sbornik nauchnykh trudov. – Krasnodar : Kubanskii gosudarstvennyi universitet, 2020. – S. 4-9. – EDN IUMKPK.
14. Akopov, S. V. Domashnii prosmotr: analiz razvitiya serial'noi industrii / S. V. Akopov // Aktual'nye voprosy razvitiya sfery kino, televideniya i media : Sbornik statei uchastnikov mezhdifakul'tetskogo nauchnogo seminara Instituta kino i televideniya (GITR). – Moskva: Obshchestvo s ogranichennoi otvetstvennost'yu "Rusains", 2022. – S. 6-13. – EDN VLGWRL.
15. Kulakovich, M. S. Strategii perevoda nazvanii sovremennykh teleserialov s angliiskogo yazyka na russkii / M. S. Kulakovich // SISTEMNAYA TRANSFORMATSIYA-OSNOVA

USTOICHIVOGO INNOVATsIONNOGO RAZVITIYa : sbornik statei Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Kazan', 01 marta 2022 goda. – Ufa: Obshchestvo s ogranichennoi otvetstvennost'yu "Aeterna", 2022. – S. 82-87. – EDN EDBBOP.

16. Seitz, Matt. The Sopranos Sessions. Abrams Press. 2021.
17. Katsov, G. Russkie v «Sopranos»: Im bylo nuzhno tri metra knig. Interv'yu s vladel'tsem izdatel'stva «Liberti» I. Levkovym. [Elektronnyi resurs] URL: https://gkatsov.com/interview_Levkov_Sopranos.htm
18. Osipov, S. V. Igraya so stereotipami: Rossiya i russkie v animatsionnom seriale "Simpsony" (1989–2020 gg.) / S. V. Osipov // Kul'tura i iskusstvo. – 2021. – № 5. – S. 76-100. – DOI: 10.7256/2454-0625.2021.5.33404. – EDN VLGGFJ.
19. The Sopranos Transcripts [Elektronnyi resurs] URL: <https://transcripts.foreverdreaming.org/viewforum.php?f=848>

The real and the fantastic in the films of the "French new Wave"

Popova Liana Vladimirovna 

PhD in Cultural Studies

Senior Lecturer, Department of Philosophy, State University of Management

109542, Russia, Moscow, Ryazan, 99, office U-463

 pliana@mail.ru

Abstract. The object of this study is the "new wave" – the current in French cinema from the 1950s to the 1960s. The subject of the study is the work of directors of the "French new wave": Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Agnes Varda, etc. French directors appreciated the work of R. Rossellini, who was influenced by cinema-verite, that is, the experience of Russian avant-gardists, in particular D. Vertov. In addition, the figures of the "French new wave" revive the traditions of the German expressionists in the field of light and shadow, in which the merit of the cameramen Gianni di Venanzo and Raoul Coutard is great. French directors called for filming outside the pavilions, on location, to show the real life of people. Along with depicting the lives of ordinary people, some representatives of the "new wave" turn to fantastic reality, which was most clearly manifested in the films "Alphaville" by J. L. Godard and "Fahrenheit 451" by F. Truffaut. This study uses an integrated approach combining phenomenological, comparative, and philosophical methods in their compatibility and complementarity. The purpose of this study is to consider the space created by directors. The scientific novelty of this study lies in the juxtaposition of the real and the fantastic in films directed by the "French new wave" (using the example of films by J. –L. Godard and F. Truffaut). The directors of the "French new wave" urged not to shoot in pavilions, appreciated full-scale shooting, and used a hand-held camera. Along with depicting the lives of ordinary people, some representatives of the "new wave" turn to fantastic reality, which was most clearly manifested in the films Alphaville by J. L. Godard and Fahrenheit 451 by F. Truffaut. The main conclusion of this study is the thesis that the real and the fantastic interact with each other. The image of fantastic reality reflects the global problems of our time.

