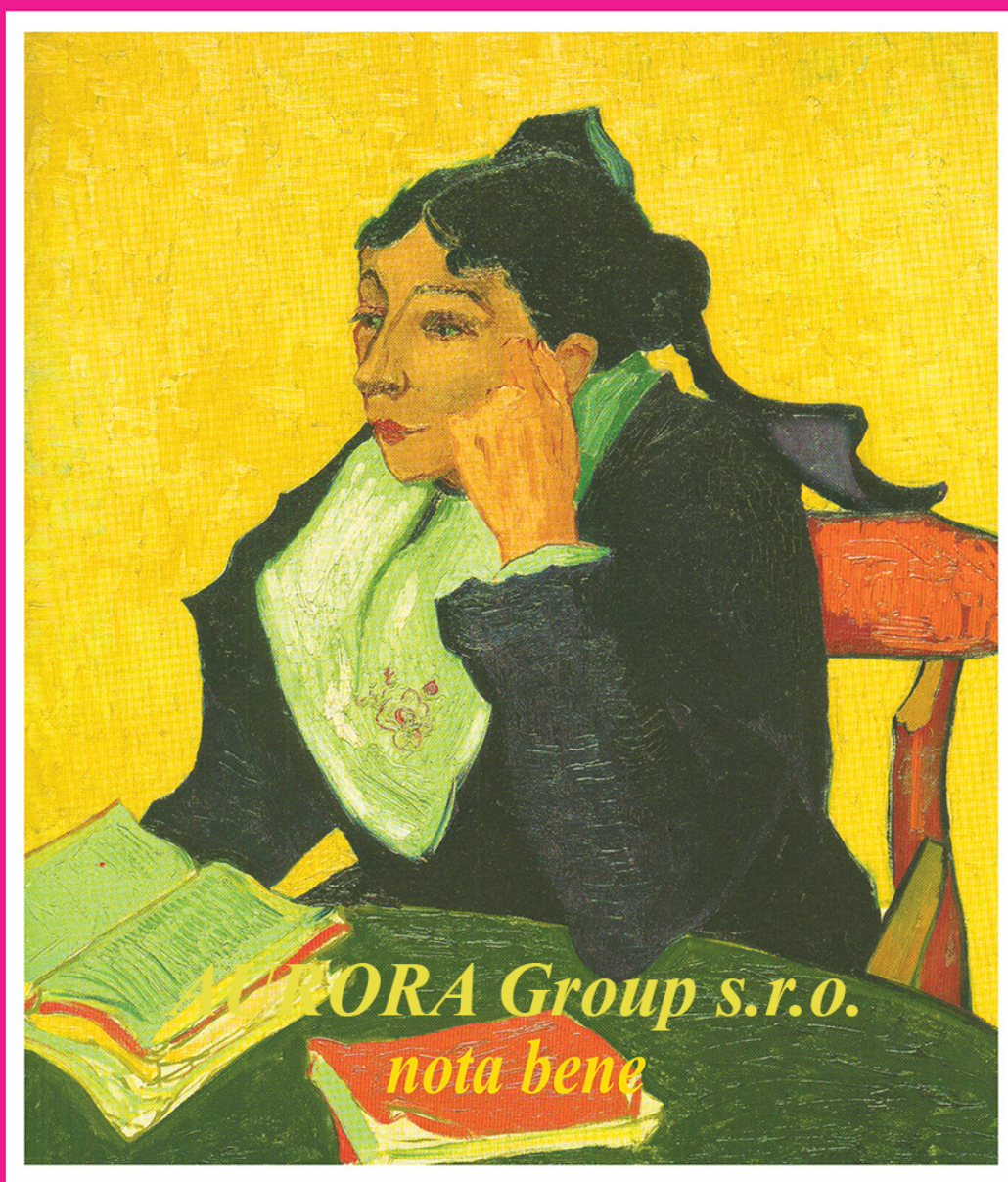


ISSN 2222-1956

КУЛЬТУРА *и искусство*



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

Выходные данные

Номер подписан в печать: 04-05-2025

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: 04-05-2025

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. Вологодина, 1 Б, оф. 49, egik37@yandex.ru

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Editorial collegium

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Chiozzi Paolo is a professor at the Faculty of Ethnology and Anthropology at the University of Florence (Florence, Italy). Universit? 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, earinin@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

Ли Л. Особенности претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова «Песни странника»	1
Петров Н.П. Влияние советской культурной политики на формирование жанровой структуры анимационных фильмов	18
Лю Т. Другая в буддийской нише: Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэньских пещерных храмах	26
Борисова Д.С. Первая Всероссийская Гигиеническая выставка: между научностью и популяризацией	44
Юе Г. Исследование функциональных инноваций в китайском фарфоре: от традиции к современности	55
Шумов М.В. Образ инопланетянина в советском кинематографе 1950–1980-х годов: от научной фантастики к философской аллегории	69
Ван Ц. Героический ретро-утопический мир в творчестве русского художника Павла Покидышева	88
Котляр Е.Р., Золотухина Н.А., Золотухина А.Ю. Архитектура в стиле "сталинский ампир" в культурном ландшафте Крыма	99
Чжан И. Этнокультурные характеристики цвета в религиозной живописи кочевых народов Северного Китая	121
Чи Ч. Развитие китайского туристического плаката в период с 1950-х по 2020-е гг	130
Англоязычные метаданные	144

Contents

LI L. The embodiment of Chinese poetry in the cycle "Songs of a Traveler" by G. Sviridov	1
Petrov N.P. The influence of Soviet cultural policy on the formation of the genre structure of animated films	18
Liu T. The Other in the Buddhist Niche: The Formation and Disappearance of the Female Image in the Longmen Grotto Temples	26
Borisova D.S. The First All-Russian Hygienic Exhibition: between science and Popularization	44
YUE G. Research on functional innovations in Chinese porcelain: from tradition to modernity	55
Shumov M.V. The image of an alien in Soviet cinema of the 1950s and 1980s from science fiction to philosophical allegory	69
Wang J. Heroic retro-utopian world in the work of Russian artist Pavel Ostrovyshev	88
Kotliar E.R., Zolotukhina N.A., Zolotuhina A.Y. Architecture in the "Stalinist Empire" style in the cultural landscape of Crimea.	99
Zhang I. Ethnocultural characteristics of color in the religious painting of nomadic peoples in Northern China	121
zhang c. The development of Chinese tourism poster in the period from the 1950s to the 2020s	130
Metadata in english	144

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ли Л. Особенности претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова «Песни странника» // Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.73568 EDN: TZVZJK URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73568

Особенности претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова «Песни странника»

Ли Лутун

ORCID: 0009-0008-9921-4928

кандидат искусствоведения

аспирант; институт вида искусства (музыкальное искусство); Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова

121357, Россия, г. Москва, р-н Фили-Давыдково, ул. Инициативная, д. 6 к. 1

✉ 979740314@qq.com



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.73568

EDN:

TZVZJK

Дата направления статьи в редакцию:

04-03-2025

Дата публикации:

11-04-2025

Аннотация: Предметом исследования является вокальный цикл Г.В. Свиридова «Песни странника» на стихи китайских поэтов в переводе Ю.К. Щуцкого. Значение этого произведения существенно выходит за рамки простого обращения к восточной поэзии. В статье рассматриваются особенности музыкального воплощения китайской поэзии в вокальном цикле Г.В. Свиридова «Песни странника». На примере песни «Возвращение на родину» проводится детальный анализ музыкально-выразительных средств, используемых композитором для передачи поэтических образов. Особое внимание уделяется работе с фактурой, гармонией и формой, а также способам создания синтеза русской музыкальной традиции и китайской поэтической образности. Исследуется роль фортепианного сопровождения в создании художественного целого. Выявляются

характерные черты позднего стиля Свиридова в контексте межкультурного диалога. Исследование основано на комплексном подходе, включающем историко-культурологический, текстологический и музыковедческий анализ. Применяются методы сравнительного анализа, структурно-функционального анализа и семантической интерпретации музыкального текста. Научная новизна исследования заключается в выявлении уникальных механизмов трансформации китайской поэтической образности в контексте русской музыкальной традиции. Впервые детально проанализированы специфические приемы, позволившие Свиридову достичь органичного синтеза восточной поэтической созерцательности с западной композиторской техникой. Выводы исследования демонстрируют, что великий советский и российский композитор Георгий Васильевич Свиридов создал оригинальный музыкальный язык, избегая прямого цитирования или поверхностной стилизации под китайскую музыку. В цикле прослеживается особый тип мелодики, сочетающий распевность русского романса с лаконизмом восточной поэзии, тщательно продуманная фактурная драматургия, гибкая метроритмическая организация и особая работа с тембром. Значение произведения выходит за рамки эксперимента в области межкультурного диалога, затрагивая универсальные темы человеческого бытия.

Ключевые слова:

Георгий Свиридов, китайская поэзия, вокальный цикл, музыкальный анализ, межкультурный диалог, фортепианное сопровождение, мелодическая линия, стиль, Песни странника, музыкальная форма

Вокальный цикл Георгия Васильевича Свиридова «Песни странника» на стихи китайских поэтов в переводе Ю.К. Щуцкого представляет собой яркий пример взаимодействия русской музыкальной традиции с поэтическим наследием Востока. Созданное в 1942 году, в период творческой зрелости композитора, во время его пребывания в эвакуации в Новосибирске вместе с Ленинградской филармонией [\[6\]](#), это произведение демонстрирует глубокое проникновение в образный мир китайской лирики и её оригинальное претворение музыкальными средствами. Примечательно, что Свиридов, традиционно воспринимаемый как композитор глубоко национального склада, создает в этом цикле уникальное художественное пространство, где русская музыкальная ментальность вступает в диалог с восточной философией и эстетикой, порождая особую форму межкультурного синтеза. В этом произведении композитор не идет по пути прямого заимствования восточных музыкальных идиом, но создает своеобразную музыкальную метафору китайской поэзии, используя собственный, узнаваемый музыкальный язык.

Актуальность данного исследования определяется возрастающим интересом к межкультурному диалогу в современном музыкальном искусстве. Проблематика российско-китайского культурного диалога в музыке широко исследуется современными музыковедами и культурологами, однако многие аспекты этого взаимодействия остаются малоизученными. В частности, в работах А.Н. Тимофеевой [\[11, 12, 13\]](#), посвященных данному циклу, основное внимание уделяется истории создания произведения и общей характеристике его стилистики, а также историческому контексту, в котором происходило его формирование. В отличие от этих исследований, в настоящей работе предлагается детальный анализ конкретных музыкальных средств и приемов, используемых композитором для воплощения поэтических образов в конкретных песнях цикла, что

позволяет выявить специфические особенности работы Свиридова с китайской поэзией на уровне музыкального языка.

В контексте глобализационных процессов анализ творческих подходов крупнейших композиторов к интерпретации инокультурных текстов приобретает особую значимость, позволяя выявить модели и стратегии межкультурного взаимодействия в музыкальном искусстве. Обращение Свиридова к китайской поэзии представляет собой не просто стилизацию, но глубокое осмысление иной культурной парадигмы, что делает его опыт ценным для понимания перспектив развития современной музыки в условиях культурного полилога.

Цель исследования – выявить специфические особенности музыкального воплощения китайской поэзии в конкретных песнях цикла «Песни странника» на основе детального анализа нотного текста и поэтического первоисточника. Методологическую базу исследования составляет комплексный подход, включающий музыкально-теоретический анализ, компаративный метод (сопоставление поэтического и музыкального текстов), а также элементы семиотического и культурологического анализа. Это позволяет рассмотреть произведение Свиридова в широком культурном контексте, выявляя как специфику музыкального языка композитора, так и особенности его художественной интерпретации китайской поэзии.

«Песни странника» были написаны Свиридовым в 1942 году, в период эвакуации в Новосибирск вместе с Ленинградской государственной филармонией [\[6\]](#). Этот период был для Свиридова временем интенсивного творческого поиска и освоения новых жанров. Обращение композитора к китайской поэзии в этот сложный военный период можно рассматривать как поиск духовной опоры в вечных философских ценностях восточной мудрости, а также как стремление к расширению творческих горизонтов в условиях вынужденной изоляции от привычной культурной среды Ленинграда.

Важно отметить, что интерес к восточной культуре и философии не был чем-то исключительным для советской художественной интеллигенции того времени. В 1930-е — 1940-е годы происходило активное расширение культурных контактов СССР со странами Востока, в том числе с Китаем [\[5\]](#). Это находило отражение в различных сферах искусства, включая музыку. Однако подход Свиридова к китайской поэзии отличался от типичных для того времени стилизаций и экзотизма – он стремился к глубинному постижению философской сути восточной лирики.

Обращение Свиридова к переводам Ю.К. Щуцкого также имеет особое значение. Юлиан Константинович Щуцкий (1897-1938) был выдающимся синологом, автором классического перевода и исследования «И-цзин» («Книги перемен»). В 1923 году под редакцией академика В.М. Алексеева была издана «Антология китайской лирики VII-IX вв. по Р. Хр.» с переводами Щуцкого [\[1\]](#), которая, вероятно, и послужила источником текстов для Свиридова. Трагическая судьба переводчика, репрессированного в 1937 году и расстрелянного в 1938 году, придает дополнительное измерение этому произведению как своеобразному творческому памятнику выдающемуся ученому.

Цикл «Песни странника» включает в себя шесть частей:

1. «Отплытие» (на стихи Мэн Хаожаня)
2. «Ночлег в горах» (на стихи Ли Бо)
3. «На чужбине» (на стихи Ду Фу)

4. «Весеннее возвращение» (на стихи Мэн Хаожаня)
5. «Песня на реке» (на стихи Чжан Цзи)
6. «Возвращение на родину» (на стихи Хэ Чжичжана)

Драматургически цикл выстроен как единое повествование, отражающее духовный путь лирического героя: от отправления в странствие через одиночество и тоску по родине к окончательному возвращению. Такая композиция имеет глубокие архетипические корни, восходящие к универсальному мотиву путешествия как символа духовной трансформации личности. В контексте китайской философской традиции это можно интерпретировать через призму даосского принципа циклического возвращения к истоку, а также конфуцианской идеи «исправления имен» – возвращения к подлинному значению вещей и явлений. В русской же культуре эта тема перекликается с традицией «странничества» как особого духовного пути, что создает дополнительное смысловое измерение цикла.

В данной статье основное внимание уделяется анализу песен «На чужбине» и «Возвращение на родину», представляющих особый интерес с точки зрения воплощения тематики странствия и возвращения – ключевых для цикла образных сфер. Эти две части занимают особое положение в драматургии цикла, образуя своеобразные эмоционально-смысловые полюса: максимальное удаление от родного дома (духовное и физическое) в «На чужбине» и окончательное возвращение, сопряженное с философским осмыслением жизненного пути, в «Возвращении на родину».

Поэтическая основа цикла – лирика китайских поэтов эпохи Тан (VII-IX вв.) в переводе Ю.К. Щуцкого. Танская поэзия отличается лаконичностью выражения, глубоким философским содержанием и особым вниманием к темам природы, странствий и созерцания. Выбор Свиридовым именно танской поэзии не случаен – это период наивысшего расцвета китайской литературы, когда формировались каноны поэтического искусства, сохранившие своё значение на протяжении последующих столетий.

Переводы Ю.К. Щуцкого отличаются стремлением к передаче не только буквального смысла, но и глубинных философских подтекстов китайской поэзии. Это особенно важно для понимания творческого замысла Свиридова, который, работая с переводами, стремился проникнуть в сущность китайского мировосприятия.

Примечательно, что Щуцкий, в отличие от других переводчиков танской поэзии (таких как А. Ахматова, Л. Эйдли), не столько стремился к сохранению формальных особенностей оригинала, сколько пытался передать его внутреннюю музыкальность и философскую глубину. Это создавало благоприятную почву для музыкального воплощения данных текстов, ориентированного на выявление их имманентной мелодичности и ритмической организации.

Например, стихотворение Ду Фу «На чужбине» передает чувство тоски по родине и одиночества:

Светлая луна моей страны,
Думаю о тех, кто мне родные.
Дома, на чужбине – мы одни,
Схожею тоской томимся ныне.

В оригинальном тексте Ду Фу это четверостишие относится к жанру «цзюэцзюй»

(«оборванные строки») – лаконичной поэтической форме, требующей предельной концентрации смысла и эмоции в минимальном объеме текста. При анализе поэтического первоисточника обращает на себя внимание характерная для китайской поэзии недосказанность, подтекст, создающий пространство для размышления. Луна здесь выступает не просто как элемент пейзажа, но как символическая связь между разлученными людьми – это традиционный мотив китайской поэзии, восходящий к древним мифологическим представлениям. Свиридов в своей музыкальной интерпретации тонко улавливает эту символическую многозначность образа луны, придавая ему особое звуковое воплощение.

Стихотворение Хэ Чжичжана «Возвращение на родину» раскрывает тему возвращения после долгих лет странствий:

В юности, покинув отчий дом,

Возвращаюсь старцем седовласым.

Речь моя осталась прежней, но

Сколько на висках явилось власу!

Дети, повстречавшие меня,

Не узнали странника седого,

С ласковой улыбкой говоря:

«Ты откуда, странник, держишь слово?»

Это стихотворение принадлежит к жанру «ши» – более развернутой поэтической форме, допускающей большую повествовательность и эмоциональную развернутость. Центральной темой здесь выступает конфликт между внутренней неизменностью человеческой личности («речь моя осталась прежней») и внешними трансформациями, вызванными течением времени. Этот конфликт приобретает особую остроту в момент возвращения на родину, когда герой обнаруживает, что стал чужим в родных местах.

Парадоксальность ситуации, когда возвращение оборачивается новым открытием неизвестного, отражает глубинную философскую мысль о невозможности буквального возвращения к прошлому. Эта идея находит отражение в даосском принципе «вечного возвращения», где возвращение понимается не как механическое повторение, а как новое постижение изначальной сущности на более высоком уровне осознания. Музыкальное воплощение Свиридовым этого философского парадокса представляет собой одно из наиболее глубоких прозрений композитора в сущность китайской мысли.

Именно эти философские мотивы становятся основой для музыкального воплощения в цикле Свиридова. Композитор чутко улавливает не только внешнюю образность китайской поэзии, но и её глубинные философские подтексты, связанные с идеями изменчивости и постоянства, одиночества и единения с миром, скоротечности человеческой жизни и вечности природы.

Песня «На чужбине» представляет собой лаконичную музыкальную миниатюру, созданную в куплетно-вариационной форме. Поэтический текст Ду Фу повествует о тоске по родине, переживаемой лирическим героем под светом луны.



Фортепианное вступление (такты 1-4) сразу погружает слушателя в атмосферу ночной созерцательности. Свиридов использует здесь прозрачную фактуру с характерными квартовыми и квинтовыми интонациями, создающими ощущение открытого пространства. В гармонии преобладают минорные трезвучия и септаккорды, перемежающиеся с квартовыми созвучиями, что придает музыке особую колористическую окраску без прямого подражания пентатонике.

Примечательно, что композитор отказывается от прямого цитирования или стилизации восточной музыки, избегая типичных «ориентальных» клише, таких как пентатоника или характерные ритмические фигуры. Вместо этого он создает собственный музыкальный язык, который на глубинном уровне соответствует эстетическим принципам китайской поэзии. Квартовые и квинтовые созвучия во вступлении можно интерпретировать как своеобразную звуковую метафору «пустотности» – важнейшей категории восточной эстетики, подразумевающей не отсутствие содержания, а особое состояние сознания, в котором возможно непосредственное постижение сущности явлений.

Фактурное решение вступления основано на принципе «разреженности» звуковой ткани, что создает эффект, аналогичный приему «белого пространства» в китайской живописи, где незаполненные участки холста играют не менее важную роль, чем изображенные объекты. Подобно тому, как в китайской живописи пустота не является простым отсутствием изображения, а представляет собой активный элемент композиции, паузы и разреженные созвучия в музыке Свиридова создают особое звуковое пространство, наполненное внутренним напряжением и смыслом.



В кульминационном разделе (такты 15-20) Свиридов использует более насыщенную фактуру и расширяет диапазон вокальной партии. Слова "Схожею тоской томимся ныне" получают особое выразительное значение благодаря восходящему движению мелодии и усилению динамики. Характерно, что композитор избегает яркой, открытой экспрессии, предпочитая сдержанное, но глубокое эмоциональное высказывание, что вполне соответствует эстетике китайской поэзии.

Кульминация песни примечательна тем, что в ней достигается особый эффект эмоционального резонанса, когда внешняя сдержанность выражения лишь усиливает внутреннюю экспрессию. Этот прием перекликается с принципом китайской эстетики

«цзинцзе» – концепцией «художественной атмосферы», согласно которой истинная красота и глубина произведения искусства заключаются не в непосредственно выраженном содержании, а в том эмоциональном и интеллектуальном отклике, который оно вызывает у воспринимающего. Свиридов мастерски воплощает этот принцип, создавая музыку, которая говорит больше своими паузами и подтекстами, чем прямым высказыванием.

Фортепианное сопровождение в песне выполняет не только аккомпанирующую функцию, но и создает особое звуковое пространство. Свиридов использует широкий диапазон фортепиано, от глубоких басов до высоких регистров, что создает эффект объемного звукового пейзажа. Особую роль играют паузы между музыкальными фразами, подчеркивающие значимость каждого слова и создающие атмосферу медитативной созерцательности.

В гармоническом плане обращает на себя внимание использование «плавающей» тональности с частыми отклонениями и модуляциями, что создает эффект тонального «мерцания», перекликающегося с образом лунного света в поэтическом тексте. При этом Свиридов не отказывается полностью от функциональной гармонии, но трансформирует её, вводя элементы модальности и свободной хроматики. Такой подход можно интерпретировать как музыкальную аналогию к философскому принципу «инь-ян» – единству противоположностей, взаимопроникновению разнородных начал.

Особо следует отметить работу композитора с фактурой фортепианного сопровождения. В партии фортепиано преобладают широко расположенные аккорды и интервалы, создающие эффект пространственной глубины и перспективы. Это можно рассматривать как музыкальную аналогию к принципам китайской пейзажной живописи «шань-шуй» («горы-воды»), где пространственная перспектива создается не с помощью линейных построений, а через сопоставление разных планов и масштабов изображения.