Keywords: Marshall McLuhan, Dziga Vertov, Ray Bradbury, Vittorio Storaro, Gilles Deleuze, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, François Truffaut, French new wave, Roberto Rossellini

References (transliterated)

1. Alen Rene. M.: Iskusstvo, 1982. 266 s.
2. Bek de A. Novaya volna. Portret molodosti. M.: Rosebud Publishing, 2016. 128 s.
3. Bek de A., Tubiana S. Fransua Tryuffo / Per. s fr. S. Kozina. M.: Rosebud Publishing, 2020. 848 s.
4. Bresson o Bressone. Interv'yu raznykh let (1943–1983), sobrannye Milen Bresson. Per. Sergei Kozin. M.: Rosebud Publishing, 2017. 336 s.
5. Vinogradov V. Antikinematograf Zh.-L. Godara, ili «Mertvetsy v otpuske». Kanon+ROOI «Reabilitatsiya», 2012. 280 s.
6. Gilyarovskii V.A. Moskva i moskvichi. M.: Moskovskii rabochii, 1983. 463 s.
7. Godar Zh. –L. Strast'. Mezhdru chernym i belym / sost. M. B. Yampol'skii. 1997. 156 s.
8. Delez Zh. Kino. M.: ООО «Ad Marginem Press», 2004. 626 s.
9. Maklyuen M. Galaktika Gutenberga: Stanovlenie cheloveka pechatayushchego / per. s angl. I.O. Tyurinoi. M.: Akademicheskii proekt, 2013. 496 s.
10. Maklyuen M. Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka / per. s angl. V. Nikolaeva. M.: Kuchkovo pole, 2018. 464 s.
11. Man'kovskaya N.B. Fenomen postmodernizma. Khudozhestvenno-esteticheskii rakurs. M.; SPb.: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2016. 347 s.
12. Medvedev K., Adibekov K. Bor'ba na dva fronta. Zhan Lyuk Godar i gruppa Dziga Vertov. M.: Svobodnoe marksistskoe izdatel'stvo, 2010. 111 s.
13. Popova L.V. «Galaktika Gutenberga» v svete frantsuzskoi «novoi volny» // Chelovek. 2019. T. 30. № 4. S. 176-190. DOI: 10.31857/S023620070005974-8
14. Popova L.V. Knizhnaya kul'tura i sredstva kommunikatsii v tsifrovuyu epokhu // Kommunikatsiya v tsifrovuyu epokhu: knizhnaya kul'tura, mediakommunikatsii, biznes-sotrudnichestvo: uchebnoe posobie. M.: RUSAINS, 2023. S. 7-20.
15. Popova L.V. Konstruktsii cheloveka v fil'makh nemetskikh ekspressionistov // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2023. №4 (114). S. 108-116. URL: <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-108-116>
16. Popova L.V. Konchita Vurst ili Zakat Evropy // Nauka televideniya: Nauchnyi al'manakh. 2016. Vyp. 12. S. 174-181.
17. Popova L.V. Mif i real'nost' v tvorchestve ital'yanskikh neorealistov // Kul'tura i iskusstvo. 2024. № 3. S. 153-164. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.3.70172 EDN: WZSLAY URL: https://e-notabene.ru/camag/article_70172.html
18. Popova L.V. Problema sootnosheniya knizhnoi i ekrannoi kul'tur: «451 gradus po Farengaitu» (R. Bredberi i F. Tryuffo) // Vysshee obrazovanie dlya XXI veka: Rol' gumanitarnogo obrazovaniya v kontekste tekhnologicheskikh izmenenii. XV Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya. V 2 ch. / pod obshchei red. I.M. Il'inskogo. – M.: MosGu, 2019. – S. 561-566.
19. Popova L.V. «Chernoe» i «beloe» v fil'makh nemetskikh ekspressionistov // Kul'tura i iskusstvo. 2023. № 10. S. 51-64. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.10.39993 EDN: GIBTAO URL: https://e-notabene.ru/camag/article_39993.html
20. Popper K. Otkrytoe obshchestvo i ego vragi. V 2 t. T. 2 / per. s angl. V.N. Sadovskogo. M.: Kul'turnaya initsiativa, 1992. 525 s.
21. Proshchai, rech'? Filosofiya fil'ma Godara i sovremennaya kontseptsiya cheloveka / A. Bychkov i dr. M.: Letnii sad, 2015. 119 s.
22. Storaro V. Zhivopis' svetom (1992, videozapis')]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/11393440371511327337> (data obrashcheniya 11.03.2023).