«Возвращение на родину» на стихи Хэ Чжичжана представляет собой кульминационный пункт всего цикла, где тема странствий и возвращения к истокам получает наиболее полное и глубокое выражение.

Фортепианное вступление (такты 1-18) создает атмосферу глубокой задумчивости и ностальгии. Медленный темп в сочетании с преобладанием минорных гармоний, включающих характерное использование малых секст и уменьшенных септаккордов, передает сложное эмоциональное состояние героя, возвращающегося в родные места после долгих лет отсутствия.

Развернутое фортепианное вступление выполняет не только экспозиционную функцию, но и является своеобразным философским прологом, настраивающим слушателя на восприятие центральной темы произведения – темы времени и его воздействия на человеческую жизнь. Гармонический язык вступления характеризуется тонким балансом между тональной определенностью и модальной свободой, что создает эффект временной неопределенности, своеобразного «парения» между прошлым и настоящим.

Особую выразительность придает смена размера в 17-м такте с 4/4 на 3/2, что создает ощущение временной свободы и размытости границ между прошлым и настоящим. Этот прием помогает передать сложное психологическое состояние лирического героя, одновременно находящегося в двух временных пластах – прошлом (юность) и настоящем (старость).

Метрическая трансформация может быть интерпретирована как музыкальное воплощение

философской концепции времени в китайской мысли, где линейное и циклическое понимание времени сосуществуют в диалектическом единстве. Переход от четного метра (4/4) к нечетному (3/2) символически отражает переход от «земного», измеримого времени к «небесному», бесконечному. Это соответствует даосскому представлению о двойственной природе времени: с одной стороны – как о последовательности событий (ши), с другой – как о вечном настоящем, «великом единстве» (тай и).

Мелодическая линия вокальной партии (с такта 19) органично вырастает из фортепианного вступления. В соответствии с поэтическим текстом "В юности, покинув отчий дом, возвращаюсь старцем седовласым", композитор использует плавное, неторопливое разворачивание мелодии, основанное на секундных и терцовых интонациях. Это создает ощущение естественной речевой интонации, что является характерной чертой позднего стиля Свиридова.



Особую выразительность приобретают слова "Речь моя осталась прежней, но сколько на висках явилось власу!" Композитор подчеркивает контраст между неизменностью внутренней сущности человека и изменениями, происходящими с ним во времени, используя контрастные регистры фортепиано: высокий регистр символически соотносится с образом юности, низкий – с образом зрелости.

Этот контраст можно интерпретировать через призму конфуцианской философии, где центральное место занимает концепция «чжун юн» («срединный путь»), предполагающая гармоничное сочетание противоположностей. В музыкальном воплощении этого фрагмента Свиридов достигает удивительного баланса между изменчивостью и постоянством, молодостью и старостью, создавая музыкальный образ, воплощающий идею жизненной целостности при всех внешних трансформациях.

В фортепианной партии на этом этапе преобладают консонансные интервалы (терции, квинты, октавы), создающие ощущение внутренней гармонии. Это фактурное решение генерирует эффект пространственной перспективы и медитативной сосредоточенности, характерный для китайской пейзажной лирики.

В развитии музыкальной формы можно выделить три основных раздела, соответствующих смысловому развитию поэтического текста:

1. Экспозиционный раздел (такты 19-32) – рассказ о возвращении
2. Средний раздел (такты 33-44) – размышления о прошедшем времени
3. Заключительный раздел (такты 45-56) – философское обобщение

Такая трехчастная структура имеет глубокие архетипические корни, восходящие к универсальной формуле «тезис – антитезис – синтез». В контексте китайской

философской традиции это соотносится с концепцией «сань цай» («три начала»): Небо, Земля и Человек, находящиеся в состоянии динамического равновесия. Музыкальная форма песни, таким образом, становится воплощением фундаментальных космологических представлений, характерных для китайской культуры.

В среднем разделе, соответствующем словам "Дети, повстречавшие меня, не узнали странника седого", Свиридов применяет более насыщенную фактуру с использованием септаккордов и нонаккордов, что усиливает эмоциональное напряжение. Это соответствует тексту о переживаниях героя, обнаружившего, что его не узнают в родном городе.

Особую выразительность в этом разделе приобретает гармоническое развитие, основанное на сопоставлении аккордов, находящихся в отдаленных тональных соотношениях. Такой подход создает эффект тонального «блуждания», что можно интерпретировать как музыкальную метафору отчуждения героя от родных мест. При этом композитор избегает открытого драматизма, предпочитая более тонкие средства выразительности, что соответствует эстетическому принципу «хань сюй» («сдержанность и пустота») в китайском искусстве.

Примечательно использование Свиридовым тембровых возможностей фортепиано для создания эффекта «просветления» при словах "С ласковой улыбкой говоря". Здесь композитор переносит фактуру в высокий регистр, используя «прозрачные» созвучия, что создает эффект внезапного «просветления» среди общей сумрачной атмосферы. Этот прием можно рассматривать как музыкальную аналогию к концепции «у вэй» («недеяние») в даосизме – достижение гармонии через принятие естественного хода вещей.



Заключительный раздел (с такта 45) отмечен возвращением к прозрачной фактуре начала. Особую выразительность приобретает использование октавных унисонов в завершении, создающих эффект постепенного растворения звучания. Этот прием можно интерпретировать как музыкальное воплощение философской идеи о преходящести всего земного, характерной для китайской поэзии.

Финальное разрешение музыкальной ткани в консонирующий аккорд, звучащий в широком расположении, создает эффект пространственной перспективы и одновременно временной завершенности. Это соответствует даосской концепции «возвращения к истоку» (гуй юань), символизирующей замыкание жизненного круга и обретение внутренней гармонии. Особенно значима здесь трактовка тишины, наступающей после финального аккорда – она воспринимается не как отсутствие звука, а как особое состояние звуковой материи, своего рода «звучащая тишина», что перекликается с китайской концепцией «у» (небытие) как активного, творческого начала.

Анализ песен «На чужбине» и «Возвращение на родину» позволяет выделить основные музыкальные приемы, используемые Свиридовым для передачи образного строя китайской поэзии:

1. **Специфическая мелодика**, сочетающая распевность русского романса с лаконизмом и декламационностью. Композитор избегает широких мелодических скачков, предпочитая плавное, волнообразное движение, что соответствует созерцательному характеру китайской лирики. Примечательным является использование Свиридовым так называемых «интонационных арок» – обрамляющих мелодических оборотов, создающих эффект замкнутости формы, что можно рассматривать как музыкальную аналогию к структурным особенностям китайского поэтического жанра «люйши», где первая и последняя строки часто перекликаются по смыслу и образности.

2. **Особая работа с фортепианной фактурой**, где значимую роль играют пространственные эффекты, создаваемые с помощью регистровых и тембровых контрастов. Свиридов использует широкий диапазон фортепиано, от глубоких басов до высоких регистров, что создает эффект объемного звукового пейзажа. Важным аспектом фактурного решения является принцип «разреженности» звуковой ткани, особенно в верхнем регистре, что создает эффект «просветленности» и воздушности, характерный для эстетики китайской живописи с её концепцией «дыхания» («ци») как основы художественной выразительности.

3. **Гармонический язык**, сочетающий традиционную функциональность с элементами модальности. Композитор избегает прямого подражания пентатонике, но создает особый колорит с помощью квартовых созвучий, нетерцовых структур и особых ладовых оборотов. Примечательно использование Свиридовым «плавающей» тональности, создающей эффект тонального «мерцания», что можно интерпретировать как музыкальную аналогию к даосской концепции «дао» – вечно изменчивого, но в своей основе неизменного пути. Особую роль в гармоническом языке цикла играют бифункциональные созвучия и полиладовые структуры, отражающие идею единства противоположностей, характерную для китайской философии.

4. **Метроритмическая свобода**, проявляющаяся в смене размеров, использовании пауз и гибкости агогических нюансов. Это позволяет достичь эффекта медитативной созерцательности, характерной для китайской поэзии. В отличие от многих западных композиторов, обращавшихся к восточной тематике и часто использовавших оstinatные ритмические формулы как знак «ориентальности», Свиридов идет по пути ритмической свободы и гибкости, что ближе к самой сущности китайской поэзии с её тяготением к асимметрии и естественному течению времени.

5. **Динамическая сдержанность** с преобладанием тихих и средних нюансов (*p*, *mp*, *mf*), что соответствует эстетике восточной культуры с её избеганием чрезмерной экспрессии. Особенно показательна работа Свиридова с динамическими градациями в пределах тихой звучности, где композитор достигает удивительного разнообразия эмоциональных оттенков при внешней сдержанности выражения. Этот подход перекликается с принципом «ю-сянь» («скрытые струны») в китайской эстетике, где подлинная глубина чувства выражается не в эмоциональном выплеске, а в тонких нюансах и полутонах.

6. **Особое значение тишины и пауз** как структурно-выразительных элементов музыкальной ткани. Паузы у Свиридова становятся не просто временными цезурами, но активными элементами музыкального повествования, создающими эффект «дыхания» музыкальной формы. Это соответствует китайской эстетической категории «сюй»

(«пустота»), где незаполненное пространство рассматривается как активный, творческий элемент композиции. Примечательно, что Свиридов часто использует приём «затухания» звучания, когда музыкальная фраза не завершается определенно, а как бы «растворяется» в тишине, что создаёт эффект незавершенности, открытости музыкальной мысли.

7. Музыкально-речевые интонации как основа мелодического развития. Свиридов тщательно следует за интонационным строем поэтического текста, выявляя его внутреннюю музыкальность. При этом композитор создает своеобразные мелодические формулы для ключевых слов и образов, выступающие как музыкальные «иероглифы» – символические звуковые комплексы, обладающие самостоятельным выразительным значением. Такой подход можно рассматривать как музыкальную аналогию к идеографическому принципу китайской письменности, где каждый знак несет комплексное, многоуровневое значение.

8. Семантическая многозначность музыкального языка, проявляющаяся в использовании полисемантических звуковых комплексов, допускающих различные интерпретации в зависимости от контекста. Этот прием перекликается с принципом «ицзин» («смысл за пределами образа») в китайской эстетике, где истинное значение произведения искусства раскрывается не в буквальном содержании, а в тех ассоциациях и смыслах, которые возникают за его пределами.

Проведенный анализ песен цикла Г.В. Свиридова «Песни странника» показывает, что композитор создал оригинальную музыкальную интерпретацию китайской поэзии, опираясь не на внешние атрибуты восточной музыки, а на глубинное постижение философско-эстетической сути танской лирики.

В отличие от предшествующих исследований А.Н. Тимофеевой ^[13], сосредоточенных преимущественно на историческом контексте создания цикла и общей характеристике его стилистики, настоящая работа предлагает детальный анализ конкретных музыкальных средств и приемов, используемых композитором для воплощения поэтических образов в конкретных песнях цикла. Это позволяет выявить специфические особенности работы Свиридова с китайской поэзией на уровне музыкального языка.

Новизна исследования заключается также в сопоставлении поэтического первоисточника и его музыкального воплощения, что дает возможность проследить, как композитор претворяет ключевые образы и идеи китайской лирики в музыкальной ткани произведения. Особенно значимым представляется выявление параллелей между музыкальными приемами Свиридова и философско-эстетическими категориями китайской культуры, такими как «инь-ян» (единство противоположностей), «у-вэй» (недеяние), «сюй» (пустота) и другими. Это позволяет говорить о своеобразной «музыкальной синологии» Свиридова, его интуитивном проникновении в сущность китайского мировосприятия.

Вклад данного исследования в музыковедение заключается также в предложенной методологии анализа межкультурных взаимодействий в музыке, где акцент делается не на внешних заимствованиях стилистических элементов, а на глубинных соответствиях между музыкальными структурами и философско-эстетическими принципами разных культур. Такой подход позволяет выйти за рамки традиционного понимания «ориентализма» в музыке как поверхностной стилизации и увидеть более сложные и интересные формы межкультурного диалога.

Композитор достигает органичного синтеза русской музыкальной традиции и

философской глубины китайской поэзии, создавая произведение универсального звучания, где отражены вечные темы человеческого бытия – странствия, время, память, возвращение к истокам. Этот опыт межкультурного диалога в музыке представляет значительный интерес как для исполнительской практики, так и для современного музыковедения.

Особенно важным представляется то, что Свиридов не идет по пути простой стилизации или имитации восточного колорита, а создает оригинальную музыкальную интерпретацию китайской поэзии, основанную на глубоком проникновении в её образный строй и философскую сущность. Тем самым композитор демонстрирует возможность подлинного межкультурного диалога в музыке, где взаимодействие различных традиций происходит на уровне глубинных смысловых структур, а не поверхностных стилистических заимствований.

В современном контексте глобализационных процессов, часто ведущих к нивелированию культурных различий, опыт Свиридова приобретает особую ценность, показывая возможность сохранения национальной идентичности при открытости к диалогу с другими культурами. Цикл «Песни странника» представляет собой яркий пример того, как национальное может становиться универсальным, не теряя своей специфики, а обогащаясь через взаимодействие с иными культурными традициями.

Перспективы дальнейшего исследования темы связаны с расширением аналитического материала за счет включения в круг рассмотрения других песен цикла, а также с сопоставительным анализом подходов Свиридова и других русских композиторов к интерпретации восточной поэзии. Интересным направлением исследований может стать также рецепция цикла «Песни странника» в китайской культурной среде, что позволит оценить эффективность межкультурного диалога с точки зрения его восприятия представителями той культуры, к которой обращается композитор.

Библиография

1. Антология китайской лирики VII-IX вв. по Р. Хр. / перевод в стихах Ю. К. Щуцкого; редакция, вводные обобщения и предисловие В. М. Алексеева. М.-СПб. : Государственное издательство "Всемирная литература", 1923. 144 с.
2. Белоненко А. С. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений // Наш современник. 2016. № 1. URL: <http://nash-sovremennik.ru/archive/2016/n1/1601-19.pdf> (дата обращения: 29.10.2020). EDN: VRZYL
3. Белоненко А. С. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений // Наш современник. 2016. № 5. URL: <http://nash-sovremennik.ru/archive/2016/n5/1605-22.pdf> (дата обращения: 29.10.2020).
4. Георгий Свиридов. Музыка как судьба / сост. А. С. и В. С. Белоненко; авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко; науч. ред. С. И. Субботина. 2-е изд., дораб. и доп. М. : Молодая гвардия, 2017. 795 с.
5. Емельянова М. Э. Музыкальная культура Ленинграда 1930-х - 1950-х годов в творческой биографии Г. В. Свиридова. Дисс. ... кандидата исторических наук. СПб. : Санкт-Петербургский гос. университет, 2017. 949 с.
6. Зингер Е. М. Ленинградская государственная филармония в Сибири в годы Великой Отечественной войны // Научно-методические записки. Т. 5. Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория, 1970. С. 61-116.
7. Композитор Георгий Свиридов: нотографический справочник / сост. Н. А. Сладкова. М. : ВААП Информ, 1986. 143 с.
8. Ма Цзяцзя. Интерпретация китайской поэзии в вокальном цикле Н. Пейко

"Оборванные строки" // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании. Вып. 1. Харьков : Харьковская гос. академия дизайна и искусств, 2016. С. 64-69. EDN: WEIWKD

9. Об опере "Великая дружба" В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. / Правда. 1948. 11 февраля.

10. Свиридов, Г. В. Песни странника : ноты / Г. В. Свиридов ; на слова китайских поэтов в переводе на русский Ю. К. Щуцкого. - 2-е изд., стер. - Санкт-Петербург : Планета музыки, 2023. - 76 с. - ISBN 978-5-507-45590-4. - Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. - URL: <https://e.lanbook.com/book/278819> (дата обращения: 01.02.2025)

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 «Особенности претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова «Песни странника»», в которой проведен анализ музыкальной интерпретации китайских стихотворений советским композитором.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что вокальный цикл Георгия Васильевича Свиридова «Песни странника» на стихи китайских поэтов в переводе Ю.К. Щуцкого представляет собой яркий пример взаимодействия русской музыкальной традиции с поэтическим наследием Востока. Созданное в период творческой зрелости композитора, это произведение демонстрирует глубокое проникновение в образный мир китайской лирики и её оригинальное претворение музыкальными средствами.

К сожалению, в статье не представлен библиографический анализ и анализ научной обоснованности проблематики. Автором упомянуто лишь об исследованиях данной темы музыковедом А.Н. Тимофеевой, сосредоточенных преимущественно на историческом контексте создания цикла и общей характеристике его стилистики. С позиции автора, научная новизна настоящей работы заключается в детальном анализе конкретных музыкальных средств и приемов, используемых композитором для воплощения поэтических образов в конкретных песнях цикла. Это позволяет автору выявить специфические особенности работы Свиридова с китайской поэзией на уровне музыкального языка. Новизна исследования заключается также в сопоставлении поэтического первоисточника и его музыкального воплощения, что дает возможность проследить, как композитор претворяет ключевые образы и идеи китайской лирики в музыкальной ткани произведения. Практическая значимость исследования состоит в возможности повторения опыта межкультурного диалога в музыке как в исполнительской практике, так и в современном музыковедении.

Актуальность исследования обусловлена повышенным вниманием со стороны научного сообщества к укреплению и развитию российско-китайского межкультурного диалога. Методологическую базу исследования составили общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также музыковедческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких китайских и российских исследователей как А.Н. Тимофеева, М.Э. Емельянова, Ма Цзяцзяи др. Эмпирическим материалом выступил вокальный цикл Георгия Васильевича Свиридова «Песни странника» (1941-1942) на стихи китайских поэтов эпохи Тан (VII-IX вв.) в переводе Ю.К. Щуцкого.

Цель исследования – выявить специфические особенности музыкального воплощения китайской поэзии в конкретных песнях цикла «Песни странника» на основе детального

анализа нотного текста и поэтического первоисточника. В данной статье основное внимание уделяется анализу песен «На чужбине» и «Возвращение на родину», представляющих особый интерес с точки зрения воплощения тематики странствия и возвращения – ключевых для цикла образных сфер. В данной статье основное внимание уделяется анализу песен «На чужбине» и «Возвращение на родину», представляющих особый интерес с точки зрения воплощения тематики странствия и возвращения – ключевых для цикла образных сфер.

Для достижения цели исследования автором проведен детальный анализ конкретных музыкальных средств и приемов, используемых композитором для воплощения поэтических образов в конкретных песнях цикла. Это позволило автору выявить специфические особенности работы Г. Свиридова с китайской поэзией на уровне музыкального языка.

В результате анализа автором выделены основные музыкальные приемы, используемые Свиридовым для передачи образного строя китайской поэзии: специфическая мелодика, особая работа с фортепианной фактурой, гармонический язык, метроритмическая свобода, динамическая сдержанность.

Проведенный автором анализ песен цикла Г.В. Свиридова «Песни странника» показывает, что композитор создал оригинальную музыкальную интерпретацию китайской поэзии, опираясь не на внешние атрибуты восточной музыки, а на глубинное постижение философско-эстетической сути танской лирики.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены 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 примером синтеза произведений искусства, принадлежащих разным культурам, 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 состоит из 10 источников и включает не все труды, на которые автор ссылается в своем исследовании. Автору следует доработать данный вопрос. Текст статьи выдержан в научном стиле, но содержание статьи носит реферативный характер. Кроме того, объем статьи составляет менее 12 тысяч знаков, автору следует дополнить материал.

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](#).

Рецензируемый текст «Особенности претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова «Песни странника» обращается к тематике межкультурного диалога России и Китая на любопытном и недостаточно изученном примере «Песен странника» Георгия Свиридова, написанных на стихи китайских поэтов раннего Средневековья. Данное музыкальное произведение представляет собой усложненную вариацию межкультурного диалога т.к. происходит диалог не только музыкальный, но и текстовый (стихи китайских поэтов переведены на русский и дополнительно адаптированы Свиридовым к его музыке), тексты же, как справедливо отмечает автор, несут в себе философско-эстетическое наложение другой культуры и другой эпохи. К сожалению, автор не упоминает о степени изученности проблем межкультурного (и российско-китайского в т.ч.) диалога, упоминание писавшей о «Песнях странника» А. Тимофеевой сопровождается нерабочей сноской, очевидно список литературы загрузился не полностью. Отличие своей работы от текста Тимофеевой и собственно новизну исследования автор заявляет в самом конце работы, представляется разумным перенести эти тезисы в начало работы. Т.к. методологической основой работы является комплексный контент-анализ, представляется необходимым элементарное представление контента т.е. «Песен странника», начиная с указания времени создания/публикации, обстоятельств/общественно-политического контекста создания цикла, возможных мотивов подбора текстов и т.д. Из работы, в частности, невозможно понять, когда именно было написано произведение, приводящиеся в списке литературы тексты по советской музыкальной истории 1940-1950-ых гг. никак не использованы. Целью исследования автор ставит выявление специфических особенностей «музыкального воплощения китайской поэзии в конкретных песнях цикла «Песни странника» на основе детального анализа нотного текста и поэтического первоисточника», т.е. рассматриваются две части цикла, «Возвращение на родину» и «На чужбине». В поставленных рамках автор вполне справляется с поставленными задачами (преимущественно анализируется нотный текст, текстовый первоисточник рассматривается в меньшей степени), обе упомянутые части цикла подробно и многосторонне рассмотрены, на основе проанализированных частей цикла автор формулирует перечень основных музыкальных приёмов Свиридова, используемых для претворения китайской поэзии. Выводы автора вполне логичны, обоснованы и четко сформулированы: «Свиридов не идет по пути простой стилизации или имитации восточного колорита, а создает оригинальную музыкальную интерпретацию китайской поэзии.... демонстрирует возможность подлинного межкультурного диалога в музыке, где взаимодействие различных традиций происходит на уровне глубинных смысловых структур, а не поверхностных стилистических заимствований». В целом работа выполнена на высоком научно-методическом уровне, представляет собой компетентное междисциплинарное культурологическо-музыковедческое исследование перспективной темы, по устранению указанных недочетов рекомендуется к публикации.

Результаты процедуры окончательного 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 отразил в заголовке («Особенности претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова «Песни странника»»), является совокупность особенностей претворения китайской поэзии (в объекте исследования) в цикле Г. Свиридова «Песни странника». В тексте статьи автор поясняет, что для детального содержательного

анализа он выбирает две песни цикла: «На чужбине» и «Возвращение на родину», — обосновывая выборку тем, что именно они представляют «особый интерес с точки зрения воплощения тематики странствия и возвращения – ключевых для цикла образных сфер», поскольку отражают глубинные концепты китайской культуры, выраженные традиционными философско-эстетическими категориями.