23. Tryuffo F. Tryuffo o Tryuffo / per. s fr. M.: Raduga, 1987. 456 s.
24. Tryuffo F. Khichkok / Tryuffo. Perevod, fil'mografiya, primechaniya M. Yampol'skogo i N. Tsyrukun. M.: Eizenshteinovskii tsentr issledovaniy kinokul'tury («Kinovedcheskie zapiski»), 1996. 224 s.
25. Khrenov N.A. Obrazy «Velikogo razryva». Kino v kontekste smeny kul'turnykh tsiklov. M.: Progress Traditsiya, 2008. 536 s.
26. Shcherbit'ko A.V. Tema i obraz knigi v romane R. Bredberi «451° po Farengaitu» // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta im. M.A. Sholokhova. 2011. № 4. S. 55-60.
27. Fransua Tryuffo / Sost. I. Belen'kii. M.: Iskusstvo, 1985. 264 s.
28. Eko U. Ot Interneta k Gutenbergu: tekst i intertekst // URL: <http://vzms.org/umberto.html> (data obrashcheniya: 28.11.2024).
29. Khichkok A. Khichkok / Tryuffo (videozapis') URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TI35tTF7ffY> (data obrashcheniya 18.05.2024).
30. Douchet J. Nouvelle vague. Paris: Cinémathèque française, 1998. 358 p.
31. La Nouvelle vague: textes et entretiens parus dans les «Cahiers du Cinéma». Paris: Cinémathèque française, 1999. 318 p.
32. Siclier J. Nouvelle vague? Paris: Les Editions Du Cerf, 1961. 132 p.
33. Tassone A. Que reste-t-il de la Nouvelle vague? Paris: Stock, 2003. 349 p.

The "Oriental approach" to propaedeutics in the context of "somatic-oriented" design

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 relevance of the research is justified by the need to develop the bodily self-awareness of future designers. The problem of the study lies in the somewhat simplified perception of bodily experience by Western designers, since in the West the development of conceptual thinking is a priority. In the course of the research, the author hypothesizes that practicing Oriental calligraphy can contribute to the development of designers' bodily self-awareness, since calligraphy is a product of "somatic-oriented" thinking rooted in the Eastern tradition. The author of the study considers "somatic-oriented" design in the context of an environmental approach, but suggests moving from the opposition of man and environment rooted in the West to understanding their relations as mutually generating and even "one-body". The author analyzes the first attempts to develop "somatic-oriented" propaedeutics at the Bauhaus and comes to the conclusion that relying on the bodily experience of the teachers of the basic course served purely theoretical tasks, which ultimately demonstrated the priority of conceptual thinking over thinking "somatic-oriented". The eastern avant-garde calligraphers have been moving in the opposite direction, moving from the linguistic meaning of the sign to its "embodied" meaning content. Since they rely primarily on bodily consciousness, space in calligraphy symbolizes a single world "body" (while space in European painting is, to a large extent, the space of linear movement of the mind). The empty space of a calligraphic work is filled with sensations and embodied meanings. The author of the study concludes that,

propaedeutically, attention to this empty space can allow a designer to start thinking by the way, when the designer "sees" a new object where it does not exist yet, but where it cannot but be – that is, where its appearance seems absolutely natural.

Keywords: somatic-oriented design, somatic-oriented thinking, environmental approach, Zibin Dun, Yukei Teshima, avant-garde calligraphy, basic course, propaedeutics, Naoto Fukasawa, concept of Embodiment

References (transliterated)

1. Nevlyutov M. Fenomenologicheskie osnovaniya arkhitektury Stivena Kholla. // ACADEMIA. Arkhitektura i stroitel'stvo. 2015. № 4. S. 69-76.
2. Savchuk V. Topologicheskaya refleksiya. M.: Kanon + ROOI «Rea-bilitatsiya», 2012.
3. Bittner R. Toward a Tangible Pedagogy – Dimensions of Tactility at the Bauhaus // Bauhaus imaginista. 2019. No 1. <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6019/towards-a-tangible-pedagogy>
4. Kiyanenko K. Yukhani Pallasmaa o geometrii chuvstv, chuvstve doma i sile «slaboi» arkhitektury. // Arkhitekturnyi vestnik. 2008. № 4. S. 160-5.
5. Núñez Pacheco C. Designing for Aesthetic Experiences from the Body and Felt-Sense: Thesis ... Doctor of Philosophy. Sydney: University of Sydney, 2017.
6. 原研哉. デザインのデザイン. 東京: 岩波書店, 2018, 232頁 [KharaK. Dizaindizaina. Tokio: Ivanami seten, 2018] (Na yap. yaz.)
7. Belozerova V. Iskustvo kitaiskoi kalligrafii. M.: Rossiisk. gos. gumanit. un-t, 2007.
8. Zherdev E. Kontseptsii khudozhestvennoi tselostnosti v tvorchestve E. A. Rozenblyuma. // DIZAIN REVYu. 2019. № 1-4. S. 101-106.
9. Chernikova O. Studiya na novom etape. // Senezhskaya studiya. M.: TATLIN, 2019. S. 42-4.
10. Shaposhnikova E. Senezhskii seminar. // Senezhskaya studiya. M.: TATLIN, 2019. S. 13-16.
11. Dizain: Illyustrirovannyi slovar'-spravochnik. / Pod obshch. red. G. B. Minervina i V. T. Shimko. M.: Arkhitektura-S, 2004.
12. Nash dizain ne nashimi glazami. // Tekhnicheskaya estetika. 1991. № 5. S. 24-25.
13. Malyavin V. O telesnom soznanii. // Sredotochie. Data obrashcheniya yanvar' 15, 2024. <https://sredotochie.ru/o-telesnom-soznanii-2/>
14. Reutov A. Vizual'naya fenomenologiya M. Merlo-Ponti. // Vestnik Permskogo universiteta. 2017. № 4 (32). S. 520-527.
15. Savchuk V. Pervichnost' zhivopisi. Skrytyi istochnik udovol'stvii v epokhu defitsita podlinnosti. // EINAI: Filosofiya. Religiya. Kul'tura. 2016. T. 5. № 1-2 (9-10). S. 150-171.
16. Filonenko N., Tret'yakova M. Kalligrafiya «zrimykh obrazov»: proizvedeniya Yukeya Tesimy. // Vestnik SPbGU. Iskuststvovedenie. 2022. T. 12 (1). S. 164-79.
17. Fukasawa N. Naoto Fukasawa: Embodiment. London, New York: Phaidon press, 2018.
18. Podoroga V. Tochka-v-khaose. Paul' Klee kak topolog. // Fenomenologiya tela. Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu: materialy lekttsionnykh kursov 1992–1994 gg. M.: AdMarginem, 1995. S. 181–207.
19. Klee P. Bildnerische Gestaltungslehre // Paul Klee – Bildnerische Form-und Gestaltungslehre. Data obrashcheniya yanvar' 15, 2024. BG 1.2/7 <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/007/> (Na nem. yaz.)

20. Klee P. Bildnerische Gestaltungslehre // Paul Klee – Bildnerische Form-und Gestaltungslehre. Data obrashcheniya yanvar' 15, 2024. BG 1.2/6
<http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/006/> (Na nem. yaz.)
21. Yampol'skaya A. Revolyutsiya v iskusstve: esteticheskaya teoriya Kandinskogo v interpretatsiyakh Mishelya Anri i Anri Mal'dine. //EINAI: filosofiya. Religiya. Kul'tura. 2016. T. 5. № 1-2 (9-10). S. 107-108.
22. Kandinskii V. Tochka i liniya na ploskosti. SPb: Azbuka, 2001.
23. Huff W. An Argument For Basic Design. // Ulm. 1965. № 12/13. Pp. 25-40.
24. Digital Nature: Decoding Zhang Zhoujie Digital Lab. Shanghai: Tongji University press. 2023.
25. Khuei Yu. Vopros o tekhnike v Kitae. M.: Ad Marginem, 2023.
26. Malyavin V. Prostranstvo v kitaiskoi tsivilizatsii. M.: Feoriya, 2014.
27. Hui Yu. Art and Cosmotechnics. New York: e-flux, 2021.
28. Simondon G. The Geneses of Technicity // e-flux journal. 2017. No. 82. Pp. 1-15.
29. Skvortsova E. «Telesnost'» i «pustotnost'» kak otlichitel'nye osobennosti traditsionnoi yaponskoi estetiki. // Voprosy filosofii. 2011. № 12. S. 37-46.
30. Kobzev A. Kontseptsiya «edinotelesnosti» cheloveka i vselennoi // Sinologiya.Ru. Data obrashcheniya yanvar' 15, 2024. <https://www.synologia.ru/monograph-1268-4>