Автор кратко характеризует социокультурный контекст появления цикла «Песни странника», отмечая особенности поэтического первоисточника, качество их перевода на русский язык выдающимся синологом Ю.К. Щуцким, упоминая его трагическую биографию, отражающую, в том числе, исторический перелом в развитии русской культуры. Далее последовательно автор анализирует поэтическое и музыкальное содержание отобранных песен цикла, делая акценты на семантике формы и символического содержания поэтического текста, а также на выразительных средствах композиторской техники, позволивших Свиридову интонационно передать, или даже музыкально интерпретировать глубинные концепты китайской культуры, выраженные традиционными философско-эстетическими категориями.

Автор приходит к выводу, что анализ песен «На чужбине» и «Возвращение на родину» позволил ему «выделить основные музыкальные приемы, используемые Свиридовым для передачи образного строя китайской поэзии». Совокупность особенностей претворения китайской поэзии в цикле Г. Свиридова в итоговом заключении автор раскрывает как комплекс связанных общим замыслом композитора композиционных решений, касающихся: 1) специфической мелодики, 2) особенностей фортепианной фактуры, 3) особенностей гармонического языка, 4) метроритмической свободы, 5) динамической сдержанности с преобладанием тихих и средних нюансов (*p*, *mp*, *mf*), 6) особого значения тишины и пауз как структурно-выразительных элементов музыкальной ткани, 7) музыкально-речевых интонаций, 8) мастерского использования семантической многозначности музыкального языка.

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

Методология исследования опирается на принципы комплексного подхода, реализованного в методическом синтезе музыкально-теоретического анализа, компаративистики сопоставления поэтического и музыкального текстов, элементов семиотического и культурологического анализа. Авторский методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам. Он позволил автору рассмотреть произведение Свиридова в широком культурном контексте, выявляя как специфику музыкального языка композитора, так и особенности его художественной интерпретации китайской поэзии.

Актуальность выбранной темы исследования автор поясняет «возрастающим интересом к межкультурному диалогу в современном музыкальном искусстве», что характеризуется в проблематике российско-китайского культурного диалога в музыке, широко исследуемой современными музыковедами и культурологами ввиду наметившейся тенденции сближения культур России и Китая. В выбранном автором контексте предмет исследования обретает особую остроту и актуальность, поскольку демонстрирует пример высокого искусства, являющегося эталоном композиторского мастерства и демонстрирующим одну из вершин российской художественной культуры.

Научная новизна исследования, заключающаяся в сопоставлении поэтического первоисточника и его музыкального воплощения, («что дает возможность проследить, как композитор претворяет ключевые образы и идеи китайской лирики в музыкальной ткани произведения»), заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор выдержал исключительно научный.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, достаточно полно раскрывает проблемное поле исследования.

Апелляция к оппонентам в статье корректна и достаточна. Автор не акцентирует внимания на теоретической критике работ коллег, но аргументировано участвует в актуальной теоретической дискуссии.

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

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Петров Н.П. Влияние советской культурной политики на формирование жанровой структуры анимационных фильмов // Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.74210 EDN: KSXWYR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74210

Влияние советской культурной политики на формирование жанровой структуры анимационных фильмов

Петров Никита Павлович

аспирант; кафедра Теории и истории культуры; Институт кино и телевидения (ГИТР)

125284, Россия, г. Москва, Хорошевское шоссе, 32а

✉ neket_petrov@mail.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.74210

EDN:

KSXWYR

Дата направления статьи в редакцию:

21-04-2025

Дата публикации:

28-04-2025

Аннотация: Статья исследует воздействие советской культурной политики на эволюцию жанровой системы анимационного кино в период с 1953 по 1991 год. Актуальность исследования обусловлена необходимостью комплексного изучения механизмов прямого и косвенного влияния государственной идеологии на художественные особенности анимации, что играло определяющую роль в формировании культурного ландшафта эпохи. Предметом исследования является взаимосвязь между советской культурной политикой и жанровым развитием отечественного аниматографа. Основное внимание сосредоточено на детальном анализе поэтапной трансформации жанровых моделей, принципиальном изменении визуально-нарративных стратегий и сложном диалектическом соотношении между идеологическими требованиями и творческим

поиском авторов. В работе системно проведена научная периодизация развития жанров и тщательно исследована устойчивая корреляция между кардинальной сменой политических курсов и последующей модификацией сюжетных структур. Для написания статьи применены сравнительный метод, историко-контент-анализ, а также метод систематизации и синтеза данных, что позволило объективно оценить влияние государственной идеологии на жанровую структуру анимационных фильмов. Особое внимание уделено систематизации жанров по временным периодам и трансформации сюжетных схем под влиянием политических установок. Цель работы — определить роль государственной культурной политики в формировании жанрового разнообразия советской анимации. В заключении представлены выводы, расширяющие понимание взаимосвязи идеологии и художественного языка анимации. Исследование демонстрирует, как государственные инициативы стимулировали развитие одних жанров (например, воспитательных и пропагандистских) и ограничивали другие. Новизна исследования заключается в подходе, объединяющем историко-контентный анализ и сравнительный метод, чтобы рассматривать анимацию как зеркало культурно-политических процессов советского времени. Материалы статьи могут быть полезны специалистам в области киноведения, культурологии и истории анимации, а также всем, кто интересуется механизмами взаимодействия искусства и власти в СССР.

Ключевые слова:

советская культура, анимация, жанровая структура, культурная политика, идеология, социалистический реализм, авторская анимация, экспериментальная анимация, визуальные приёмы, отечественное кино

Введение

Актуальность исследования определяется значимостью анимационных фильмов как инструмента формирования общественного сознания в СССР, где государственная культурная политика оказывала прямое влияние на художественные практики. Цель статьи – выявить влияние советской культурной политики на жанровую структуру анимационных фильмов, созданных в период с 1953 по 1991 год. Для достижения поставленной цели сформулированы следующие задачи:

- 1) Систематизировать жанровые направления анимационных фильмов указанного периода;
- 2) Проанализировать воздействие идеологических установок на выразительные средства и сюжетные схемы;
- 3) Сравнить полученные результаты с данными отечественной литературы для выявления закономерностей эволюции жанровой структуры.

Новизна исследования заключается в подходе, объединяющем историко-контентный анализ и сравнительный метод, чтобы рассматривать анимацию как зеркало культурно-политических процессов советского времени.

Материалы и методы

В работе использованы следующие источники: М.М. Гершзон [\[1\]](#), Н.Г. Кривуля [\[2\]](#), О.В. Петрухина [\[3\]](#), В.О. Родин [\[4\]](#), М.В. Ромашова [\[5\]](#), Л.Г. Сидоркина, А.Ю. Овсянникова, А.В.

Пьянкова [\[6\]](#), Н.В. Ткачева [\[7\]](#), И.В. Челышева [\[8\]](#), В.Д. Эваллье [\[9\]](#) и Riabov et al. [\[10\]](#).

Для написания статьи применены сравнительный метод, историко-контент-анализ, а также метод систематизации и синтеза данных, что позволило объективно оценить влияние государственной идеологии на жанровую структуру анимационных фильмов.

Результаты

Анализ отечественной литературы по исследуемой теме выявил многогранное влияние государственной культурной политики на жанровую структуру анимационных фильмов, произведённых в период с 1953 по 1991 год. Проведённая систематизация источников позволила выделить следующие направления формирования жанровых и выразительных характеристик, обусловленных политико-культурными установками советского государства.

1. Систематизация жанровых направлений

Исследованные материалы демонстрируют, что в начале исследуемого периода преобладали пропагандистские и дидактические жанры, в основе которых лежали строгие повествовательные схемы, подчёркивающие коллективизм, трудовую дисциплину и воспитание нового советского человека [\[5\]](#). В 1960–1970-е годы наблюдается расширение жанровой палитры: классическая сказочная и комедийная анимация дополняется элементами авторской и экспериментальной эстетики, что отражает постепенное смягчение идеологических требований и рост творческой автономии художников [\[3\]](#). Период 1980–1991 гг. характеризуется появлением критически ориентированных и многослойных жанровых форм, в которых традиционные идеологические установки переплетаются с признаками постсоветского переосмысления культурного наследия [\[6\]](#).

2. Влияние государственной идеологии на выразительные средств

Литературный анализ свидетельствует о том, что государственная политика определяла не только тематическую направленность, но и конкретные приёмы визуального и нарративного оформления. В фильмах начала 1950-х годов зафиксированы стандартизированные сюжетные и композиционные схемы, соответствующие канонам социалистического реализма: использование традиционных символов, строгость цветового решения, подчёркивание коллективных ценностей [\[5\]](#). В последующие десятилетия наблюдается внедрение новых выразительных приёмов – полижанровых комбинаций, метафоричности образов, инновационных монтажных и рисовальных техник –, что демонстрирует адаптацию художественного языка анимации к меняющимся требованиям государственной идеологии и смягчению цензурного контроля.

3. Тенденции эволюции жанровой структуры

Сравнительный анализ выделяет этапность развития: – Период 1953–1960 гг. характеризуется доминированием агитационно-просветительских сюжетов, где выразительные средства подчёркивают воспитательную функцию анимации;

– Период 1960–1970 гг. сопровождается интеграцией элементов развлекательной, сказочной и комедийной анимации, что обусловлено постепенным расширением аудитории и ослаблением жёстких идеологических рамок;

– Период 1980–1991 гг. отмечен жанровой плюрализацией и появлением критически

ориентированных форм, отражающих переходный характер культурной политики последних десятилетий существования СССР [\[7\]](#).

Таблица ниже иллюстрирует систематизацию основных жанровых направлений и характерных выразительных средств по временным интервалам (см. Табл. 1):

Таблица 1. Систематизация жанровых направлений и характерных выразительных средств по временным интервалам

Период	Доминирующие жанры	Характер выразительных средств	Идеологическая направленность
1953–1960	Пропагандистская, дидактическая	Строгая сюжетная структура, традиционные мотивы	Формирование образа «нового советского человека»
1960–1970	Сказочная, комедийная, семейная	Метафоричность, использование народных символов	Поддержка коллективизма, воспитание через сказку
1980–1991	Авторская, экспериментальная, критическая	Смешение традиционных и новаторских приёмов	Переосмысление советской идеологии, отражение кризиса

4. Визуальные элементы и структурные особенности

Архивные данные и аналитические обзоры позволяют проследить эволюцию визуальной эстетики анимационных фильмов под влиянием государственных установок. Ранние работы отличаются линейной композицией и ограниченной цветовой гаммой, что служило инструментом идеологического воспитания. С течением времени наблюдается усложнение визуального языка: появляются многослойные композиционные решения, использование символических образов и цветовых контрастов для усиления эмоциональной и идеологической нагрузки [\[2\]](#).

5. Обобщённые результаты исследования

Полученные данные свидетельствуют о том, что советская культурная политика оказала определяющее влияние на формирование жанровой структуры анимационных фильмов. Государственные установки, выраженные через идеологические директивы и цензурные требования, способствовали стандартизации сюжетных линий и визуальных приёмов в начале исследуемого периода, а последующая либерализация и постепенное ослабление идеологических ограничений дали толчок к появлению новых жанровых форм и экспериментальной эстетике. Таким образом, динамика развития жанровой структуры анимации отражает сложное взаимодействие между государственными предписаниями и творческой инициативой художников.

Так, результаты анализа литературы демонстрируют, что советская культурная политика была одним из основных факторов, определивших как тематическую направленность, так и выразительные средства анимационных фильмов, это отразилось на жанровой структуре продукции в период с 1953 по 1991 год.

Обсуждение

Полученные в исследовании результаты свидетельствуют о том, что государственная культурная политика в СССР оказала решающее влияние на формирование жанровой структуры анимационных фильмов, произведённых в период с 1953 по 1991 год. Выявленная этапность развития жанровой направленности подтверждает, что в раннем этапе (1953–1960 гг.) преобладали строго регламентированные, агитационно-просветительские формы, характерные для установленных норм социалистического реализма, тогда как последующая либерализация творческой среды способствовала появлению более разнообразных жанровых форм, в том числе сказочную, комедийную и авторскую анимацию.

Важнейшим наблюдением является систематизация жанровых направлений по временным интервалам, это позволяет проследить динамику адаптации выразительных средств к изменению идеологических установок. Так, первые работы были ориентированы на воспитание и коллективизм, в то время как последующие этапы характеризовались интеграцией элементов развлекательной эстетики и экспериментальных приёмов, отражающих не только изменения в государственном управлении культурой, но и растущую творческую автономию художников. Сопоставление наших выводов с ранее проведёнными исследованиями демонстрирует, что результаты согласуются с работами, акцентирующими внимание на переходном характере советской анимации в период ослабления цензурного контроля и изменениях в художественных стандартах.

Обобщённый анализ выявил связь между наблюдаемыми жанровыми трансформациями и историко-культурными процессами, происходившими в стране. То есть, наблюдаемая закономерность в эволюции выразительных средств анимационных произведений позволяет обобщить, что государственные директивы не только диктовали каноническое содержание, но и определяли конкретные визуальные и нарративные приёмы, что позднее адаптировалось творческой средой с учётом изменения социально-политической конъюнктуры.

Необходимо отметить, что наше исследование опирается на тщательный анализ литературных источников, это позволяет объективно оценить вклад государственной политики в формирование жанровой структуры анимации. В отличие от предыдущих исследований, сфокусированных преимущественно на отдельных аспектах анимационной эстетики, данный анализ охватывает весь период существования системы с 1953 по 1991 год и демонстрирует, как изменения в идеологических установках трансформировали не только сюжеты, но и технические и композиционные средства художественного выражения.

В то же время обнаружены и некоторые неожиданные моменты. Например, в поздние периоды исследования наблюдается сочетание традиционных форм с новаторскими приёмами, это указывает на постепенное ослабление доминирующих идеологических шаблонов и появление возможностей для субъективной авторской интерпретации. Подобная тенденция требует изучения с применением методов контент-анализа и сравнительной семиотики, чтобы оценить степень влияния внешних факторов (например, международного культурного обмена) на внутреннюю динамику жанровых преобразований.

Так, проведённое исследование вносит существенный вклад в понимание связи между государственной культурной политикой и развитием жанровой структуры анимационных

фильмов в СССР. Результаты демонстрируют, что государственные установки оказывали не только прямое влияние на содержание и форму мультфильмов, но и задавали рамки для творческого эксперимента, которые в будущем стали источником обновлённой эстетики и расширения жанровой палитры. Дальнейшие исследования в данной области могут опереться на полученные выводы, расширяя анализ конкретных визуальных элементов отдельных произведений, это позволит ещё лучше понять механизмы адаптации художественного языка под условия культурной политики.

Заключение

Проведённое исследование демонстрирует, что государственная культурная политика СССР оказала влияние на формирование жанровой структуры анимационных фильмов. Результаты свидетельствуют о том, что в период с 1953 по 1991 год наблюдалась эволюция от строго регламентированных агитационно-просветительских форм к разнообразию экспериментальной и авторской анимации. Анализ источников выявил связь между идеологическими директивами и творческой инициативой художников, которые стали причиной обновления выразительных средств. Полученные выводы подтверждают, что государственные установки не только формировали содержание мультфильмов, но и задавали рамки для последующего творческого эксперимента. Эти результаты вносят вклад в понимание механизмов влияния идеологии на художественный язык анимации и могут служить базой для дальнейших исследований в области истории кино и культурологии.

Библиография

1. Гершзон, М. М. Культурная политика Советского Союза в 1953 - начале 1954 г. (по материалам фонда Министерства культуры СССР) // Преподаватель XXI век. - 2016. - № 4. - С. 441-458. EDN: XGSORB.
2. Кривуля, Н. Г. Специфика развития и формирование особенностей отечественной анимационной индустрии в контексте концепции детства // Наука телевидения. - 2018. - № 14.2. - С. 107-135. EDN: UUQFUM.
3. Петрухина О.В. Методы и средства прикладной анимации в России на рубеже 1940–1960-х гг. // Человек и культура. 2019. № 1. С. 1-10. DOI: 10.25136/2409-8744.2019.1.28734 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28734
4. Родин, В. О. История отечественной мультипликации в программе обучения актера-кукольника // Методические рекомендации по освоению образовательной программы высшего образования специальности 52.05.01 "Актерское искусство" (специализации "Артист драматического театра и кино", "Артист театра кукол") : Сборник статей. - Ярославль : Ярославский государственный театральный институт, 2020. - С. 102-118. EDN: CWNRUU.
5. Ромашова, М. В. От истории анимации к истории детства в СССР: постановка проблемы // Вестн. Перм. ун-та. Сер. История. - 2011. - № 3 (17). - С. 114-119. EDN: OKBCJD.
6. Сидоркина, Л. Г., Овсянникова, А. Ю., Пьянкова, А. В. Отечественная анимация 60-80-х годов // МНИЖ. - 2015. - № 3-2 (34). - С. 104. EDN: TONGBB.
7. Ткачева, Н. В. Модель государственной поддержки отечественной кинематографии: этапы развития и современное состояние // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. - 2015. - № 6. - С. 92-112. EDN: VFZGLL.
8. Чельшева, И. В. Советские игровые фильмы эпохи сталинизма (1931-1953) на школьную тему // Медиаобразование. - 2017. - № 4. - С. 167-180. EDN: ZRBUNN.
9. Эваллье, В. Д. Полиэкранная эстетика в мультипликации советских художников // Наука телевидения. - 2018. - № 14.3. - С. 168-189. DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-168-189. EDN: YNGMPZ.

10. Riabov, O., Belov, S., Davydova, O., Kubyshkin, A., Riabov, D., Riabova, T., Smirnov, D., Sputnitskaya, N., Yudin, K. "Враг номер один" в символической политике кинематографий СССР и США периода холодной войны. - 2023.

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 отразил в заголовке («Влияние советской культурной политики на формирование жанровой структуры анимационных фильмов»), является влияние советской государственной культурной политики на формирование жанровой структуры анимационных фильмов. Уточнению соотношения объекта и предмета исследования автор не уделяет внимания, а напрасно: читателю приходится догадываться, какая именно часть объективной исторической реальности интересует автора: совокупность нормирующих анимационное творчество государственных документов или результаты творческой деятельности режиссеров-мультипликаторов?

Автор преследует цель (желательно не «статьи», а исследования) «выявить влияние советской культурной политики на жанровую структуру анимационных фильмов, созданных в период с 1953 по 1991 год», которая достигается путем решения комплекса научно-познавательных задач: «1) Систематизировать жанровые направления анимационных фильмов указанного периода; 2) Проанализировать воздействие идеологических установок на выразительные средства и сюжетные схемы; 3) Сравнить полученные результаты с данными отечественной литературы для выявления закономерностей эволюции жанровой структуры». Задачи последовательно решены, цель исследования достигнута.

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

Методология исследования основана на обобщении опубликованной по теме научной литературы, хотя автор утверждает, что методический комплекс основывается на «подходе, объединяющем историко-контентный анализ и сравнительный метод», позволяющем «рассматривать анимацию как зеркало культурно-политических процессов советского времени». Рецензент подчеркивает принципиальную релевантность авторизованной методики решаемым научно-познавательным задачам, но, в то же время, обращает внимание автора на доминирование в его результатах именно общенаучного метода теоретического обобщения по причине ориентации автора в качестве эмпирического материала на теоретический дискурс, а не на анализ конкретных фильмов.

Актуальность выбранной темы автор поясняет «значимостью анимационных фильмов как инструмента формирования общественного сознания в СССР, где государственная культурная политика оказывала прямое влияние на художественные практики». Тезис справедлив, и он в целом раскрыт в представленном исследовании достаточно полно.

Научная новизна исследования, заключающаяся в авторском подходе, объединяющем историко-контентный анализ и сравнительный метод, позволяющем «рассматривать анимацию как зеркало культурно-политических процессов советского времени», заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор выдержал научный.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на обобщение работ коллег, представляет

проблемное поле исследование на минимально допустимом уровне (маловато источников, но в целом, можно считать, что достаточно).

Апелляция к оппонентам выписана автором не явно: автор в целом подтверждает уже сложившиеся в российских исследованиях по выбранной им теме научные представления о роли государственной культурной политики советского времени на жанровое разнообразие анимационных фильмов.

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

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Лю Т. Другая в буддийской нише: Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэньских пещерных храмах // Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.74217 EDN: NYHDIR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74217

Другая в буддийской нише: Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэньских пещерных храмах

Лю Таожань

аспирант, институт философии; Санкт-Петербургский государственный университет

Россия, г. Санкт-Петербург, Василеостровский р-н, 11-я линия, дом 34/47, к 21.

✉ st108348@student.spbu.ru



[Статья из рубрики "Гендерные исследования"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.74217

EDN:

NYHDIR

Дата направления статьи в редакцию:

25-04-2025

Дата публикации:

02-05-2025

Аннотация: Настоящее исследование посвящено репрезентации женского образа в буддийском искусстве Лунмэньских пещер, с особым вниманием к процессам формирования, маргинализации и исчезновения женской субъектности. Основной акцент сделан на анализе скульптурных изображений мирских жертвователей — женщин, чьё участие в религиозной жизни зафиксировано в визуальных и эпиграфических материалах. Работа исследует, каким образом различные визуальные стратегии, включая пространственное размещение фигур, стилизацию внешности, гендерную типизацию и их противопоставление мужским персонажам, способствовали формированию образа женщины в религиозно-культурном контексте Древнего Китая. Центральное место в исследовании занимает вопрос о том, как буддийская иконография

конструировала женский образ как инаковый и в каких формах проявлялась ограниченная субъектность женщин в рамках патриархальной религиозной традиции. В исследовании применяются методы иконографического, семиотического и гендерного анализа, направленные на выявление механизмов визуальной маргинализации и репрезентации женской субъектности в буддийском искусстве пещер Лунмэнь. Научная новизна исследования заключается в выявлении особенностей формирования и исчезновения женской субъектности в этом визуальном контексте через критический гендерный анализ. Впервые в рамках настоящего исследования акцент делается на системной маргинализации женских образов, осуществляемой через особенности их пространственного размещения, стилистическую типизацию и визуальное противопоставление мужским фигурам. Такой подход позволяет проследить, как формировались устойчивые визуальные коды, способствовавшие вторичному статусу женщин в религиозном пространстве. Несмотря на подчеркнутую зависимость и обезличенность женских жертвователей, источники — как скульптурные, так и эпиграфические — фиксируют элементы зарождающейся субъектности, выражающиеся в актах дара и телесной визуализации. Выводы исследования позволяют утверждать, что образы женщин в буддийских нишах не только воспроизводили патриархальные культурные установки, но и открывали ограниченное, но устойчивое пространство альтернативной духовной активности, проявлявшейся в символическом присутствии и визуальной настойчивости, несмотря на структурное подчинение.