Novel-River: "Jean-Christophe" by R. Rolland: the concept of the world and man

Krokhina Nadezhda Pavlovna

Doctor of Philology

Professor of the Department of Cultural Studies and Fine Arts, Shuisky Branch of the Ivanovo State University

24, Kooperativnaya str., Shuya, Ivanovo region, 155900, Russia

✉ nadin.kro@mail.ru



Abstract. The subject of the study is the analysis of the synthetic genre of the river-novel in its specificity – in a polemic with a modern expanded understanding of the genre, erasing its originality. The aim of the work is also the cultural and philosophical actualization of the novel – in a polemic with its traditional social reading. The signs of the river-novel are highlighted and the synthetics of the genre is emphasized. It is noted that the novel is based on the unity of the world of the author and the hero and their dialogue. The main theme of the novel is analyzed – the disclosure of the creative perception of the world in its independence, openness to the world and constant changes, the connection of the main theme with two leitmotifs of the novel is shown – the ability to hear world music and the God-humanity of genius. Christoph's worldview is defined as pantheism: the mystery of unity is revealed to Christoph, linking him with the era of early German Romanticism. The main method of research is the structural analysis of the text, the main themes, motifs, and mythologies. It is emphasized that the epic of Rolland is the final work for the New European culture, the creators of which were the titans, the creators of great art. It is noted that the river-novel is based on the romantic tradition and expresses the spirit of a new idealism characteristic of the era of the turn of the XIX–XX centuries. The polemic of the novel, addressed to the life of the modern soul, is polemic to the theme of the decline of the West and the growing signs of the great war of peoples – on the eve of the First World War. It is noted that one of the facets of the river-novel with its belief in the power of creativity is the utopia of the

international brotherhood of creative souls (close to the ideas of G. Hesse). It is emphasized that the pathos of the unity of the most important mental traditions of Europe permeates the entire novel – such is the music of Christophe, combining "German fantasy and the clear clarity of the Latin mind." The disclosure of the cultural and philosophical meanings of the novel and the specifics of the genre of the river novel constitute the novelty of scientific research. The conclusion is made about the synthetics of the river-novel genre: a myth novel, a utopia novel, a warning novel, an alternative history novel. The research opens up the possibility for further, more detailed comparison of the religion of creativity underlying the novel with the philosophical ideas of the twentieth century: A. Bergson's "Creative Impulse", N. A. Berdyaev's "Philosophy of Creativity", L. N. Gumilev's theory of passionarity, as well as the analysis of the novel in the Russian artistic context.

Keywords: Brotherhood of creative souls, dialogue of cultural worlds, changing of souls, unity, The musical essence of the world, The God-humanity of genius, creative perception of the world, the mythologeme of life, life force, novel-river

References (transliterated)

1. Asanova N. A. «Zhan-Kristof» Romena Rollana: Uch. posobie. M.: Vysshaya shkola, 1985. 64 s.
2. Asanova N. A. «Zhan-Kristof» Romena Rollana i problema vzaimodeistviya v iskusstve. Kazan': KGU, 1978. 104 s.
3. Balakhonov V. E. Romen Rollan i ego vremya («Zhan-Kristof»). L.: LGU, 1968. 262 s.
4. Garin I. I. M. Prust // Garin I.I. Vek Dzhoisa. M.: Terra, 2002. S. 529-619.
5. Gilenson B. A. Istoriya zarubezhnoi literatury kontsa KhIKh – nachala KhKh vv.: Uch. posobie. M.: Akademiya, 2008. 482 s.
6. Dzhimbinov S. Sovest' Evropy: K 150-letiyu so dnya rozhdeniya Romena Rollana // Lit.gaz. 2016. № 6. S. 6.
7. Dyushen I. «Zhan-Kristof» Romena Rollana. M.: Khudozh. lit., 1966. 142 s.
8. Motyleva T. L. Tvorchestvo Romena Rollana. M.: GIKhL, 1959. 487 s.
9. Rollan, Romen. Vospominaniya. M., 1966. 590 s.
10. Rollan, Romen. Zhan-Kristof // Sobr.soch. v 9 t. T. 1-4. M.: Pravda, 1983.
11. Roman-reka – <https://ru.wikipedia.org/wiki/Roman-rek>