Ключевые слова:

Буддийское пещерное искусство, Лунмэньские пещеры, Женщины-донаторы, Гендер и религия, Иконография, Визуальная субъективность, Религиозное пространство, Патронаж, Женское представительство, Другость

Лунмэньские пещеры (Лунмэнь Шику) расположены на обоих берегах реки И в городе Лоян провинции Хэнань, Китай. Строительство комплекса началось в период Северной Вэй (V век н. э.) и достигло расцвета в эпохи Суй и Тан (VI–IX века н. э.), превратив его в один из важнейших памятников буддийского искусства Китая. Протянувшийся на один километр с севера на юг, комплекс включает около 2300 пещер и ниш, более 10 000 статуй Будды, а также большое количество надписей и рельефов^[1]. Эти произведения искусства не только отражают развитие буддийской художественной традиции, но и иллюстрируют религиозные представления и культурные особенности различных исторических периодов Китая. Лунмэньские пещеры, внесённые в Список всемирного наследия ЮНЕСКО, славятся своими грандиозными масштабами и высоким мастерством резьбы, являясь важнейшим источником для изучения древнего китайского буддизма, искусства и культуры.

Исследования буддийских изваяний в пещерах Лунмэнь всё чаще затрагивают женскую религиозную субъектность. Сюй Тин^[2], опираясь на эпиграфику, выявляет особенности женского благочестия в эпоху Северной Вэй и подчёркивает социальную активность женщин в рамках патриархальной культуры. Чжан Инсяо^[3] рассматривает женское участие в буддийском покровительстве эпохи Тан как форму публичной религиозной практики, акцентируя внимание на соотношении личной веры и социальной репрезентации. С археологической точки зрения, Ся Линьюй^[4] анализирует стилистические и хронологические особенности скульптур, указывая на недостаточную видимость женского участия в интерпретации материального наследия. Совокупность

этих работ создаёт прочную основу для гендерного анализа буддийского искусства, однако категориям инаковости, телесности и визуального образа женщины уделено недостаточное внимание, что остаётся перспективным направлением дальнейших исследований.

Дана (санскр. दान) означает не только дар материальных благ, но также почитание, восхваление, поклонение и другие формы духовного почитания в адрес трёх Драгоценностей буддизма — Будды, Дхармы и Сангхи. Эта практика играет важную роль в накоплении заслуг мирянами и монахами. В буддийском искусстве образ донатора изображает самого дарителя, членов его семьи и других связанных с ним лиц, представленный в виде резьбы или живописи. Согласно сведениям о буддийских пещерных комплексах Индии, Центральной Азии и Китая, такие изображения были широко распространены как часть визуального оформления святилищ ^[5].

Донатор — это человек, финансирующий создание статуй в пещерах, также называемый жертвователем. Буддийские верующие, стремясь выразить свою преданность Будде, совершают подношения в надежде накопить духовные заслуги. Помимо материальной поддержки, донаторы нередко изображаются с благовониями или цветами в руках — выстроенными в ряд в жесте почтения или преклонёнными в поклоне. Некоторые ограничиваются тем, что оставляют только свои имена в надписях, тогда как другие дополнительно указывают сведения о своём происхождении, социальном статусе, дате создания изображения, а также описывают мотивы и цели подношения.

Изображения донаторов в Лунмэньских пещерах широко встречаются в рельефах, украшающих ниши и стены, относящиеся к разным историческим эпохам. Фигуры донаторов чаще всего располагаются вокруг центрального изображения Будды: они размещаются на боковых стенах, в верхней части ниш или у входа в пещеры. В некоторых крупных буддийских композициях фигуры дарителей располагаются по кругу, образуя симметричную структуру вокруг главного священного образа.



Рис. 1. Лотосовая пещера. Северная стена, верхняя часть внутреннего фасада. 525–527 гг. Над арочной нишей — ряды фигур донаторов по обе стороны (слева и справа). Фото автора.

В буддийском искусстве пещерных храмов, помимо традиционных образов Будды, встречаются образы женщин мирского происхождения — донаторов, представительниц знати и безымянных верующих. В силу специфики религиозной скульптуры большинство изображений донаторов в Лунмэньских пещерах отличается обобщённостью и схематичностью; сведения об именах и социальном положении, как правило, передавались через сопроводительные надписи^[6]. При этом те изображения, которые изначально имели более высокую степень детализации, в большинстве случаев были повреждены в разной степени из-за естественного выветривания, военных действий и других антропогенных факторов. В результате общее число сохранившихся изображений донаторов в Лунмэньских пещерах не может быть точно установлено. Согласно данным Института исследования Лунмэньских пещер, на сегодняшний день известно около 120 относительно полно сохранившихся изображений, среди которых примерно одну шестую часть составляют преимущественно изображения женщин^[7].

Светские, не сакральные женские фигуры формируют альтернативную визуальную традицию, остающуюся менее изученной, но имеющую важное значение в буддийской иконографии, контрастируя с идеализированными сакральными образами. Во времена династии Северной Вэй (386–535) сооружение пещер и создание статуй являлись важными религиозными практиками буддистов; женщины, как значимая часть буддийской общины, активно участвовали в строительстве пещер Юнган и Лунмэнь в окрестностях Лояна^[2]. Накопление заслуг способствовало развитию архитектуры буддийских храмов, а сохранившееся художественное наследие позволяет глубже понять историю и культурный вклад женщин^[8].

Оставляя в пещерах портретные изображения себя, членов семьи, подчинённых и слуг, дарители стремились получить буддийское благословение для благоприятной реинкарнации, увековечить свои имена в памяти потомков и утвердить репутацию рода. Жертвователи Лунмэня полагали, что их изображения будут способствовать распространению и сохранению Дхармы, являться вместилищем Дхармалаки (сущностной природы Будды), наставлять верующих, обращать неверующих, побуждать божеств спасать тех, кто перерождается на неблагоприятных путях сансары, а также способствовать накоплению кармических заслуг. Кроме того, надписям приписывалась способность передавать накопленные заслуги другим лицам, а известняковым скалам — пережить разрушение мира в конце эпохи^[6].



Рис. 2. Пещера Гуаян. Северная стена, центральная верхняя часть. 528–539 гг. Изображения донаторов. Фото автора.

Характерным элементом композиций с фигурами в буддийских пещерах являются изображения донаторов. Их фигуры нередко сопровождаются надписями, указывающими их имена и социальный статус. Несмотря на изменения в буддийской иконографии, образы донаторов продолжают воспроизводиться в различных формах на множестве скальных рельефов^[9]. В Лунмэньских пещерах можно выделить три типа ниш и рельефов, связанных с женщинами: во-первых, ниши, вырезанные по инициативе женщин-донаторов; во-вторых, ниши, созданные в память о женщинах, как правило — матерях высокопоставленных лиц; и, в-третьих, ниши, сооружённые коллективно — самими женщинами, супружескими парами или смешанными группами, состоящими из мужчин и женщин^[10].

Женщины в Лунмэньских пещерах представлены как преданные буддийские верующие, донаторы и воплощения сострадания и добродетели. Скульптурные образы показывают их в изысканных одеждах, с благородной осанкой и сдержанными жестами: они держат благоволия или драгоценные дары, выражая почтение к Будде и Дхарме. Формирование этих образов выходит за рамки простого воспроизведения социальных ролей: через гендерно маркированные добродетели — кротость, чистоту, набожность — женская фигура превращается в символический конструкт, встроенный в нормативный моральный порядок буддийской космологии. В контексте пещерного искусства женщины включаются в религиозный нарратив спасения, при этом их субъектность последовательно нивелируется и дисциплинируется. Лики женских донаторов стандартизированы и анонимизированы; индивидуальные черты стёрты, вследствие чего они утрачивают индивидуальное визуальное присутствие и превращаются в абстрактные эмблемы добродетели и преданности.



Рис. 3. Пещера Гуань. Северная стена, средний ярус, основание второй ниши. 528–539 гг. Скульптурные изображения женщин-донаторов. Слева направо: несколько женщин-спутниц, в центре — главная фигура женщины-донатора, справа (ближе к главному Будде) — монах. Фото автора.

Женская идентичность в изображениях донаторов Лунмэнских пещер проявляется в двойственной природе: социальной кодификации и религиозной значимости. На социальном уровне женщины представлены не только в образе верующих, но и как визуальные эмблемы религиозных пожертвований, совершаемых от имени семей, кланов или политических группировок. Высекая собственные изображения в скале, женщины-донаторы символизировали семейную честь, конфуцианские добродетели сыновней почтительности и верности, а также принадлежность к определённому социальному статусу. Массовое появление скульптур знатных дам и женщин императорского происхождения в период Суй и Тан свидетельствует о трансформации практики пожертвования в механизм конверсии социального капитала. Женский образ при этом подвергается социальной кодификации как фигура хранительницы семейных интересов и носительницы общественного морального порядка, что усиливает его функцию как инструмента культурной трансляции и продолжения семейной традиции.

На религиозном уровне образы женщин-донаторов подвергаются дальнейшей трансформации, превращаясь в воплощение буддийских идеалов добродетели. Изображение женщин строится на стандартизированных позах: с кротким выражением лица, сложенными в жесте уважения руками или в положении коленопреклонения, демонстрируя личную набожность и визуализируя воплощение понятий «даяния» и «пожертвования». Несмотря на накопление заслуг через пожертвование, вклад женщин оставался зависимым от мужской религиозной структуры и не обеспечивал признания их как самостоятельных субъектов духовной практики.

Изображения лиц женщин-донаторов, как правило, следуют стилизованной манере: круглое лицо, маленький рот, изогнутые брови — так называемый мягкий или женственный типаж. Подобная обобщённо-маскоподобная стилизация свидетельствует о стремлении иконографии не передавать индивидуальные черты донаторов-женщин, а, напротив, акцентировать их как визуальное воплощение идеализированного образа женщины в рамках нормативных гендерных представлений. Можно сказать, что женские образы представляют собой отражение культурных представлений того мира, в котором они существуют^[11].

Женские образы в Лунмэньских пещерах существуют как сакрализованная репрезентация добродетели, при этом индивидуальность намеренно сведена к минимуму и поглощена религиозным нарративом и системой моральных ценностей. Эти образы становятся культурными медиаторами, поддерживающими конструкцию буддийской картины мира. С одной стороны, женские образы в Лунмэньских пещерах тщательно прорабатываются и изысканно передаются, с другой — уступают место в рамках властно-символической системы, превращаясь в необходимое, но контролируемое присутствие. Таким образом, они вплетены в буддийское искусство и культурную память как видимый, но подчинённый элемент.

Мужские образы в буддийском скульптурном искусстве обладают значительно большим разнообразием по сравнению с женскими. Мужчины, помимо роли светских донаторов, занимают более значимое положение в качестве сакральных фигур. Наиболее ярким воплощением этой централизации выступает образ Будды: его величественный облик, исполненный достоинства, занимает доминирующее положение в пещерных композициях, возвышаясь над всеми другими фигурами. Такое пространственное доминирование отражает не только композиционную структуру, но и символику власти и религиозного статуса. В отличие от образа Будды, фигуры бодхисаттв обладают чертами человечности и духовной близости, при этом продолжая воплощать идеал гармонии мудрости и сострадания. Бодхисаттвы изображаются стоящими в устойчивых и выпрямленных позах, олицетворяя свою посредническую роль в ведении живых существ к просветлению. Наряду с ними, образы защитников Дхармы и небесных стражей подчёркивают силу и решимость мужского начала в религиозной системе. Эти фигуры изображаются с гневным выражением лица, с оружием в руках, охраняя Чистую землю Будды и воплощая мощь в защите истинного учения.

Напротив, женские образы в буддийском искусстве по-прежнему исключены из центра религиозной власти и символического пространства. Хотя с распространением буддизма в Китае образ бодхисаттвы Авалокитешвары претерпел феминизацию или андрогинизацию [\[12\]](#), эта трансформация явно не означает полноценного появления женского начала в сфере сакрального образа. Репрезентация женского субъекта остаётся крайне ограниченной и занимает периферийное положение в религиозном дискурсе, особенно в сравнении с мужскими образами, отличающимися значительно большим разнообразием форм и типов. С этой точки зрения женская фигура как носитель символической религиозной власти не только исчезает — она изначально не была вписана в сакральную визуальную систему.

Расположение изображений донаторов в Лунмэньских и других буддийских пещерах наглядно иллюстрирует визуальную структуру иерархии и подчинения. Эта система выходит за рамки простой разницы в размерах и усиливает выражение внутренней социальной иерархии среди самих донаторов. В первую очередь это проявляется в пропорциях статуй: представители высшего положения — члены императорской семьи, высокопоставленные чиновники, аристократы — изображаются более крупными, с величественной осанкой и торжественными позами. Напротив, фигуры низшего статуса — сопровождающие, слуги, дети — представлены в уменьшенных пропорциях, принимая позы почтительности и размещаясь позади или сбоку от центральных фигур. Иерархия внутри группы донаторов дополнительно подчёркивается направлением взглядов, положением лиц и характером жестов: главная фигура обращена к Будде, демонстрируя самостоятельную и почтительную позу поклонения, тогда как сопровождающие слегка повернуты к ней, следуют за ней взглядом и воплощают роль сопровождения и защиты.

Скульптурные изображения донаторов следуют устойчивой композиционной схеме «мужчина слева, женщина справа»: при одновременном изображении мужчины и женщины, как правило, мужская фигура располагается ближе к центральному образу Будды. Такая структура отражает традиционные ритуальные нормы и гендерный порядок, воплощая глубокое влияние конфуцианских представлений о социальной иерархии полов в процессе синкретического слияния буддизма с китайской культурой.



Рис. 4. Пещера Хуанфу-гун. Южная стена. Сцена поклонения донаторов. 527 г. Состав композиции (слева направо): две знатные дамы, женщина-донатор, мужчина-донатор. Фото автора

В древнекитайской ритуальной системе левая сторона ассоциировалась с высоким положением, а правая — с более низким статусом^[13]. Такое расположение подчёркивало почётный статус мужчин-донаторов и их представительскую роль в религиозных и семейных ритуалах, одновременно представляя женские образы как вспомогательные и сопровождающие, что символизировало закреплённое в культуре гендерное неравенство.



Рис. 5. Пещера Хуанфу-гун. Южная стена. Композиция с изображением донаторов, совершающих поклонение. 527 г. Основные персонажи (слева направо): две женщины-донатора, мужчина-донатор. Фотография автора.

В художественных изображениях мужские образы донаторов, как правило, представлены в официальных или церемониальных одеждах с торжественным выражением лица; их фигуры обычно несколько крупнее женских, акцентируя их доминирующую позицию в

социальной и религиозной сферах. Подобное распределение по принципу «мужчина слева, женщина справа» отражает не только визуальное воплощение ритуала, но и глубокую кодировку гендерных и властных отношений в буддийском искусстве, формируя символическую пространственную структуру, в которой центр отдан мужским фигурам, а женские представлены как подчинённые.



Рис. 6. Пещера Гуань. Южная стена. Сцена поклонения донаторов. 528 г. Слева направо изображены следующие фигуры: три монаха (бхикшу), жена донатора, мужчина-донатор, предположительно аристократ, а также другие донаторы более низкого статуса. Фото автора.

Несмотря на заметную визуальную представленность женских фигур в иконографии пещерных рельефов, они практически никогда не занимают центрального положения в композиционном повествовании. Как отмечалось выше, женщина не может претендовать на более почётную левую сторону в традиционной китайской иконографии и размещается дальше от центрального изображения Будды по сравнению с мужчинами. В этом пространственном порядке женский образ выступает как визуальный Другой — независимо от социального статуса, будь то императрица, принцесса или знатная дама, он прочно закреплён на периферии сакрального поля. Как точно подчеркивает Симона де Бовуар: Вот почему особенность ситуации женщины состоит в том, что, обладая, как и любой человек, автономной свободой, она познает и выбирает себя в мире, где мужчины заставляют ее принять себя как Другого ^[14].

В рамках традиционной оппозиции субъект / другое женщина предстает как отражённое другое, значение которого сводится к функции подтверждения и утверждения мужского субъекта. По наблюдению Люс Иригарей в работе «Зеркало Другой Женщины», в культурных, философских и познавательных системах женщина функционирует как «отражение», а не как самостоятельное бытие, при этом подобная зеркальная структура ещё более усиливает устранение женской субъектности ^[15]. Женщина одновременно отражает социальный порядок, подчинённый мужскому праву — выступая, как служанка или спутница рядом с мужской фигурой-донатором, и воспроизводит гендерную иерархию внутри религиозного воображаемого — где отсутствует полноценный сакральный образ женского начала. В этом отражении вновь и вновь закрепляется её положение как Другого, исключённого субъекта — положение, встроенное в самые глубинные слои коллективного символического восприятия.

Надписи к изображениям донаторов редко фиксируют женскую идентичность как автономную: она преимущественно определяется через принадлежность к мужчине — отцу, мужу или сыну (например, «жена покойного такого-то», «мать такого-то»). Подобная система идентификации превращает религиозный акт женщины в продолжение семейно-нормативного порядка, в рамках которого её участие, хотя и становится визуально заметным, вписывается в патриархальную логику родства. Такая стратегия подавления инаковости приводит к исчезновению женской субъектности в религиозной практике: количественно в надписях практически не встречаются формулировки, свободные от патриархальных социальных связей, а визуальное представление женщины в скальных храмах сопровождается исчезновением её субъектной позиции.

Китайское буддийское скульптурное искусство, представленное, в частности, в Лунмэньских пещерах, раскрывает глубинные механизмы инаковости через редкость и стандартизированность женских образов. В отличие от богатого и разнообразного представления мужских фигур, женские образы появляются лишь эпизодически, преимущественно в роли донаторов; их присутствие носит характер символического дополнения к идеальному буддийскому порядку, а не выражения самостоятельной субъектности.

Подобная маргинализация женщин, как подчёркивается в феминистской теории, реализуется через их закрепление в положении вспомогательных и обслуживающих фигур, что способствует воспроизводству мужскоцентричного субъектного нарратива. Как писала Симона де Бовуар, женщина в культурной системе знаков задаётся как другое по отношению к мужскому субъекту, а её существование приобретает значение лишь как дополнение или отражение мужского центра^[16]. В Лунмэньских пещерах эта логика проявляется особенно отчётливо: женские образы не занимают позиций просветлённых или носителей Дхармы и практически не выходят за пределы нормативных гендерных рамок.

Осмысление гендерного неравенства в буддийском искусстве требует отказа от прямолинейной критики и дихотомического отрицания. Простое выявление мужского центризма и подчинённого положения женских образов не приводит к автоматической реконструкции субъектности. Подлинная женская субъектность не может быть прямым продолжением мужского логосцентризма или властной логики, основанной на подавлении инаковости. Такая реконструкция возможна лишь через поиск слабых, но настойчивых отголосков женского присутствия — тех, что уцелели в культурных руинах, трещинах исторического времени и зонах молчания, — а не через прямое противостояние репрессивным структурам.

Современная феминистская и гендерная философия стремятся выявить те формы властных отношений, которые формируют субъекта и очерчивают границы возможного опыта^[16]. В пещерном пространстве, структурированном преимущественно мужскими образами, само присутствие женских фигур превращается в акт молчаливого сопротивления. Независимо от социального статуса, даже находясь в подчинённом положении, женщины через позы, символику одежды и особенности пространственного размещения фиксировали стремление к существованию и видимости. Эти усилия проявлялись не в форме открытого протеста, а через трещины, паузы, маргинальные зоны, эхо и косвенные высказывания.

В процессе интерпретации особенно важно выявлять потенциал становления женской субъектности и логики её проявления. Каждое появление женского образа в буддийском визуальном пространстве становится тонким потрясением властной структуры —

свидетельством того, что даже вытесненная субъектность сохраняет способность к выражению и не исчезает бесследно.

Хотя буддийские пещеры в целом структурированы в соответствии с мужскоцентричной логикой, в некоторых из них встречаются надписи, где женщины представлены как самостоятельные субъекты, например: «молится за себя» или «почтительно сооружено госпожой». Примечательно, что большинство таких единичных формулировок относится к женщинам из знати, обладавшим социальным статусом и материальными ресурсами, позволявшими им на время выйти за рамки патриархального порядка. Эти случаи показывают, что, несмотря на ограниченность подобных проявлений и сложность выполнения таких условий для большинства рядовых верующих, женщины всё же имели возможность преодолевать гендерные барьеры и входить в религиозное визуальное пространство как индивидуальные действующие лица.

Одежда женщин-донаторов, как правило, соответствовала эстетическим нормам высших слоёв общества своего времени, служа одновременно украшением тела и визуальным выражением социального статуса. Декоративность может быть интерпретирована как форма объективации, но в то же время она свидетельствует о способе, посредством которого женщины включались в процессы формирования веры, этики и эстетической культуры через телесное присутствие. Даже в рамках мужской доминирующей иконографической системы женщины посредством самопрезентации тела принимали участие в религиозно-культурной практике. Женские образы донаторов в Лунмэньских пещерах одновременно отражают гендерную дисциплину и проявляют слабое, но значимое голосовое присутствие, пробивающееся через трещины символической системы. Посредством надписей, телесных поз и повторяющихся визуальных мотивов они обретают определённую степень субъектного присутствия в религиозном визуальном пространстве.

Субъектность не только реконструирует и репрезентирует мир в субъективных (предметно-культурных) формах, но и творит, конструируя его по определённым параметрам^[17]. Небольшие изображения женщин-донаторов в Лунмэньских пещерах — независимо от наличия подписей или их размещения в угловых зонах — через многократное повторение формируют присутствие коллективной субъектности и через множественные точки видимости интегрируются в религиозный пространственный порядок. Постоянное внедрение женских фигур на периферию сакрального пространства кратковременно, но символически демонстрирует присутствие гетерогенной субъектности. Несмотря на давление визуальных норм, женские образы сохраняют стойкое и тонкое присутствие в физическом теле пространства. Эта энергия, возникающая в трещинах и на окраинах, неустанно формирует женское эхо — силу, которая, даже будучи подавленной, не исчезает бесследно. Этот процесс становления субъектности происходит не через языковые декларации, а через безмолвные, телесно закреплённые практики, формирующие внутреннюю стойкость и способность к саморегуляции.

От тела, воспринимающего взгляд, — к телу, переживающему сакральное; от символической женственности — к женщине как духовной практикующей в действии. В молчании и подчинении формируется внутренняя субъектная сила: женщины не стремятся «заговорить», но через безмолвную практику культивируют устойчивость духа и способность к саморегуляции. Это способ становления субъектности, лишённый речи, но насыщенный действием.

Малые изображения женщин-донаторов в Лунмэньских пещерах — подписанные или

анонимные — располагаются у ног бодхисаттв, на боковых стенах или за пределами ниш. Несмотря на значительно меньший масштаб по сравнению с божественными фигурами, именно они, через повторяющуюся видимость, формируют пространство коллективной субъектности, интегрируясь в сакральный порядок не через власть, а через настойчивое присутствие.

Спустя тысячелетия развитие феминистской критической теории позволило по-новому интерпретировать эти пещерные изображения. Через анализ гендерных кодов и механизмов субъектности становится возможным выявить не только визуальные образы женщин, но и услышать их подавленные, но не исчезнувшие голоса, возвращая женщинам статус активных субъектов, а не вечных Других.

Заключение

Анализ формирования и репрезентации женских образов в Лунмэньских пещерах показывает, что, несмотря на их очевидную маргинализацию как в количественном, так и в статусном отношении, их присутствие не было полностью устранено. Женщины как донаторы, верующие и воплощение моральных добродетелей — участвовали в построении буддийской системы верований в религиозно-визуальном пространстве, пусть и в ограниченной, но устойчивой форме. Их постоянное появление — как анонимных фигур, так и индивидуально обозначенных акторов — служит выражением децентрализованной и накопительной субъектности, формируемой на периферии сакрального пространства.

Однако это присутствие не отменяет системной визуальной и символической маргинализации. Женский образ, даже при своей визуальной представленности, редко обретает автономное значение. Он остаётся структурно зависимым — отражением, спутницей, дополнением мужской фигуры. Его символическая функция ограничивается подтверждением мужского начала и не допускает выхода за рамки имманентности. Репрезентация женщины в буддийской культуре Лунмэня оказывается подчинённой устойчивым патриархальным кодам, в которых женская субъектность вытесняется. С этой точки зрения можно говорить не только об исключении женщины из центра религиозного и сакрального пространства, но и об исчезновении её как носителя символической религиозной власти. Это исчезновение принимает множественные формы: от количественного отсутствия в надписях, свободных от патриархальной идентификации, до визуального вытеснения на периферию композиции.

Именно в этом парадоксе — одновременного появления и исчезновения — и заключается сложность репрезентации женщины в религиозном искусстве. С одной стороны, телесные позы, знаки одежды и пространственная организация закрепляют за женщинами подчинённую, вспомогательную роль, кодируя их как Других. С другой стороны, именно эта форма маргинализованного существования позволяет женщинам незаметно вмешиваться в религиозное пространство и перекраивать его изнутри. Хотя традиционное буддийское искусство ограничивало прямую репрезентацию женской субъектности, через повторяющиеся телесные изображения, надписи и ритуальные практики женщины выстраивали скрытые, но устойчивые стратегии присутствия. Они не были лишь пассивными отражениями: посредством религиозного дара и символических актов женщины принимали участие в формировании религиозного смысла и культурной памяти.

С позиции феминистской теории инаковости и конституирования субъекта женские образы Лунмэньских пещер свидетельствуют о двойственной динамике — подчёркнутой удалённости и одновременно неустрашимом присутствии. Женщины тихо заявляют о себе на периферии, запечатлевая свои духовные следы в камне и молчании. Эта сила, хотя и

незаметная на первый взгляд, формирует в глубинах истории коллективное эхо, которое невозможно заглушить.

Библиография

1. Чжан, И. Изучение впечатлений от статуй Гуаньфо в Лунмэньских пещерах и социально-культурные изменения // Международный журнал социальных наук и государственного управления. 2024. Т. 2, № 3. С. 230-236.
2. Сюй, Т. Исследование особенностей буддийской веры женщин Северной Вэй на основе надписей на статуях Лунмэньских пещер // Исследования по религии. 2020. № 3. С. 126-131.
3. Чжан И. Исследование деятельности женщин Танской династии по созданию буддийских изваяний : дис. канд. искусствоведения. наук. Сиань : Северовост. ун-т. 2012.
4. Ся Л. Археологическое исследование буддийских изваяний в пещерах Лунмэнь : дис. канд. ист. Наук. Чжэнчжоу : Чжэнчжоуский ун-т. 2021.
5. Чжан, С. Эволюция портретов донаторов в гротах Могао: фокус на изучении истории буддизма // Журнал исследований Дуньхуана. 2008. № 4. С. 93-103.
6. Макнейр, А. Донаторы Лунмэнь: вера, политика и покровительство в китайской буддийской скульптуре средневековья. Гонолулу: Издательство Гавайского университета, 2007.
7. Сюй, Ц. Каменные надписи и пещеры Китая. Пекин: Коммерческое издательство, 2005.
8. Ван, С. Переосмысление истории буддизма через изучение женского буддийского наследия // Cogent Arts & Humanities. 2023. Т. 10, № 1. DOI: 10.1080/23311983.2023.2198328.
9. Цзяо, Л. Исследование изображения императоров и императриц, поклоняющихся Будде: дис. ... канд. искусствоведения. наук. Пекин: Центральная академия изящных искусств, 2015.
10. Ян, Ч. Женские статуи в гротах Лунмэнь и связанные с ними вопросы // Китайские исторические реликвии. 2010. № 4. С. 40-47, 89-93.
11. Евсеева, Л. В. Представления о многомерности женщины: опыт философско-антропологического осмысления // Вестник Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова. Серия: Гуманитарные науки. 2009. № 1(7). С. 86-90. EDN: KVWDUN.
12. Ван, М. Андрогинизация образов бодхисаттв и феминизация изображений Гуаньинь // Народное искусство. 2011. № 3. С. 125-127.
13. Чжан, А. История происхождения и конкретные значения понятий "правое уважение" и "левое уважение" в древнем Китае // Вестник Шаньдунского педагогического университета (серия общественных наук). 1987. № 2. С. 70-76.
14. Бовуар, С. де. Второй пол: в 2 т. / Пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. С. Г. Айвазовой; коммент. М. В. Аристовой. М.: Прогресс; СПб.: Алетея, 1997.
15. Иригарей, Л. Зеркало другой женщины / Пер. с англ. Г. К. Гилл. Итака; Нью-Йорк: Издательство Корнельского университета, 1985.
16. Семенова, В. Э. Гендерная философия в поисках субъекта // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2009. № 1(13). С. 139-143. EDN: KPSYWF.
17. Швец, Л. Г., Шепелева, Ю. Л. Гендерный аспект властных отношений: проблемы и направления развития. М.: Кредо, 2015. 148 с. EDN: UOUPDH.

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 поэтически отразил в заголовке («Другая в буддийской нише: Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэньских пещерных храмах»), является женский образ Другой (в объекте исследования) в буддийских барельефах Лунмэньских пещерных храмов.

Автор избежал формализации программы исследования в вводной части статьи, но тем не менее логика повествования свидетельствует о проблематизации в статье гендерно ангажированного исследования женского образа Другой в буддийских барельефах Лунмэньских пещерных храмов. Рецензент подчеркивает, что поскольку методическое сопровождение исследования автором не формализовано во введении, и для читателя цель исследования, в том числе, остается загадкой, то представленные автором сведения следует отнести к результатам первичного наблюдения некоторого феномена с определенных идеологических позиций: т. е. речь может идти исключительно о проблематизации — постановке проблемы дальнейшего перспективного исследования. Именно в этом ракурсе можно верифицировать представленный результат, поскольку для каких-либо более точных и обобщающих выводов в статье не приведено достаточных оснований (об этом более подробно в анализе методологии).

Таким образом, с точки зрения проблематизации запланированного перспективного изучения предмета исследования (женского образа Другой в буддийских барельефах Лунмэньских пещерных храмов) автор привел достаточно аргументов. Можно считать, что предмет исследования в этом плане раскрыт на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне. Вместе с тем, рецензент хотел бы указать автору на возможные затруднения в дальнейших исследованиях темы, связанные с методологическими вопросами.

Методологии исследования автор напрасно не уделяет должного внимания, несмотря на то что вполне очевидна отсылка к гендерной теории в критическом леворадикальном тренде западных научных и социально-политических дискуссий, в связи с чем релевантность полученных результатов сохраняет спорность. Конкретные примеры из содержания рукописи: 1) автору свойственно, как и в целом гендерному дискурсу, не замечать, что бинарные оппозиции Мужское–Женское, Свой–Другой, одновременно являются эпистемологической диспозицией, позволяющей одно выводить из другого (без мужского не определяется женское, без концепции Своего невозможно выделить Другого или Другую; 2) автор не акцентирует на этом внимания, но образная сфера Другой в его эпистемологии является неотъемлемой частью оппозиции Священное (или сакральное, то, что отражает природу божественного) и Мирское (донаторы); соответственно, для выделения женского образа Другой, необходимо его сравнение с мирскими мужскими образами пожертвователей за пределами священных образов; между тем, в рукописи нет достаточных данных для сравнения количества жертвователей и жертвовательниц в буддийских барельефах Лунмэньских пещерных храмов: читателю приходится лишь догадываться, что мужские образы Другого тоже есть; если же их нет, и все мужские образы исключены из мирской сферы Другого, то на каком основании автор выделяет женский образ донатора как именно Другой, а не Своей? 3) благодаря логичному синтезу элементов семиотического и иконографического анализа женских лиц и одежды, автор делает два существенных для раскрытия темы вывода: а) о подчиненном социальном положении женщины (контуры лиц жертвовательниц не персонифицированы, представляют собой чаще всего канон, условное символическое указание на женственность); б) о постепенном проявлении женской субъектности на отдельных барельефах; срез же возникают вопросы: а

мужчины-доноры изображаются как-то иначе, в каком-то ином каноне? и где хронологические основания для характеристики постепенного проявления женской субъектности, для характеристики проявления субъектности как процесса? сохраняется большая вероятность, что проявление мужской и женской субъектности донаторов не связаны со стереотипами гендерных ролей, а являются свидетельством более сложного исторического процесса осмысления индивида как личности под влиянием божественной личности Будды.

Таким образом, наиболее существенные методологические затруднения автор (или авторница?) теоретически не отразил, что в принципе ставит под сомнение эвристический потенциал гендерного исследования буддийской культуры, основанной, как известно, на концепции Срединного пути, где женское и мужское позиционируются как два взаимосвязанных элемента гармоничного диалектического единства двух начал мироздания. Наконец, в силу отсутствия в представленной статье конкретного целеуказания исследования, возникает наиболее принципиальный вопрос: полученные автором результаты, свидетельствующие о проявлении женской субъектности в буддийских барельефах Лунмэньских пещерных храмов, доказывают или опровергают идеологически ангажированный стереотип протеста против гендерного мужского доминирования? Венеры палеолита, к примеру, антропологи считают свидетельствами матриархата по причине отсутствия статуэток с мужскими образами (условными «Аполлонами»). Если же в буддийском искусстве встречаются не только женские образы, но и образы, свидетельствующие о проявлении или усилении женской субъектности, то можно ли однозначно считать это искусство свидетельством патриархата?

Актуальности выбранной темы автор не уделяет внимания. Хотя, как отмечает рецензент, гендерный подход представляет собой один из значимых трендов западного общественно-политического и теоретического дискурсов, что, безусловно, актуализирует и представленное в статье исследование.

Научная новизна исследования, состоящая, прежде всего, в проблематизации обозначенных выше нерешенных вопросов, заслуживает теоретического внимания. Хотя, как отмечает рецензент, от выбора методологических оснований зависит в целом научность, теоретическая и практическая ценность запланированного исследования, поскольку наиболее принципиальные методологические вопросы в представленной статье не решены.

Стиль текста автором в целом выдержан научный. Но есть и замечания по улучшению качества запланированной публикации: 1) встречаются в отдельных высказываниях ошибки согласования слов, лишаящие эти высказывания смысла (например, «Лунмынь, где находится более 2 тыс. гротов и ниш, в которых бережно хранится самое обширное (свыше 100 тыс.) собрание произведений - рельефов и статуй в честь Будды, демонстрирующих расцвет искусства резьбы по камню в Китае[1, с. 54]», «они смотрят на Будду, их самих смотрят, но они не могут смотреть в ответ», «В надписях можно встретить формулировки вроде да обратится эта заслуга ко мне или молюсь исключительно за мать»); 2) встречаются ошибки в словах или употреблении терминов («репре- зентирует», «конструирует», «гендерированное», «Ртс.4»); 3) подписи к рисункам не отражают их теоретической ценности: желательно в подписи максимально точно атрибутировать то, что читатель видит (например, «Рис. 1. — Статуи донаторов на внутренней стороне верхнего слоя северной стены пещеры Гуян. Ок. III–IV вв. Фото автора» и т. д.).

Структура статьи, если считать проблематизацию предмета перспективного исследования целью и основным изложенным в статье результатом, в целом соответствует логике изложения первого этапа научного поиска.

Библиография, учитывая как остроту гендерной повестки, так и пристальное внимание ученых всего мира к китайской культуре, достаточно скудно раскрывает проблемную область: 1) редакция рекомендует указывать не менее 15-ти проанализированных источников; 2) слабо отражены методологические основания исследования. Кроме того, автор не соблюдает базовое требование ГОСТа, касающееся оформления библиографической записи на языке источника.

Апелляция к оппонентам в статье выражена слабо, что в контексте остроты гендерных дискуссий, выглядит существенным упущением. Возможно, автору следует конкретно прописать, какие исследования он / она подтверждает своими результатами, а какие опровергает, не стесняясь вступать в дискуссию с коллегами.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после исправления оформительских неточностей 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](#).

Рецензируемый текст «Другая в буддийской нише: Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэньских пещерных храмах» представляет собой междисциплинарное исследование на стыке археологии/истории древнего Китая/современной социальной философии/гендерных исследований. По сути дела автор рассматривает комплекс женских изображений, являющихся частью Лунмэньских пещерных храмов, и интерпретирует их в духе современной феминистской и гендерной философии; это заявлено уже в заглавии текста, автор определяет женские образы в Лунмэньских пещерных храмах как образы Другой. Несколько непонятна вторая часть заглавия «Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэньских пещерных храмах» - куда исчезают, по мнению автора, женские образы? Автор сам указывает на наличие женских образов среди сохранявшихся религиозных изображений, автор оценивает долю женских образов в одну шестую от общего числа, собственно работа и посвящена рассмотрению женских изображений, тогда о каком исчезновении идет речь? Если это образное выражение автора, то оно должно быть расшифровано в тексте, по крайней мере в выводах. Интерпретация давно известного памятника культуры с помощью методов и понятийного аппарата актуальной социально-философской концепции вполне имеет право на существование, но в этом случае автору следовало бы сформулировать эту концепцию, т.е. представить внятную теоретическую основу своему исследованию. Автор же дает общее описание объекта исследования (Лунмэньские пещерные храмы) и сразу же переходит непосредственно к женским образам, уже ближе к концу текста автор цитирует де Бовуар и Иригарей, но эти тексты с некоторой натяжкой относятся к современной гендерной философии, им по 40-50 лет, таким образом отсутствие сформулированной теоретической базы на наш взгляд представляет проблему данной работы. Рассуждая в общем русле современной западной гендерной философии, автор приходит к вполне предсказуемым интерпретациям «...само присутствие женских фигур превращается в акт молчаливого сопротивления. Независимо от социального статуса, даже находясь в подчинённом положении, женщины через позы, символику одежды и особенности пространственного размещения фиксировали стремление к существованию и видимости. Эти усилия проявлялись не в форме открытого протеста, а через трещины, паузы, маргинальные зоны, эхо и косвенные высказывания». Эти интерпретации могут быть объектом

дискуссии и т.д., но хотелось бы отметить, что религиозное искусство древнего Китая изучается уже довольно давно, и заявленный автором подход по определению вступает в полемическое противоречие с более ранними исследованиями. Между тем автор не указывает на степень изученности женских образов в Лунмэньских пещерных храмах и не указывает на наличии иных, отличных от авторской, концепций. В целом работа выполнена на должном научно-методическом уровне и по исправлению указанных недочетов может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры окончательного 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 «Другая в буддийской нише: Формирование и исчезновение женского образа в Лунмэньских пещерных храмах», в которой проведено исследование репрезентации участия женщин в традиционно патриархальной религиозной практике.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что осмысление гендерного неравенства в буддийском искусстве не должно сводиться к прямолинейной критике и простому выявлению мужского центризма и подчинённого положения женских образов. Подлинная женская субъектность не может быть прямым продолжением мужского логосцентризма или властной логики, основанной на подавлении инаковости. По мнению автора, реконструкция возможна лишь через поиск символов и изображений женского присутствия, а не через прямое противостояние.

Актуальность исследования обусловлена возрастающим научным интересом к теме женской идентичности в религиозном пространстве. Методологическую базу исследования составили общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также культурно-исторический, семиотический и искусствоведческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как С. де Бовуар, Л. Иригарей, А. Макнейр, Л.В. Евсеева, Ся Линьюй и др.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор приходит к заключению о достаточном объеме трудов, посвященных женской религиозной субъектности в рамках патриархальной культуры. Вместе с тем, автор отмечает, что категориям инаковости, телесности и визуального образа женщины уделено недостаточное внимание. Научная новизна данной статьи и заключается в детальном рассмотрении данных категорий.

Цель исследования заключается в гендерном анализе формирования и репрезентации женских образов в буддистских религиозных изображениях Лунмэньских пещер. Предметом исследования является буддийские религиозные произведения искусства в пещерах Лунмэнь провинции Хэнань, Китай (V-IX века н.э.). По мнению автора, данные произведения искусства не только отражают развитие буддийской художественной традиции, но и иллюстрируют религиозные представления и культурные особенности различных исторических периодов Китая.

Семиотический и композиционный анализ формирования и репрезентации женских образов в Лунмэньских пещерах позволил автору прийти к заключению, что, несмотря на очевидную маргинализацию как в количественном, так и в статусном отношении, женское присутствие не было полностью устранено. Женщины участвовали в построении буддийской системы верований в религиозно-визуальном пространстве, пусть и в ограниченной, но устойчивой форме. Их постоянное появление как анонимных фигур, так и индивидуально обозначенных акторов служит выражением децентрализованной и накопительной субъектности, формируемой на периферии сакрального пространства.

Как отмечено автором, репрезентация женщины в буддийской культуре Лунмэня оказывается подчинённой устойчивым патриархальным кодам, в которых женская субъектность вытесняется, что говорит не только об исключении женщины из центра религиозного и сакрального пространства, но и об исчезновении её как носителя символической религиозной власти. Это исчезновение принимает множественные формы: от количественного отсутствия в надписях, свободных от патриархальной идентификации, до визуального вытеснения на периферию композиции. Именно в этом парадоксе автор и видит сложность репрезентации женщины в религиозном искусстве.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены 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 образцов традиционного искусства как репрезентации социокультурных особенностей, норм и традиций 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 состоит из 17 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции журнала. Текст статьи выдержан в научном стиле.

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

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Борисова Д.С. Первая Всероссийская Гигиеническая выставка: между научностью и популяризацией //

Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.72151 EDN: AZFQOV URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72151

Первая Всероссийская Гигиеническая выставка: между научностью и популяризацией

Борисова Дарья Сергеевна

ORCID: 0009-0000-9575-4873

аспирант; кафедра музеологии и культурного наследия; Санкт-Петербургский государственный институт культуры

192289, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Малая Карпатская, 13, кв. 411

✉ ladydorata@mail.ru



[Статья из рубрики "Прикладная культурология"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.72151

EDN:

AZFQOV

Дата направления статьи в редакцию:

31-10-2024

Аннотация: Медицина сегодня вышла за пределы узкоспециализированной науки, она активно присутствует в пространстве культуры. Гигиенические практики и санитарные нормы регламентируют поведение человека. В связи с этим возрастает значимость грамотной трансляции достижений медицины населению. Музей способен выступать инструментом популяризации медицинского знания. В 1893 году состоялась Первая Всероссийская Гигиеническая выставка. Впервые в истории нашей страны правительство Российской Империи решило популяризировать медицинское знание музейными средствами. Предметом статьи выступают способы показа медицинского знания на Первой Всероссийской гигиенической выставке. Задача популяризировать гигиену и санитарное просвещение населения на этой выставке была передана в руки врачей. Именно из них состоял организационный комитет, который занимался разработкой программы, отбором экспонатов и оформлением выставки. Несмотря на значимость поднимаемой темы, посещаемость выставки была низкой, что ставит вопрос о методах подачи информации, использованных при её проектировании. Для

обозначенной цели была избрана методология М. Фуко – его характеристика «медицинского взгляда», который определяет методологию медицинского исследования при клинической медицине и шире вообще взгляд на мир. На Первой Всероссийской Гигиенической выставке наблюдается конфликт между медицинским взглядом и популяризацией. Организаторы выставки – врачи высказались на своём «медицинском языке», оформили её в соответствии со своим видением мира, что оттолкнуло посетителей. Экспонаты на выставке были оформлены в соответствии с научной классификацией, к ним прилагались пояснения также, написанные конкретным медицинским языком. Выставлялось много статистических данных, оформленных в таблицах и диаграммах, а также предметы, фотографии, планы, чертежи, приборы и оборудование. Однако все экспонаты были разбросаны по выставке и располагались очень скученно, близко, прилегая друг к другу. В результате, посетитель попадал как бы в огромное больное тело – панорама санитарного устройства Российской Империи, в котором из множества частей (выставленных экспонатов) нужно было выбрать симптомы (антисанитарные практики) и, проанализировав их, выработать лечение (индивидуальные гигиенические меры). Врачи легко ориентировались в однотипном ряде экспонатов и статистических данных, и находили для себя полезные сведения, но для простого посетителя такая сложная интеллектуальная работа оказалась непосильной.