The legacy of Georgy Ivanovich Blagodatov and modern organology: following in the footsteps of the XV anniversary International Organology Congress "Blagodatovsky Readings"

Butatova Dinara Aidarovna

PhD in Art History

Senior Researcher; Organology Department; Federal State Budgetary Research Institution 'Russian Institute for the History of the Arts'

190000, Russia, Saint Petersburg, Isaakiyevskaya pl., 5

✉ dinara.bulatova@mail.ru



Abstract. The creative legacy of the outstanding organologist, musician, conductor, artist and cultural figure Georgy Ivanovich Blagodatov (1904–1982) outlined the activities of the Organology sector of the Russian Institute for the History of the Arts and its scientific forums

in the field of organology, caused a response in a number of reports and events of the XV International Organology Congress "Blagodatov Readings" held in November 2024, and also allowed to recall the scientific works and achievements of the scientist, his contribution to the formation and development of the St. Petersburg school of organology. Headed by I.V. Matsievsky, a leading Eurasian organologist, Doctor of Art History, professor, academician of the Russian Academy of Sciences and International Academy of Informatization, the forum has become a center of attraction for the best organologists from different regions of Russia and abroad, as well as young novice researchers of musical instruments and instrumental music over its more than 30-year history. The most important achievement of the St. Petersburg School of Organology is the development of an advanced methodology for the study of musical instruments and instrumental music. The systemic ethnophonic method, developed by I.V. Matsievsky based on the experience of studying various regional and ethnic instrumental traditions, is fruitfully applied throughout the Eurasian continent and beyond, which was confirmed at the 15th Congress.

The article highlights the scientific issues of the XV International Organology Congress "Blagodatov Readings", dedicated to the 120th anniversary of the birth of G.I. Blagodatov, touches on the history of this scientific forum and its organizer, the Organology Department of the Russian Institute for the History of the Arts. Scientific directions are being formed at organology forums, a methodology for studying musical instruments and instrumental music is being developed, issues of preserving and reviving musical instrumental traditions are being raised, new scientific ideas are being tested that have access to creative practice. The 15th Congress became the focus of such scientific areas of organology as ethnoorganology, campanology, instruments of academic musical culture, historical organology, reconstruction of musical instruments, musical museology, musical archaeology and anthropology, and also witnessed the emergence of such a trend as musical architecture.

Keywords: organology congress, Ihor Macijewski, the system-ethnophonic method, history of the symphony orchestra, Blagodatov Readings, Russian accordion, St. Petersburg organology school, Organology Department of RIHA, Georgy Blagodatov, the musical instruments

References (transliterated)

1. Blagodatov G. Zametki ob orkestre Betkhovena // Lyudvig Van Betkhoven [1770–1970]: estetika, tvorcheskoe nasledie, ispolnitel'stvo: sb. st. k 200-letiyu so dnya rozhdeniya / Redkol.: A. A. Gozenpud, Yu. A. Kremlev (otv. red.), L. N. Raaben. – L. : Muzyka, 1970. S. 197-213.
2. Blagodatov G. I. Istoriya simfonicheskogo orkestra / Leningr. gos. in-t teatra, muzyki i kinematografii. – L.: Muzyka. [Leningr. otd-nie], 1969.
3. Blagodatov G. Katalog sobraniya muzykal'nykh instrumentov. L., 1972.
4. Blagodatov G.I. Postoyannaya vystavka muzykal'nykh instrumentov: Putevoditel'. L., 1964.
5. Blagodatov G. I. Russkaya garmonika: Ocherk istorii instrumenta i ego roli v russkoi nar. muz. kul'ture / Pod red. F. A. Rubtsova; Gos. nauch.-issled. in-t teatra, muzyki i kinematografii. – L.: Muzgiz, 1960.
6. Boiko Yu. Po sledam «Russkoi garmoniki» G.Blagodatova // Voprosy instrumentovedeniya. SPb., 1993. S. 61-64.
7. Vertkov K.A., Blagodatov G. I., Yazovitskaya E. E. Atlas muzykal'nykh instrumentov narodov SSSR / Leningr. gos. in-t teatra, muzyki i kinematografii. – M.: Muzgiz, 1963.
8. Vertkov K. A., Blagodatov G. I., Yazovitskaya E. E. Atlas muzykal'nykh instrumentov