Ключевые слова:

гигиеническая выставка, медицинский музей, выставочное проектирование, популяризация, медицинский взгляд, приёмы экспонирования, материальность, конкретность, статистичность, клиническая медицина

В 1893 году состоялась Всероссийская Гигиеническая выставка – это первая попытка в истории нашей страны популяризировать медицинское знание посредством выставочной деятельности. Она была организована по инициативе Общества Охранения народного здоровья и при поддержке правительства Российской Империи. Почётным председателем выставки являлся Великий Князь Павел Александрович [\[1, с. 3\]](#). В конце XIX века возрастает значимость гигиены. Урбанизация, происходящая в Российской империи усиленными темпами во второй половине XIX века, создавала новые угрозы для здоровья жителей. Из-за антисанитарных условий Санкт-Петербург и другие города Империи ни раз становились эпицентрами крупных эпидемий. Правительственные круги осознают важность санитарного благоустройства территорий и просвещения народа для сохранения здоровья населения Империи [\[2, л. 1 оборот\]](#). По этой причине целью выставки являлось: «Дать возможность публике и врачам ознакомиться с научными и техническими усовершенствованиями в области гигиены и санитарного дела» [\[3, с. 1\]](#). Так появляется задача разработки методов популяризации медицинского знания. Всероссийская гигиеническая выставка 1893 года является первой попыткой решения этой проблемы посредством выставочной деятельности в масштабах всей Российской Империи.

Первая Всероссийская гигиеническая выставка рассматривалась исследователями в контексте развития музейного дела или её значимости для совершенствования медицинской науки (М. П. Кузыбаева [\[4, с. 91-94\]](#), В. В. Пономарёва [\[5, с. 113-122\]](#)). Её анализа с точки зрения технологий выставочной деятельности пока не предпринималось. По этой причине предметом данной статьи выступают способы показа медицинского

знания на Всероссийской гигиенической выставке 1893 года.

Соответственно высокой обозначенной цели открытию выставки предшествовала тщательная подготовка. Был создан комитет Первой Всероссийской Гигиенической выставки, который занимался разработкой программы, отбором экспонатов, а также организационными вопросами. В состав комитета вошли исключительно представители медицинской профессии [6, с. 6]. В основном доктора наук по разным направлениям гигиены и медицины. Таким образом, задача популяризации медицинского знания была передана в руки врачей, признанных профессионалов своего дела.

Тем не менее, несмотря на значимость поднимаемой темы и старания выставочного комитета посещаемость выставки была низкой. Её увидело 73699 человек, в среднем 515 человек в день [1, с. 19]. В течение всего времени своей работы, с 21 мая по 10 октября 1893 года, выставка напоминала пустыню, по которой перемещались лишь экспоненты, сторожа витрин и организаторы [7]. Корреспондент «Петербургского листка» отмечает, что много раз побывав на выставке, он постоянно встречал знакомые лица – организаторов, среди которых посетители терялись [8]. Возникает вопрос о причинах низкой посещаемости Первой Всероссийской Гигиенической выставки. Насколько она соответствовала задачам популяризации гигиенического знания среди населения.

Важным представляется тот факт, что в оценке выставки наблюдается две полярные точки зрения со стороны медицинского сообщества и общественности, не имеющей медицинского образования. Первые характеризуют её как чрезвычайно полезную и познавательную [9, с. 778-779], для вторых она является «далеко неинтересной, несмотря на массу интересных экспонатов» [10]. Всё это заставляет задуматься об особом восприятии материала врачами и не врачами. Для анализа этого явления подспорьем служит теория французского философа М. Фуко. Он даёт характеристику медицинского знания, принятого в Европе с конца XVII – начала XVIII века.

Именно в этот период зарождается клиническая медицина, означавшая кардинальный поворот в системе медицинского исследования. Изменяется структура научного анализа, что сформировало специфический «медицинский» взгляд. Изначально он означал определённый метод исследования, но впоследствии вылился в особое отношение к действительности представителей врачебной профессии. М. Фуко охарактеризовал особый «медицинский» взгляд, который определяет деятельность врача: предписывает определённое поведение и предопределяет оценку внешних событий.

Переход медицинской науки к клиническому мышлению означал отказ от умозрительности и анализ конкретного видимого тела пациента в специально отведённом учреждении – клинике. Врач считывает с него симптомы, необходимые для постановки диагноза и назначения лечения. Клиническое знание формируется непосредственно у постели больного – это опытное знание, которое постоянно развивается. Одни и те же болезни могут по-разному проявляться в каждом конкретном случае, задача специалиста считывать схожее и особенное. Отсюда вытекает предельная материальность клинического медицинского взгляда, истины не может быть вне наблюдаемого. Она всегда имеет видимое выражение и проявляется в конкретном объекте.

Индивидуалистические проявления болезней приводят к тому, что медицинское знание всегда не завершено. Для того чтобы сформировалась всеохватывающая картина какого-нибудь недуга необходимо наблюдать её множество раз. Врач собирает разнообразные проявления и на их основе делает выводы: «Медицинское знание может

обрести достоверность лишь пропорционально числу случаев, в котором оно выдержит испытание» [\[11, с. 129\]](#). По этой причине медицинский взгляд работает статистически: обрабатывает множество похожих случаев, формируя затем полную картину. Не случайно М. Фуко уподобляет медицинский анализ искусству наблюдать: «Истина указывает на себя в повторяющейся форме» [\[11, с. 139\]](#).

Далее при клинической медицине в определении диагноза не может быть множественности трактовок: «Сущность болезни полностью выражима в своей истине» [\[11, с. 121\]](#). Отсюда вытекает ещё одна черта медицинского знания – конкретность. Диагноз – это определённый финал, итог, над которым не может быть другой истины. Более того полученное знание должно быть максимально точно выражено, необходима точная корреляция между видимым и речью, между взглядом и словом. Параллельно с формированием клинического мышления складывается и медицинский язык, точный, конкретный, лишённый описательности.

М. Фуко проводит строгое различие между медицинским взглядом и интеллектуальным. Он не способен увидеть за явлением множество смыслов, «Это – конкретный чувствительный взгляд, взгляд, переходящий от тела к телу, весь путь которого располагается в пространстве осязаемых проявлений» [\[11, с. 151\]](#). Рассуждения М. Фуко доказывают специфичность медицинской науки. Исследователь показал её отличия от других наук, которым он отводит собирательное название «интеллектуальный взгляд». Можно подытожить, что материальность, статистичность и конкретность, определяют «медицинский взгляд», определяющий клиническое мышление. С его помощью удалось достичь значительного прогресса в медицине, начиная с XIX века. Однако он сформировал отдельную группу учёных «врачи», чья методология и, шире говоря взгляд, на окружающий мир строго определён и специфичен.

М. Фуко написал свой труд «Рождение клиники» в 1963 году, анализируя различные медицинские практики прошлого. Статья Н. Ф. Фёдорова «Музей, его смысл и назначение» вышла в начале XX века, в 1913 году. И хотя она не посвящена анализу медицины как явления в ней можно уловить те же характеристики, что и у французского философа. Н. Ф. Фёдоров пытается выделить естественные и искусственные потребности человека. К естественным, по его мнению, относится собирание и изучение всех свидетельств прошлого, к искусственным медицина, так как она безнравственна и служит только интересам города, а не всеобщим вечным (религиозным) идеалам. Критикуя медицину, Н. Ф. Фёдоров описывает её особенности по сравнению с другими системами знаний. Во-первых, он отделяет медицину от естественных наук и отмечает формирование особого сословия «врачей» [\[12, с. 379-493\]](#). Для Н. Ф. Фёдорова медицинское знание тоже специфично и не похоже на принятое в других науках. При этом, по его мнению, ни одна наука подобно медицине так ни суживает знание. Она изучает индивидуумов, а не целое, признаёт, что лекарства на всех действуют по-разному, но считает возможным познать их целебные свойства силами лишь одного своего сословия. Можно проследить во взглядах Н. Ф. Фёдорова ту же характеристику «медицинского взгляда», что и у М. Фуко. За «суживанием знания» скрывается предельная конкретность, за «изучением индивидуумов» материальность. Собственно, в противопоставлении целого и медицинского для Н. Ф. Фёдорова и заключается доказательство безнравственности и искусственности медицины. И, наконец, Н. Ф. Фёдоров иронично оценивает возможности медицины выработать эффективное лечение для множества людей с одинаковыми болезнями, но разными проявлениями, то есть он одновременно выделяет и не одобряет её статистичность.

И М. Фуко, и Н. Ф. Фёдоров дают схожую характеристику «медицинского взгляда». Несмотря на некоторые критические замечания в адрес клинической медицины, пока врачи находятся в рамках своей профессиональной деятельности, их специфическая методология помогает достигать успехов в деле лечения пациентов. Нельзя не признать прогресс в области профилактики и лечении заболеваний, начавшийся с конца XIX – начала XX века. Однако, способен ли «медицинский взгляд» эффективно популяризировать достижения своей науки публике?

На примере Первой Всероссийской Гигиенической выставки можно проследить, как врачи старались популяризировать своё знание неподготовленному зрителю. В процессе её подготовки, а также в оформлении можно уловить «медицинский взгляд», описанный философами.

Первая Всероссийская Гигиеническая выставка была разделена на шесть секций в соответствии с научной классификацией: биологическая; секция медицинской статистики, эпидемиологии и медицинской географии; секция общественной и частной гигиены; гигиены воспитания и образования, секция климатологическая и бальнеологическая и литературный отдел [\[6, с. 9\]](#). Секции подразделялись на группы. Изначально предполагалось разделить все экспонаты по группам, чтобы можно было составить полное представление по интересующему вопросу. Но многие ведомства, желая продемонстрировать свои достижения, экспонировали свои предметы отдельно. В результате, информацию по одной теме приходилось искать в разных местах выставки, что затрудняло осмотр [\[10\]](#).

Вместе с отправкой экспоната на выставку организаторы просили экспонентов прикрепить к каждому описание, которое впоследствии служило этикеткой для зрителей. Требований к ним не прилагалось, не было и единого художественного стандарта. В конечном итоге описания были написаны по-научному с использованием специфических терминов. Никто не «перевёл» медицинские термины для публики, что вызвало критику по отношению к устроителям [\[13\]](#). В результате зритель попадал в систему экспонатов, организованных по научной системе и с научными пояснениями. Более того предметы, представленные на выставке, были расположены очень скученно и, несмотря на их большое количество, не отличались разнообразием.

В процессе подготовки выставки комитетом обсуждалась исключительно подбор экспонатов в соответствии с созданной программой. Были разработаны типы предметов, рекомендованных для опавления на выставку от различных учреждений. К ним относились: настоящие вещи, модели, фото, рисунки, чертежи, диаграммы, картограммы, учёные труды, производства в натуре, коллекции как предметов, так и производств, относящихся к вопросам выставки [\[2, л. 5\]](#). Такой перечень рассылался всем потенциальным участникам с просьбой предоставить возможные из имеющихся в наличии. Желательным обозначалось предоставление от конкретного заведения краткого описания с санитарно-гигиенической точки зрения. Полученные сведения затем оформлялись в таблицы и диаграммы для более удобного обзора [\[14, л. 4\]](#). Рекомендаций по подготовке экспонатов не давалось, не было и отбора среди присланных предметов, они выставлялись во всём объёме. В результате, получался длинный ряд однотипных предметов, занимавших всё предоставленное пространство: предметы в витринах, таблицы и диаграммы на стенах, плотно прилегающие друг к другу.

Интересные экспонаты находились у учреждений далеко не всегда, зато статистических данных было достаточно (ведь это черта медицинской деятельности), поэтому таблиц и

диаграмм, планов и чертежей оказалось очень много. Они развешивались на стенах близко друг к другу, иногда размещались даже на потолке [15]. В результате статистические данные преобладали на выставке. Такие экспонаты требовали значительной интеллектуальной работы для зрителя, внимательного изучения и анализа.

Для неподготовленного посетителя непонятным оставалась принадлежность ряда научных экспонатов к гигиене. На выставке никак не показывалась связь научных приборов, аппаратов, таблиц с ежедневными практиками. Кроме научной классификации и массы однотипных экспонатов публике не предлагалось никаких пояснений. Экспонировались действительно важные открытия передовые знания: приборы для правильного освещения, отопления и очистки воды, методы борьбы с инфекционными заболеваниями, способы дезинфекции жилища и одежды, способы анализа полезных и неполезных продуктов питания, а также правила личной гигиены, ухода за детьми разных возрастов и т. п. Однако экспонаты демонстрировались без связи с практической пользой. В результате, для неподготовленного зрителя это были диковинки, полученные в тёмных научных лабораториях. Возникало отчуждение между создателями и зрителями, что не вызывало интереса у последних. Научность пояснений углубляло пропасть между создателями-врачами и зрителями. «Получается крайне смутное впечатление, и публика смотрит на выставленные экспонаты, как на курьёзы; об образовательном значении, о возбуждении в публике интереса к целям и задачам гигиены – пока не может быть и речи» – признаётся корреспондент, посетивший выставку [16]. Для зрителей выставка больше напоминала ярмарку, созданную торговцами, а не выставку, организованную докторами наук.

Примечательно, что представители организационного комитета признавали сложность для восприятия представленных научных экспонатов и уповали не на методы выставочного показа, а на объяснителей, которые должны были донести до публики малопонятные неспециалистам экспонаты [1, с. 15]. Однако объяснители не присутствовали на выставке постоянно, работали лишь в некоторые часы. В оформлении же выставки никаких приёмов для толкования экспонатов выработано не было.

Итак, в оформлении Первой Всероссийской Гигиенической выставки можно заметить черты, свойственные «медицинскому взгляду». Материальность выразилась в приоритете экспонатов, среди которых не производилось отбора, не осуществлялось обобщения. В присутствии исключительно точных научных описаний проявилась конкретность. Не было предпринято попытки осмыслить представленный материал, объяснить его значение. Статистичность выразилась в массе однотипных экспонатов, ещё и распределённых по разным отделам, да и в целом в обилие статистических данных. Посетитель должен был проанализировать их и уяснить лучший способ гигиены чего-либо.

Примечательно, что организаторы Первой Всероссийской гигиенической выставки в изданном под их руководством каталоге-путеводителе вводят две противоположные мысли по вопросу оценки представленных экспонатов. Они, с одной стороны, гордятся научностью классификации материалов, которой не наблюдалось ни на одной подобной выставке в Европе. С другой, выделяют как особенность Первой Всероссийской Гигиенической выставки доступность, достигнутую благодаря выбору предметов и созданным к ним объяснениям [6, с. 3]. Как видно из реакции немедицинской печати, пояснений, понятных неподготовленным посетителям на выставке не было. Однако, оставляя за скобками этот факт, обращает на себя внимание оценка врачей-устроителей: между научной классификацией и доступностью пониманию каждого они ставят знак равенства. Предельно конкретный медицинский взгляд, который видит

истину в материальном (выставленном) предмете и не видит ничего большего за этой материальной истиной. Грамотно созданная классификация, идеальная корреляция между видимым и высказанным для них означает истину.

По этой причине медики оценивали Первую Всероссийскую Гигиеническую выставку как чрезвычайно полезную и познавательную. Конечно, они задавались вопросом о низкой посещаемости выставки, пытались найти объяснения незаинтересованности публики. Они в целом выделяли те же черты в оформлении выставки, что и другие посетители: скученность или близкое размещение экспонатов относительно друг друга, разбросанность материалов по выставке или отсутствие чётких границ между отделами, а также представление одних и тех же тем в разных местах. Однако врачи относят эти черты к «недочётам», не влияющими на общую поучительность выставки [\[9, с. 778-779\]](#). Большинство статей, написанных врачами, вообще игнорируют недостатки выставки, они выделяют необходимую для себя тему, ищут экспонаты и анализируют их [\[1\]](#).

Медики оставили значительное количество статей, отзывов по поводу Всероссийской гигиенической выставки. Несмотря на разнообразие поднимаемых тем, можно обнаружить схожую структуру в описании. Начинается описание выставки с характеристики санитарного состояния той или иной области гигиены, выделяются недостатки, затем происходит подробный анализ выставленных экспонатов с точки зрения их полезности: способа применения, эффективности. Завершается разбор рекомендациями по улучшению санитарного состояния. Врачи, как правило, очень подробно анализировали материалы, представленные в многочисленных таблицах и диаграммах [\[17, с. 872-873\]](#), даже тех из них, которые были наиболее неудобно расположены [\[18, с. 931-932\]](#). Представители «медицинского сословия» смогли собрать информацию по определённой теме, используя экспонаты, разбросанные по разным отделам и изучить их. Для них не стало помехой скученность и разбросанность экспонатов, потому что это напоминает их профессиональную деятельность: поиск на теле больного нужных симптомов среди тысяч других признаков. Однако такое мышление и восприятие материала не свойственна основной массе населения, поэтому не может служить целям популяризации.

В результате на Первой Всероссийской Гигиенической выставке, зрители попадали как бы в огромное больное тело – панорама санитарного устройства Российской Империи, в котором из множества частей (выставленных экспонатов) нужно было выбрать симптомы (антисанитарные практики) и, проанализировав их, выработать лечение (индивидуальные гигиенические меры). Вся выставка как бы предписывала посетителю вглядываться, углубляться внутрь материального объекта и делать на основе увиденного выводы. Как показала практика, врачи легко ориентировались в однотипном ряде экспонатов и статистических данных, и находили для себя полезные сведения, выделяли рекомендации, но для простого неподготовленного человека такая задача оказалась непосильной.

Примечательна оценка, приводимая представителям врачебного «сословия», наглядных и понятных объяснений или способов представления информации на выставке. Высоко оцениваются таблицы и диаграммы, созданные Обществом охранения народного здоровья и Императорской Медико-хирургической академией, которые посвящены количеству белка, жира и углеводов, нужных человеку в течение суток в различных возрастах и при различных условиях. Наглядным считается расположение рядом с цифровыми данными на таблицах цилиндров одинаковой величины, заключающих в себе соответственные количества сухого белка, жира и крахмала. Вследствие этого, по мнению автора,

разницы в количествах этих веществ резче бросаются в глаза и легче запоминаются [\[19, с. 870-872\]](#). При этом в таблице нет указаний на полезные свойства этих веществ, продукты, в которых они содержатся. Нет и вывода о правильном питании или необходимых на день блюдах для человека. Однако для автора этого достаточно, ведь симптом найден, далее он превратится в вывод в сознании врача. Не анализируется сама форма таблицы, диаграммы, как отвечающая задачам популяризации. Как показала практика посетители, как правило, оставляли их без внимания.

Высоко оценили врачи и представление материала доктором П. Л. Мальчевским по вопросу способов химического исследования продуктов питания. Он не просто представил приборы, необходимые для этого, но и вещества в различные моменты определения в них белков, жиров и углеводов, а также и необходимые для этого реактивы и титры [\[20, с. 367-368\]](#). П. Л. Мальчевский расположил их в порядке, необходимом для каждого исследования. Это должно было дать публике представление о питательности пищевых продуктов. Однако снова видна лишь научная проработка вопроса, без анализа восприятия неподготовленного посетителя. Как в приведённых примерах, так и на всей выставке зрители должны были многое искать и анализировать, подобно врачам, исследующим тело. К сожалению, эта задача осталась непонятой, и цель популяризации гигиенических знаний осталась не достигнутой.

Итак, на Первой Всероссийской Гигиенической выставке наблюдается конфликт между медицинским взглядом и популяризацией. Организаторы выставки высказались на своём «медицинском языке», оформили её в соответствии со своим видением мира, что оттолкнуло посетителей. Приведённый пример ставит вопрос о существовании медицинского музея при клинической медицине, которая является основой медицинского знания до сих пор. И теоретические рассуждения, и анализ практик показывают специфичность медицины и её отличия от других систем научного знания. Это ставит вопрос об особой проработке медицинского наследия и создании специальных методов выставочного проектирования в музеях такого типа.

[\[1\]](#) Вывод сделан после анализа публикаций, посвящённых Первой Всероссийской Гигиенической выставке, в газетах «Русская медицина», «Врач», «Фельдшер».

Библиография

1. Первая Всероссийская гигиеническая выставка под почётным председательством Его Императорского Высочества Великого Князя Павла Александровича в Санкт-Петербурге 1893 г. Краткий очерк. СПб.: Лештуковская Паровая Скоропечатная П.О. Яблонского, 1894.
2. ЦГИА СПб Ф. 513. Оп. 116. Д. 79. Городские управы об оказании от города субсидий Русскому обществу Охранения народного здоровья на устройство Первой Всероссийской Гигиенической выставки. 1892–1894.
3. Положение о Всероссийской гигиенической выставке, устраиваемой с Высочайшего соизволения Русским обществом охранения народного здоровья. СПб.: Типография А. Л. Эбермана, 1890.
4. Кузыбаева М. П. всероссийские гигиенические выставки и музе // Гигиена и санитария. 2011. № 4. С. 91-94.
5. Пономарёва В. В. Первая Всероссийская гигиеническая выставка охранения народного здоровья, 1893 год // Вестник Московского университета. Серия XXIII. Антропология № 2/2023. С. 113-122.
6. Каталог-путеводитель Первой Всероссийской гигиенической выставки, состоящей под почётным председательством Его Императорского Высочества Великого князя Павла

Александровича. СПб.: Типография Шредера, 1893.

7. Гигиеническая выставка // Петербургский листок. 1893. № 223, 16 (28) августа. С. 2.
8. Гигиеническая выставка // Петербургский листок. 1893. № 149, 3 (15) июня. С. 2.
9. Золотавин. Н. Заметки земского врача по поводу гигиенической выставки // Врач. 1893. № 27, 8 июля. С. 778-779.
10. Открытие гигиенической выставки // Петербургская газета. Литературная и политическая. 1893. № 137, 22 мая.
11. Фуко М. Рождение клиники. М.: Смысл, 1998.
12. Фёдоров С. Н. Музей, его смысл и назначение / Н. Ф. Фёдоров Собрание сочинений в четырёх томах. Том 2. М.: Издательство группа «Прогресс», 1995. – С. 431. С. 379-493.
13. Гигиеническая выставка // Петербургский листок. 1893. № 153, 7 (19) июня. С. 2.
14. РГИА Ф. 759 Оп. 24 Д. 396. Собственная е.и.в. канцелярия по учреждениям императрицы Марии. I экспедиция. Об участии ведомства в предстоящей в 1893 г. первой Всероссийской гигиенической выставке в Санкт-Петербурге.
15. ЦГАКФД СПб Д 9780. Школьники за представлением образца школьной мебели. Первая Всероссийская Гигиеническая выставка. 1893.
16. Гигиеническая выставка // Петербургский листок. 1893. № 142, мая (8 июня). С. 2
17. Кац Р. Глазной отдел на гигиенической выставке // Врач. 1893. № 31, 5 августа. С. 872-873.
18. Грузоев В. Женский отдел на гигиенической выставке // Врач. 1893. № 33, 19 августа. С. 931-932.
19. Вагнер К. Э. Отдел питания на Гигиенической выставке // Врач. 1893. № 31, 5 августа. С. 870-872.
20. Первая Всероссийская Гигиеническая выставка // Русская медицина. 1893. № 23, 27 июня. С. 367-368.

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 условно обозначил в заголовке («Первая Всероссийская Гигиеническая выставка: между научностью и популяризацией») и в некоторой степени разъяснил во введении («предметом данной статьи выступает способы показа [ошибка согласования автора] медицинского знания на Всероссийской гигиенической выставке 1893 года»), является специфика популяризации медицинского знания на Всероссийской гигиенической выставке 1893 г. Объектом исследования, хотя автор и не уделяет отдельно внимания его разъяснению, вероятнее всего, является популяризация научного знания в выставочной деятельности. По крайней мере, такая часть исторической реальности, как популяризация научного знания на многочисленных выставках рубежа XIX–XX вв., представляет собой предмет особого внимания современных ученых, и можно засвидетельствовать, что именно в этот междисциплинарный тренд исследований автор вносит наиболее существенный вклад. Исправить целесообразно, по мнению рецензента, именно формулировку предмета исследования в тексте статьи, поскольку бросается в глаза нарушение норм русского языка (рассогласованность частей предложения).

Автор вполне обоснованно обращается к оценке «медицинского мировоззрения» М. Фуко и Н. Ф. Фёдоровым, выделяя его специфику и атрибутируя с ней специфические средства популяризации медицинского знания на Всероссийской гигиенической

выставке 1893 г., поскольку именно авторитетные медики организовывали выставку. На деле использованные способы экспонирования отвечали исключительно познавательным целям самих медиков и противоречили заявленным цели и задачам выставки. Проанализированный автором пример провального выставочного опыта продемонстрировал «конфликт между медицинским взглядом и популяризацией. Организаторы выставки высказались на своём «медицинском языке», оформили её в соответствии со своим видением мира, что оттолкнуло посетителей». Автор делает вполне обоснованные выводы о том, что проанализированный «пример ставит вопрос о существовании медицинского музея при клинической медицине, которая является основой медицинского знания до сих пор. И теоретические рассуждения, и анализ практик показывают специфичность медицины и её отличия от других систем научного знания. Это ставит вопрос об особой проработке медицинского наследия и создании специальных методов выставочного проектирования в музеях такого типа». Рецензент отмечает также, что специфика «языка» практически в любой отрасли научного знания ставит примерно те же вопросы эффективности публичного экспонирования и популяризации научных достижений. К сожалению, за минувшее столетие ситуация существенно не изменилась: как правило далеко не все громоздкие и дорогие выставочные проекты добиваются планируемого социального эффекта исключительно по причине «языковых» различий организаторов и потенциальных посетителей.

Таким образом, предмет исследования, несмотря на казус в его формулировке, рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и представленная статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на интерпретацию эпистолярных архивных источников, свидетельствующих о целях, задачах и результатах Всероссийской гигиенической выставки 1893 г. Комплексное изучение источников позволило автору восстановить специфику события и оценку его свидетелями. Сопоставление изученной специфики медицинского мировоззрения со способами экспонирования на Всероссийской гигиенической выставке 1893 г. позволило автору сделать аргументированные выводы о несоответствии использованных организаторами средств экспонирования просветительским задачам мероприятия. В целом авторский методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что Всероссийская гигиеническая выставка 1893 г. оказалась провальной, не смотря на чрезвычайную важность запланированного её просветительского потенциала. Поэтому, безусловно, актуально и своевременно рассмотреть действительные причины неэффективности подобных дорогостоящих проектов как в историческом контексте, так и в контексте опыта проведения подобных выставок в наши дни.

Научная новизна исследования, заключающаяся как во введении в оборот проанализированного автором эмпирического материала и эпистолярных источников, так и в итоговых выводах, заслуживают теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан научный (за исключением проигнорированных автором редакционных требований к оформлению упомянутых годов и веков). Кроме нарушений норм языка в формулировке предмета исследования, следует уточнить мысль в высказывании «Они выделяют скученность и разбросанность материалов по выставке, недостаточно яркую разделение между отделами...».

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в достаточной мере раскрывает проблемную область исследования, но нуждается в корректировке отдельных нарушений редакционных требований и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и может быть рекомендована к публикации после устранения автором обозначенных рецензентом недочетов.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

В статье нет четкого описания предмета исследования. В статье нет четкого описания методологии: какие конкретно методы использовались для написания научной работы? В статье не показана научная актуальность выбранной темы, то есть значимость выбранной темы для развития научного знания. Вместо этого автор статьи сразу переходит к описанию: "В конце XIX века возрастает значимость гигиены. Урбанизация, происходящая в российской империи усиленными темпами во второй половине XIX века, создавала новые угрозы для здоровья жителей".

В статье нет четкой структуры: не выделяются отдельно введение, основная часть и заключение, статья не разбита на логико - смысловые блоки. Обсуждение Всероссийской выставки в тексте переходит в рассуждения о медицинской науке, клинической медицине, клиническом мышлении, сущности болезни, специфичности медицинской науки и т.д. Однако необходимо прояснить, как все эти рассуждения связаны с выбранной темой? Например, как связана проблематика сущности болезни с Всероссийской гигиенической выставкой?

В целом, учитывая специфику предмета исследования, можно было бы порекомендовать использовать институциональный подход, поскольку является очевидным, что, например, описанное в статье отсутствие четких требований и стандартов к описанию экспонатов выставки, что привело к некоторому снижению интереса зрителей, является институциональной проблемой.

С помощью институционального подхода также можно было бы раскрыть, как помогла выставка изменить общественные представления о гигиене.

Библиографический раздел статьи представлен двадцатью публикациями. При написании работы использовались архивы РГИА и довольно большое количество источников за 1890 – 1894 годы (14 источников). Выводы в статье основываются на изучении достаточного количества источников. Поэтому у статьи имеется хорошая источниковедческая база. Но необходимо указать на публикации, которые были проанализированы в газетах "Русская медицина", "Врач", "Фельдшер", а в тексте статьи не упоминаются.

В статье делаются важные для дальнейшего развития науки выводы: "И теоретические рассуждения, и анализ практик показывают специфичность медицины и ее отличия от других систем научного знания. Это ставит вопрос об особой проработке медицинского наследия и создании специальных методов выставочного проектирования в музеях такого типа".

Из текста статьи можно вывести предполагаемую научную новизну, но хотелось бы, чтобы научная новизна была четко концептуализирована, например, в заключении.

Тема выбрана интересная для читательской аудитории, изложена хорошим и понятным академическим стилем, изложение обладает элементами научной новизны, но текст статьи нуждается в исправлении грамматических ошибок. В частности, в некоторых случаях используются прописные буквы в написании выставки, в некоторых – нет. Рекомендуется проверить правильность написания названия темы.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Юе Г. Исследование функциональных инноваций в китайском фарфоре: от традиции к современности //

Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.74005 EDN: AXTSIW URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74005

Исследование функциональных инноваций в китайском фарфоре: от традиции к современности

Юе Гуйтин

ORCID: 0009-0001-3346-9214

аспирант; институт философии; Санкт-Петербургский государственный университет

198504, Россия, Санкт-Петербург область, г. Петергоф, ул. Халтурина, 15к1

✉ yueguiting@gmail.com



[Статья из рубрики "Культурное наследие, традиции и инновации"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.74005

EDN:

AXTSIW

Дата направления статьи в редакцию:

07-04-2025

Аннотация: В статье рассматривается процесс трансформации эстетики и стилистики китайского фарфора в XX-XXI вв. с точки зрения его инновационной функциональности. Исследование рассматривает новые функции китайского фарфора как сложное явление. Инновационность соединяет в себе три аспекта: развитие технологий, изменение культурных значений и приспособление к рынку. Показано как традиционные ремесленные методы и проверенные веками способы декорирования и создания форм заменяются новыми. В новых способах работы с изделиями цифровые технологии и современные материалы сочетаются с историческим наследием. Цель статьи — указать на возможности сохранения основ традиционного искусства в сочетании с современными идеями и методами. Приводятся примеры развития керамики: от новых способов украшения в начале XX века до современных экспериментов. Исследование носит междисциплинарный характер, объединяющий историко-культурный анализ источников, сравнительное изучение технологических процессов и эмпирическую оценку современных проектов в области керамического искусства и промышленного дизайна. Культурологический анализ используется в исследовании для того, чтобы

продемонстрировать, как каноны красоты и символика прошлого сосуществуют в мире современной функциональности, вплоть до цифровой культуры. Научная новизна исследования заключается в междисциплинарном подходе, объединяющем историю искусства, технологии и культурологию. Показано, что цифровые технологии не заменяют традиционные методы, а повышают их культурную ценность. Данная работа также вносит вклад в изучение влияния глобализации на рынок фарфора, представляя анализ спроса на сувениры и художественные произведения. Делается вывод о том, что знание культурных традиций помогает современным дизайнерам, а технологическая модернизация (цифровизация, 3D-печать) не подменяет традиционные практики, а, напротив, усиливает их культурную значимость. Содержание статьи может быть полезно для исследователей сохранения наследия любой культуры посредством реинтерпретации его культурных символов. Автор предполагает, что традиция и инновации не противостоят, а взаимно поддерживают друг друга в непрерывном диалоге эпох, где технологические прорывы обретают смысл через связь с культурной памятью.

Ключевые слова:

китайский фарфор, функциональные инновации, традиции и современность, декоративное мастерство, современный фарфор, 3D-печать, влияние глобализация, дизайн, рыночный спрос, культурное наследие

Как важная часть китайской цивилизации, история развития фарфора восходит к гончарному производству в эпоху неолита. После тысячелетней эволюции он постепенно превратился из практичного предмета в культурный символ, обладающий художественной ценностью. От изысканной элегантности официального печного фарфора династии Сун до сложного декора фарфора династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912), а затем и до модернизации современной керамики, развитие китайского фарфора всегда сопровождалось двойными инновациями функции и формы [\[15, с. 3-25\]](#).

Актуальность изучения функциональных инноваций в китайском фарфоре обусловлена необходимостью одновременного обеспечения преемственности культурных традиций и соответствия динамике потребительских предпочтений в цифровую эпоху. Изделия эволюционируют от утилитарных предметов до цифровых арт-объектов, демонстрируя уникальный синтез традиций и технологий. В последние десятилетия тема синтеза традиций и инноваций в декоративно-прикладном искусстве активно исследуется в трудах Ван Ци (2018), Чжан Имэнь (2022) и др. Однако большинство работ фокусируются на историко-культурном анализе, игнорируя технологический и рыночный аспекты. Исследования Журавлевой А.А. (2009) и Захарова А.И. (2015) фокусируются на западном искусстве, игнорируя китайский контекст. Данная статья восполняет эти пробелы. Она доказывает, что традиционные методы и современные технологии (3D-печать) дополняют друг друга.

Актуальность исследования подтверждается рекомендациями для дизайнеров, музеев, выставок, производителей и т.д. Дизайнеры могут включить традиционные мотивы в современные изделия, чтобы улучшить их эстетику и функциональность. Музеи и выставки могут использовать инновационные предметы для привлечения посетителей. У производителей появляются стратегии по внедрению 3D-печати, что позволяет им создавать персонализированные продукты и повышать конкурентоспособность.

Цель статьи — выявить закономерности трансформации функциональных инноваций

через анализ исторических, технологических и культурных аспектов.

Под функциональными инновациями понимаются изменения в дизайне, технологиях и применении фарфора, направленные на расширение его утилитарных, эстетических и культурных функций.

Если в прошлом фарфор развивался в рамках локальных традиций, то глобализация и цифровизация XX–XXI вв. кардинально изменили подход к его производству и восприятию. После вступления в современную эпоху с развитием глобализации, науки и техники функциональные инновации китайского фарфора стали привлекать больше внимания. Современное фарфоровое искусство больше не ограничивается традиционными практическими функциями, а все больше интегрируется с эмоциональным выражением и эстетической ценностью. Инновации этого периода отражаются не только в материалах и технологиях, но и в концепции и форме керамических произведений. Эта трансформация дает новое направление для функциональных инноваций китайского фарфора. Кроме того, исследование функциональности фарфора постепенно становится важным направлением в научных кругах. Захаров А.И. отмечает: «Формообразование в керамике можно определить также как процесс проявления в морфологии сосудов совокупности объективных формообразующих факторов – культурно-исторических, технологических, эстетических, эксплуатационных и т. д.» [\[6, с. 12\]](#). Исследователи пытаются оптимизировать состав материала и дизайн конструкции с помощью научных методов, чтобы удовлетворить потребности современной жизни.

Изучение функциональных инноваций в китайском фарфоре включает в себя исторический фон, технологические инновации, культурный подтекст и современное применение.

На протяжении своего развития китайский фарфор постепенно превратился из практической утвари в художественное средство, имеющее как эстетическую ценность, так и культурное значение. **Традиционное китайское керамическое искусство** относится к керамическому искусству древнего Китая, в основе которого лежат сосуды и скульптуры. Часто используются термины «фарфор», «фаянс» и «керамика», однако следует отметить, что фарфор и фаянс являются подкатегориями керамики [\[20\]](#). Традиционное керамическое искусство сосредоточено на производстве сосудов и всегда придерживалось принципа практичности как доминирующего творческого принципа. Данный принцип определил морфологические особенности керамических изделий: круглые формы сосудов утвердились в качестве базового конструктивного решения, оптимально отвечавшего бытовым потребностям.

В декоративном применении, начиная с эпохи неолитической расписной керамики, сохраняется устойчивая ориентация на эстетические каноны симметрии и баланса [\[4, с. 49-50\]](#). Эволюция орнамента прошла трёхступенчатое развитие: от функционального доминирования через технологическое совершенствование до трансформации в культурные символы. Технологический прогресс стимулировал интеграцию живописных и скульптурных элементов в керамическое производство, что привело к формированию целостной эстетической системы, основанной на философских концепциях. Данная система находит отражение как в институциональном различии между императорскими и народными печами, так и в философской концепции «единения неба и человека», лежащей в основе создания керамических изделий [\[1, с. 11\]](#). В итоге формируется художественный язык с характерными чертами времени. Однако керамическое искусство, уходящее корнями в традиционное общество, сталкивается с проблемами в

процессе модернизации. Практически ориентированное творческое мышление и запрограммированные эстетические традиции в определенной степени ограничивают прорыв художественного выражения. Это привело к значительным различиям в путях развития керамического искусства между Китаем и Западом в XX веке [\[16, с. 120-123\]](#). Следует подчеркнуть, что традиционная китайская керамика, несмотря на историческую ограниченность, благодаря накопленному технологическому опыту и культурному фундаменту формирует уникальную платформу для инновационных преобразований в современном искусстве.

Этот прорыв получил новый импульс в условиях глобализации. Во второй половине XX века такие явления, как «Калифорнийское глиняное движение» (инициированное Питером Вулкосом в 1950-х гг. в США), бросили вызов утилитарной парадигме керамики, переориентировали фокус на абстрактную форму и эмоциональную экспрессию [\[5, с. 236-239\]](#). Эти идеи, распространившиеся в Азии через Японию (творчество Кадзуо Яги и др.), стали катализатором переосмысления традиций в КНР после 1980-х годов. Развитие современного китайского фарфора происходило в условиях активного культурного диалога с Западом. Западное керамическое искусство находится под влиянием западного современного искусства в целом. Последнее ниспровергает определение классического искусства, снимая ограничения на использование материалов и обращаясь к выражению эмоций художника. Однако в отличие от западного акцента на функциональности китайские художники синтезировали авангардные методы с локальной символикой (например, каллиграфией, образами династии Цин), что позволило сохранить культурную идентичность в условиях модернизации. Традиционная керамика сосредоточена на симметрии, балансе и красоте сосуда, в то время как современное керамическое искусство подчеркивает индивидуальность и инновации, а также стремление к художественному восприятию.

Это нововведение подтверждает теорию Хобсбаума об «изобретении традиции». Хобсбаум объясняет, как «традиции» конструируются для легитимации инноваций. Под «придуманной традицией» понимается набор практик, обычно регулируемых открыто или принятых неформально и имеющих ритуальный или символический характер. Данные практики направлены на формирование определенных ценностей и норм поведения путем повторения, что автоматически подразумевает преемственность с прошлым. Фактически там, где это возможно, они пытаются установить преемственность с подходящим историческим прошлым [\[11, с. 1\]](#).

Современное керамическое искусство относится к творчеству художников, которые используют керамику как средство выражения своих личных чувств, идей и эстетических ценностей, свободных от ограничений практичности [\[7, с. 81\]](#). Оно включает скульптуру, живопись, декорирование и инсталляции. Художники экспериментируют с материалами (фарфоровая глина) и техниками, сочетая традиционные методы с новыми технологиями. Они разнообразили виды современного китайского искусства и способствовали трансформации традиционного керамического искусства в современное. Под влиянием западного современного керамического искусства китайское искусство сформировало тенденцию: обращать внимание на выражение индивидуальности и эмоций, представленных в чистой художественной форме, преодолевая традиционные ограничения. В то же время развитие оборудования и технологий закладывает основу для процветания современного керамического искусства.

Этот синтез художественной свободы и технологического прогресса, полученный при знакомстве с современным западным искусством, открыл китайскому фарфору путь к

международному признанию. Например, в 2023 году на Третьем международном конкурсе керамического искусства «Китайский белый фарфор» (China White International Ceramic Art Prize) работа художника Цзи Фань «Сладкая маскировка» заняла второе место [Рис. 1]. Используя технику декорирования белого фарфора металлическими вставками, автор исследует тему потребительского общества и его влияния на эстетику. Работа сочетает традиционные материалы с современной концепцией, демонстрируя, как китайские художники переосмысливают наследие в глобальном контексте.

Другим ярким примером является проект «Ледяное перо», удостоенный высшей награды «Цзинлань» на Международной биеннале керамического искусства в Цзиндэчжэне (2023) [Рис. 2]. Художник создал фарфоровые листья с микроскопическими узорами, выполненными в технике сине-белой росписи, и объединил их с деревянными элементами, чтобы передать образ «снега на соснах». Этот проект не только сохраняет традиции эпохи Юань, но и расширяет границы фарфора как средства, используя его в контексте современного искусства. Работа Юэ Личжи «Происхождение 2», представленная на Международной биеннале керамического искусства «Путешествие фарфора» - 2023 в Цзиндэчжэне, использует магнитную левитацию для создания динамичной скульптуры, подчеркивая потенциал технологий для преодоления традиционных ограничений [Рис. 3].

Эти примеры демонстрируют, что китайский фарфор не только сохраняет свою культурную уникальность, но и активно интегрируется в глобальный художественный контекст благодаря инновациям в дизайне и технологиях.

Технологии играют ключевую роль в трансформации функций фарфора.

На традиционном этапе техника производства и декоративные стили фарфора претерпели изменения от селадона до расписного фарфора, отражая социальные требования и технологические достижения разных эпох. Республиканский период (1912–1949) стал важным поворотным пунктом в развитии китайского фарфора. В этот период декоративные техники фарфора менялись в двух направлениях. Они постепенно переходили от традиционного прикладного искусства к художественному стилю и современным методам [2, с. 22]. Фарфоровая промышленность в Цзиндэчжэне модернизировала и преобразовала свой декоративный процесс благодаря внедрению технологий механической и трансферной печати [9, с. 69]. Применение этих технологий не только повысило эффективность производства, но и обогатило декоративные формы фарфора. В этот период ремесло декорирования фарфора претерпело критический сдвиг от традиционного к современному и в итоге разделилось на две основные тенденции. С одной стороны, под влиянием ведущих мастеров традиционное искусство декорирования фарфора постепенно вышло из сферы ремесел и перешло в сферу фарфорового искусства. Появились новые художественные формы, такие как бледно-фиолетовый цветной фарфор (Цяньцзян)^[11] [Рис. 4] и новый розовый цветной фарфор пастельных тонов (Синьфан)^[12] [Рис. 5], открывшие совершенно новую художественную главу. С другой стороны, чтобы приспособиться к прогрессу общественного производства и меняющимся потребностям людей, фарфоровое ремесло Китайской Республики активно интегрировалось с современными аппаратами и оборудованием, чтобы достичь массового производства фарфора ежедневного использования. Эти изменения значительно повысили эффективность производства, а также способствовало рождению новых декоративных техник. Например: фарфор Шуахуа (刷花瓷), Пэньхуа (噴花瓷), Техуа (貼花瓷)^[13]. Это изменение не только обогатило форму фарфорового декора, но и

заложило основу для его последующего развития [\[17, с. 39-46\]](#). Кроме того, официальный печной фарфор династии Сун занимает важное место в истории китайской керамики с его превосходной глазурью и лепными узорами. Развитие этих техник дало ценный опыт для последующих инноваций.

Как объединить традиционные культурные элементы и современную эстетику в современном китайском фарфоре?