- narodov SSSR. M.: Muzyka, 1975.
9. Kovaleva O.V. Dlya derevni: Sbornik pesen i chastushek dlya peniya (solo, duet) bez soprovozhd. / Sost. i predisl. O.V. Kovalevoi. – M.: Muzsektor Gosizdata, 1925.
 10. Koshelev V. Tvorcheskii put' Georgiya Blagodatova // Voprosy instrumentovedeniya. (Vyp. 1). SPb., 1993. S. 7-11.
 11. Matsievskii I. Georgii Blagodatov – instrumentoved // Voprosy instrumentovedeniya. (Vyp. 1). SPb., 1993. S. 11-15.
 12. Matsievskii I. G.I. Blagodatov – klassik otechestvennogo instrumentovedeniya // Voprosy instrumentovedeniya. Vyp. 5. Ch. 1. SPb., 2004. S. 5-22.
 13. Matsievskii I. Peterburgskaya instrumentovedcheskaya shkola // Voprosy instrumentovedeniya. Vyp. 10. SPb.: RIII., 2017. S. 9-13.
 14. Matsievskii I.V., Nikanorov A. B. [Sektor instrumentovedeniya Rossiiskogo instituta istorii iskusstv: 1946–2000-e gody] / I.V.Matsievskii; A. B. Nikanorov // Rossiiskii institut istorii iskusstv: 110 let / sost. A. O. Leikin; red.-sost. i otv. red. G. V. Petrova. SPb.: RIII, 2022. S. 97-98.
 15. Nikanorov A.B. [Instrumentovedenie v Rossiiskom institute istorii iskusstv v 1920-kh – nach. 1940-kh godov] / A.B.Nikanorov // Rossiiskii institut istorii iskusstv: 110 let / Sost. A. O. Leikin; red.-sost. i otv. red. G. V. Petrova. SPb.: RIII, 2022. S. 44-45.
 16. Nikanorov A.B. Tematika osnovnykh publikatsii sektora instrumentovedeniya za 20 let (istoriograficheskii obzor i opyt bibliografii) // Kontonatsiya: Perspektivy muzykal'nogo iskusstva i nauki o muzyke. SPb: RIII., 2011. (Voprosy instrumentovedeniya. Vyp. 8). S. 82-93.
 17. Pozdnyakov Yu. «Russkaya garmonika» G. Blagodatova i sovremennost' // Voprosy instrumentovedeniya. Vyp. 5. Ch. 1. SPb., 2004. S. 22-34.
 18. Rossiiskii institut istorii iskusstv: 110 let / Sost. A.O. Leikin; red.-sost. i otv. red. G.V. Petrova. SPb.: RIII, 2022. 116 s., il.
 19. Svobodov V. Kamernyi orkestr starinnoi muzyki Georgiya Ivanovicha Blagodatova // Voprosy instrumentovedeniya. Vyp. 5. Ch. 1. SPb., 2004. S. 51-54.
 20. Khashba I.M. Abkhazskie narodnye muzykal'nye instrumenty. 2-e izd. Sukhumi: Alashara, 1979.
 21. Chudinova I. Georgii Blagodatov – istorik evropeiskogo orkestra // Voprosy instrumentovedeniya. (Vyp. 1). SPb., 1993. S. 15-17.
 22. Bachmann W. Musikgeschichte in Bildern. Beschreibung der beigefugten Abbildungen // Voprosy instrumentovedeniya. Vyp. 7. (K 120-letiyu Kurta Zaksa) / Red.-sost. V. A. Svobodov; otv. red. I. V. Matsievskii. SPb., 2010. S. 21.
 23. Montagy J. The Conch Its Use and its Substitutes from Prehistory to the Present Day // Voprosy instrumentovedeniya. Vyp. 3 / Sost. i otv. red. V. A. Svobodov. SPb: RIII, 1997. S. 19-23.