Технологические инновации не отменяют важности культурного наследия. Символы прошлого, такие как сине-белый фарфор, остаются основой для современных экспериментов. Фарфор символизирует единство материальной и духовной культуры Китая. Сине-белый фарфор с его уникальным декоративным языком и культурным подтекстом занимает важное место в китайском керамическом искусстве. Бьёрнар Ольсен предполагает следующее: «Вещи более устойчивы, чем кажется. Они, очевидно, длятся дольше, чем речь или жесты. Вещи конкретны и предлагают стабильность...» [\[8, с. 158\]](#). Это означает, что включение традиционных культурных элементов является основой для интеграции с современной эстетикой. Использование традиционной технологии сине-белого фарфора или технологии подглазурной росписи в сочетании с современными концепциями дизайна и техническими средствами позволяет создавать как традиционные, так и современные эстетические произведения. Интегрируя традиционные керамические техники, узоры, украшения и другие элементы в современный дизайн, фарфор может не только сохранить традиционный духовный подтекст, но и обрести новую жизненную силу [\[12, с. 600\]](#).

Влияние современных эстетических тенденций на дизайн фарфора нельзя игнорировать. С развитием общества и изменением эстетических ценностей современные потребители все больше склоняются к простому, практичному и персонализированному дизайну [\[14, с. 75\]](#). Сохраняя традиционные культурные элементы, дизайнеры должны постоянно искать новые формы выражения и инновационные методы, чтобы удовлетворить эстетические потребности покупателя. Этого можно достичь, упрощая традиционные узоры или используя более абстрактный и современный визуальный язык для переосмысления традиционных элементов.

Рынок и функциональное значение также являются важными факторами, влияющими на дизайн современного китайского фарфора. С развитием экономики и повышением уровня жизни спрос людей на керамику ежедневного использования не ограничивается только материальным уровнем: большое внимание фокусируется и на её культурной и художественной ценности. Поэтому в процессе проектирования необходимо не только учитывать практичность и эстетику изделия, но и фокусироваться на его культурном подтексте и художественном выражении.

Инновационная практика и диверсифицированная интеграция — это ключ к развитию современного китайского фарфорового дизайна. Исходя из уважения к традициям, дизайнеры должны постоянно исследовать сочетание истории и современности и быть достаточно смелыми, чтобы пробовать новые концепции дизайна и технические средства. Благодаря взаимодействию с другими областями, такими как дизайн мебели, динамичный визуальный дизайн, продвижение бренда, сценическое искусство и т.д., можно привнести в дизайн фарфора больше вдохновения и возможностей.

Что касается современного применения, то функциональные инновации в китайском фарфоре нашли отражение в ряде областей.

В дизайне современной посуды широко используется фарфоровая культура династий Сун (960–1279) и Юань (1271–1368), чтобы удовлетворить потребности современных покупателей [\[3, с. 105-107\]](#). Розовый цветной фарфор пастельных тонов династии Цин (1644–1912) нашёл применение в дизайне современной женской одежды, демонстрируя идеальное сочетание традиций и современности [\[10, с. 141-142\]](#).

Углубленное сотрудничество между фарфором и культурными и творческими индустриями также способствовало повышению уровня потребления и культурному обмену.

Популяризация фарфора через массовую культуру демонстрирует его адаптацию к запросам молодежи. Например, культура фарфора продвигается через содержание телесериала «Синий рассвет» (Reblooming Blue, 2024), и через использование фарфора для изготовления музейных сувениров (наклейки на холодильник, небольшие скульптуры); игра «Черный миф: Гоку» (Black Myth: Wukong, 2024) демонстрирует фарфор в игровых объектах и пейзажах; танцевальные и театральные представления содержат отсылки на историю фарфора (танец «Фарфоровая тень» на 60-летие установления дипломатических отношений между Китаем и Францией) и так далее. Это не только привлекает больше молодых потребителей, но и способствует наследованию и продвижению традиционной китайской культуры.

Современное развитие китайского фарфора невозможно отделить от поддержки научно-технических инноваций. Применение цифровых технологий не только способствует распространению фарфоровой культуры, но и углубляет интеграцию науки и техники с культурной индустрией. Обладатель Гран-при 7-го Кубка Хэ Чаоцзуна (город Дехуа, Китай) по промышленному дизайну керамики, проект «Электронный импульс в гравировке фарфора», был создан Клементом Чженгом и другими сотрудниками Национального университета Сингапура [Рис. 6–7]. Авторы представляют новую технику создания схем на фарфоровых поверхностях: гравирруя узоры на поверхности фарфора и нанося проводящие чернила, можно превратить повседневные фарфоровые предметы в интерактивные интерфейсы и электронные устройства и интегрировать их в повседневную жизнь. Инновационные технологии исследователей находят широкое применение, включая ряд специализированных: посуда с сенсорным управлением; плитка, контролирующая температуру нагрева; фарфоровые цветочные горшки с контролем уровня воды; фарфоровые тарелки, регистрирующие привычки пользователей или разогревающие еду.

В то же время внедрение новых материалов и современных процессов, таких как технология 3D-печати, сделало фарфоровые изделия более разнообразными и персонализированными. На восьмом Кубке Хэ Чаоцзун (город Дехуа, Китай) промышленный дизайн керамики получил золотую медаль за серию плетений «Свет и тень мечты», выполненную Пи Синем из Micro Porcelain Company [Рис. 8-9]. Лампа, изготовленная с помощью фарфоровой 3D-печати, является не только инструментом освещения, но и произведением искусства. В отличие от обычных светильников, световой эффект этой лампы уникален. При включении она проецирует на стену различные удивительные узоры. При производстве этого изделия используется технология фарфоровой 3D-печати для создания уникальной структуры каркаса, которую невозможно получить традиционными ремесленными методами.

Совместное китайско-японское предприятие Micro Porcelain Company, применяя технологию японского производителя стеклянных материалов AGC Porcelain, разработало специальный фарфоровый материал BRIGHTORB (Platinum Lisha) для 3D-печати изделий

[21]. Используя его, можно реализовать моделирующую структуру, которая с трудом достигается в традиционном фарфоре. BRIGHTORB, как вид материала 3D-печати, в процессе обжига и после придания формы даёт «менее 1% усадки», что означает более высокую степень точности и свободы дизайна [22]. Эти инновации не только удовлетворяют запросы современных потребителей, но и повышают добавленную стоимость и конкурентоспособность продукции на рынке.

Заключение и выводы:

Проведенное исследование подтверждает, что функциональные инновации в китайском фарфоре основаны на синтезе традиций и технологий. Традиционные методы, такие как сине-белая роспись, успешно сочетаются с цифровыми инструментами. Это доказывают проекты «Ледяное перо» и «Сладкая маскировка», где культурные символы прошлого обретают современное воплощение. Исторический анализ выявил этапы трансформации фарфора от утилитарных предметов до арт-объектов. Традиция и инновации не противопоставляются, а взаимно дополняют друг друга. Развитие китайского фарфора определяется взаимодействием разных эпох. Глобализация способствует интеграции китайского фарфора в мировой рынок. Эта модель применима к другим видам традиционного искусства, где сохранение наследия зависит от его адаптации к меняющимся условиям. Традиционное мастерство служит основой для создания новых форм. Технологические достижения могут сохранять свою ценность только в том случае, если они сочетаются с культурной памятью.

Приложение



Рисунок 1. «Сладкая маскировка» (автор: Цзи Фань, 2023)

Официальный сайт музея Цзиндэчжэньского керамического университета



Рисунок 2. «Ледяное перо» (автор: Гуо Цилинь, Лян Чэнчжэнь, 2023) Официальный сайт музея Цзиндэчжэньского керамического университета



Рисунок 3. «Происхождение 2» (автор: Юэ Личжи, 2023)

Официальный сайт Цзиндэчжэньского керамического университета



Рисунок 4. Фарфоровая ваза в стиле Цяньцзянь (Пейзаж с фигурами). Автор: Чэн Мен.

Изображение с осеннего аукциона Поли 2014 г.



Рисунок 5. Новый пастельный фарфор (фарфоровые плиты) - Засыпанный снегом сад Лян, автор: Хэ Сюй Рен. Коллекция Музея керамики Цзиндэчжэнь.



Рисунок 6-7. Серия «Электронный импульс в гравировке фарфора» (автор: Клемент Чженгом и др., 2023)



Рисунок 8-9. Серия «Свет и тень мечты» (автор: Пи Синь, 2023)

^[1] Цяньцзян (транскрипция китайского) — это инновационная разновидность цвета глазури, появившаяся в Цзиндэчжэнь в конце правления династии Цин. Понятие «Цяньцзян» было первоначально заимствовано из китайской живописи, относящейся к пейзажным картинам, выполненным путем обводки контура тушью и слегка потертой краской и закрашивания их светлой охрой, синим и белым. Эта техника возникла во времена династии Юань (1271–1368). Цветной фарфор Цяньцзян относится именно к поздней династии Цин до ранней Китайской Республики. Это популярный вид толстой и светло-черной глазури на цветном фоне, нанесённой на фарфор, а затем окрашенной светлой охрой и водянисто-зеленым, травянисто-зеленым, светло-голубым, фиолетовым и т.д., обожжённые при уникально низкой для цветной глазури температуре (650-700 °C).

^[2] Синьфан (транскрипция китайского) — техника использования бессвинцовых глазурных пигменты и красящих оксидов в пропорции 9:1 по весу. Компоненты помещаются в мельницу тонкого помола, чтобы получить водорастворимые пигменты и пигменты масляного цвета, используемые в фарфоровой глазури, обожженной при 780 I–850 I. Синьфан заменяет свинцовый флюс традиционного цвета, устраняя все токсичные вещества, и имеет экологичные характеристики, а также богатые и красочные оттенки. Эта техника подходит для прозрачных антикварных и масляных красок, пастели и других видов глазурного декора на художественном фарфоре, фарфоре для мебели и фарфоре повседневного использования.

^[3] Три различные техники декорирования фарфора.

Библиография

1. Ван Ци. Функциональная речь и ценностная конструкция китайского фарфора в эпоху культурной экономики // Наука и искусство керамики. 2018. Т. 52, № 4. С. 10-11.
2. Ван Юй. Исследование росписи неглубоких красновато-красных цветов и новых пастельных красок на фарфоре в Цзиндэчжэне Китайской Республики: дис. канд. искусствоведения. Харбин: Харбинский педагогический университет, 2019. 120 с.
3. Дун Пэн. Влияние традиционных концепций моделирования керамических артефактов на современный дизайн фарфора повседневного использования // Дизайн. 2019. Т. 32, № 23. С. 105-107.
4. Е Чэминь. История китайской керамики / под ред. Е Чэминя. Пекин: Изд-во "Синьчжи

Саньянь", 2011. 480 с.

5. Журавлева А.А. Яги Кадзуо: искусство превращения в керамике Японии XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 3 (29). С. 236-239. EDN: KWWLJF

6. Захаров А.И., Кухта М.С. Форма керамических изделий: философия, дизайн, технология // Дизайн и общество. 2015. № 1. С. 1-224. EDN: UMYLGL

7. Ли Вэйлянь, Чэнь Цзинфэн. Великолепные метаморфозы современной керамики // Популярная литература и искусство. 2013. № 19. С. 81.

8. Олсен Б. В защиту вещей: Антропология материальной культуры. Плимут: Altamira Press, 2010. 240 с.

9. Руй Сюэ, Фан Тао, Лю Даньхуа и др. Научная трансформация керамической промышленности Цзиндэчжэня в поздний цинский и республиканский периоды // Ceramic Research. 2021. Т. 36, № 5. С. 68-70.

10. Фань Ин. Анализ эстетического стиля современной женской одежды хайкай по пастельным фарфоровым росписям деятелей моды Китайской Республики // Decoration. 2014. № 8. С. 141-142.

11. Хобсбаум Э., Рейнджер Т. Изобретение традиций. Кембридж: Издательство Кембриджского университета, 1983. 320 с.

12. Хуэй Ли. Керамический дизайн, основанный на потребности культуры // Материалы Международной конференции по искусству, дизайну и современному образованию. Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2016. С. 45-50.

13. Цю Л., Рахман А.Р.А., Долах М.С.Б. Роль сувениров в повышении устойчивости местной культуры: Систематический обзор литературы // Устойчивость. 2024. Т. 16. С. 3893.

14. Чжан Дун. Об эстетическом воздействии в создании и дизайне современной керамики // Художественная литература. 2020. № 12. С. 74-75.

15. Чжан Имэнь. Исследование инновационного дизайна керамики на основе эстетических характеристик официальных печей династии Сун: дис. канд. искусствоведения. Хэнань: Хэнаньский институт науки и технологии, 2022. 115 с.

16. Чжан Сяочунь. Трансформация современной керамики в Китае // Современное профессиональное образование. 2022. № 35. С. 120-123.

17. Чэнь Ханьюй. Двойная трансформация: наследование и инновации ремесла декорирования фарфора Китайской Республики // Китайская керамическая промышленность. 2024. Т. 31, № 5. С. 39-46.

18. Чэнь Чжицзе, Ли Шуюэ, Чэнь Чжияй и др. Исследование дизайна керамических изделий на основе экстракции символов традиционных культурных элементов // Наука и искусство керамики. 2023. Т. 57, № 12. С. 118-119.

19. Ян Лянлян. Инновационное исследование дизайна фарфора Ючжоу Цзюнь в дизайне ламповых изделий: дис. канд. искусствоведения. Пекин: Пекинский университет лесного хозяйства, 2022. 89 с.

20. Фарфор, керамика, фаянс: различия и особенности [Электронный ресурс]. URL: <https://deco-decal.ru/info/articles/09> (дата обращения: 07.01.2025)

21. Технологии 3D-печати керамики [Электронный ресурс] // Официальный сайт компании Brightorb. URL: <https://brightorb.jp/en/> (дата обращения: 05.12.2024).

22. Международная выставка передовых керамических материалов и интеллектуального оборудования провинции Цзянси, Китай [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cmieexpo.com/news/show-367.html> (дата обращения: 11.02.2025).

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не

раскрывается.

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

Предмет статьи «Исследование функциональных инноваций в китайском фарфоре: от традиции к современности» - китайский фарфор в аспекте его исторического развития. Актуальность статьи необычайно велика, особенно в свете увеличения влияния Востока и возросшего интереса современного научного сообщества к его истории и культуре.

Научная новизна работы также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза. Это подтверждает автор: «Актуальность изучения функциональных инноваций в китайском фарфоре обусловлена необходимостью одновременного обеспечения преемственности культурных традиций и соответствия динамике потребительских предпочтений в цифровую эпоху». Он также отмечает: «Актуальность исследования подтверждается рекомендациями для дизайнеров, музеев, выставок, производителей и т.д. Дизайнеры могут включить традиционные мотивы в современные изделия, чтобы улучшить их эстетику и функциональность. Музеи и выставки могут использовать инновационные предметы для привлечения посетителей. У производителей появляются стратегии по внедрению 3D-печати, что позволяет им создавать персонализированные продукты и повышать конкурентоспособность».

Методология автора весьма разнообразна и включает анализ широкого круга источников. Автором умело используются сравнительно-исторический, описательный, аналитический и др. методы во всем их многообразии.

Перед нами – в высшей степени достойное научное исследование, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Мы вынуждены предъявить лишь одну небольшую претензию. Автор пишет: «Цель статьи — выявить закономерности трансформации функциональных инноваций через анализ исторических, технологических и культурных аспектов». Мы предлагаем исключить ему эту фразу из текста, поскольку по требованиям нашего журнала параметры целеполагания оценивает редакция.

Вернемся к положительным сторонам этого превосходного исследования. Оно отличается обилием полезной информации и важными выводами. Статья четко и логично выстроена, имеет 3 части: введение, основную часть и выводы. В основной части автор выделил подпункты: «Технологии играют ключевую роль в трансформации функций фарфора. Как объединить традиционные культурные элементы и современную эстетику в современном китайском фарфоре? Что касается современного применения, то функциональные инновации в китайском фарфоре нашли отражение в ряде областей».

Автор демонстрирует глубочайшие познания в области истории развития керамического искусства: «На протяжении своего развития китайский фарфор постепенно превратился из практичной утвари в художественное средство, имеющее как эстетическую ценность, так и культурное значение. Традиционное китайское керамическое искусство относится к керамическому искусству древнего Китая, в основе которого лежат сосуды и скульптуры. Часто используются термины «фарфор», «фаянс» и «керамика», однако следует отметить, что фарфор и фаянс являются подкатегориями керамики [20]. Традиционное керамическое искусство сосредоточено на производстве сосудов и всегда придерживалось принципа практичности как доминирующего творческого принципа. Данный принцип определил морфологические особенности керамических изделий: круглые формы сосудов утвердились в качестве базового конструктивного решения, оптимально отвечавшего бытовым потребностям», - пишет он.

Исследователя отличает умение делать глубокие и правильные выводы в ходе статьи: «Эти примеры демонстрируют, что китайский фарфор не только сохраняет свою культурную уникальность, но и активно интегрируется в глобальный художественный

контекст благодаря инновациям в дизайне и технологиях».

Исследователь приводит ряд интересных примеров в подтверждение своих мыслей: «Популяризация фарфора через массовую культуру демонстрирует его адаптацию к запросам молодежи. Например, культура фарфора продвигается через содержание телесериала «Синий рассвет» (Reblooming Blue, 2024), и через использование фарфора для изготовления музейных сувениров (наклейки на холодильник, небольшие скульптуры); игра «Черный миф: Гоку» (Black Myth: Wukong, 2024) демонстрирует фарфор в игровых объектах и пейзажах; танцевальные и театральные представления содержат отсылки на историю фарфора (танец «Фарфоровая тень» на 60-летие установления дипломатических отношений между Китаем и Францией) и так далее. Это не только привлекает больше молодых потребителей, но и способствует наследованию и продвижению традиционной китайской культуры».

Весьма похвально, что автор снабжает свою работу множеством рисунков: «Рисунок 1. «Сладкая маскировка» (автор: Цзи Фань, 2023); Рисунок 2. «Ледяное перо» (автор: Гуо Цилинь, Лян Чэнчжэнь, 2023) и т.д.

Он также дает важные пояснения: «Синьфан (транскрипция китайского) — техника использования бессвинцовых глазурных пигменты и красящих оксидов в пропорции 9:1 по весу. Компоненты помещаются в мельницу тонкого помола, чтобы получить водорастворимые пигменты и пигменты масляного цвета, используемые в фарфоровой глазури, обожженной при 780 I–850 I. Синьфан заменяет свинцовый флюс традиционного цвета, устраняя все токсичные вещества, и имеет экологичные характеристики, а также богатые и красочные оттенки. Эта техника подходит для прозрачных антикварных и масляных красок, пастели и других видов глазурного декора на художественном фарфоре, фарфоре для мебели и фарфоре повседневного использования».

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

Апелляция к оппонентам достаточна и сделана на достойном профессиональном уровне. Финальные выводы, как мы уже отмечали, сделаны серьезные и обширные, вот лишь часть их них: «Проведенное исследование подтверждает, что функциональные инновации в китайском фарфоре основаны на синтезе традиций и технологий. Традиционные методы, такие как сине-белая роспись, успешно сочетаются с цифровыми инструментами. Это доказывают проекты «Ледяное перо» и «Сладкая маскировка», где культурные символы прошлого обретают современное воплощение. Исторический анализ выявил этапы трансформации фарфора от утилитарных предметов до арт-объектов. Традиция и инновации не противопоставляются, а взаимно дополняют друг друга. Развитие китайского фарфора определяется взаимодействием разных эпох. Глобализация способствует интеграции китайского фарфора в мировой рынок. Эта модель применима к другим видам традиционного искусства, где сохранение наследия зависит от его адаптации к меняющимся условиям. Традиционное мастерство служит основой для создания новых форм. Технологические достижения могут сохранять свою ценность только в том случае, если они сочетаются с культурной памятью».

Статья, безусловно, будет иметь большое практическое значение для разнообразной читательской аудитории - художников, дизайнеров, студентов и педагогов, искусствоведов, историков и др. исследователей, а также всех тех, кого интересуют вопросы художественного творчества и международного культурного сотрудничества.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Шумов М.В. Образ инопланетянина в советском кинематографе 1950–1980-х годов: от научной фантастики к философской аллегории // Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.74139 EDN: AJKMFM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74139

Образ инопланетянина в советском кинематографе 1950–1980-х годов: от научной фантастики к философской аллегории

Шумов Максим Владимирович

доцент, кафедра режиссуры и хореографии, Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского

644043, Россия, Омская область, г. Омск, ул. Красный Путь, 36

✉ mvshumov@mail.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.74139

EDN:

AJKMFM

Дата направления статьи в редакцию:

17-04-2025

Аннотация: Объектом данного исследования выступает советский научно-фантастический кинематограф 1950–1980-х годов. Предметом исследования является образ инопланетянина советском кинематографе 1950–1980-х годов в визуальных, сюжетных и символических структурах. В статье рассматриваются ключевые этапы трансформации этого образа — от утопической модели "другого" к сложным метафизическим и аллегорическим фигурам в позднесоветском кино. Особое внимание уделено визуальным, жанровым и стилистическим средствам, с помощью которых создавался инопланетный образ: декорациям, световой и монтажной драматургии, художественным кодам анимации и игрового кино, а также звуковым и пространственным решениям. Теоретической и методологической базой при написании данной работы послужили труды отечественных исследователей М. Ямпольского, М. Когана, О. Кожемяко, А. Сеницына, И. Жукова, С. Добина, Е. Рязанцевой, М. Воронина, Н. Громова, И. Кондакова, Е. Ульяновой, В. Житенёва, а также зарубежных исследователей T. Dobzhansky, S. Lem, R. Lewis, Yu. Tsivian, M. Smith, G. Roberts.

Методы исследования включают семиотический и визуально-аналитический методы, обеспечивающие интерпретацию знаковых и символических структур, формирующих образ инопланетянина, интертекстуальный анализ, позволяющий установить связи между кино и литературной фантастикой (произведения Ефремова, Стругацких, Лема и др.), сравнительный метод, дающий возможность сопоставить различные этапы и стилистические традиции внутри жанра. Основные выводы исследования показывают, что образ инопланетянина в советском кино трансформировался от воплощения технократической надежды и мечты о межзвёздной солидарности до визуального выражения философских кризисов и идеологических сомнений. Он становится не столько фигурой внешнего иного, сколько экранной метафорой внутреннего человека, Бога, совести, утопии и страха. Исследование демонстрирует, что через этот образ советский кинематограф выражал как коллективные чаяния будущего, так и скрытые противоречия культурной идентичности. Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе образа инопланетянина в советском кино с акцентом на его художественную трансформацию: от персонажа утопического проекта к аллегорической фигуре культурной и философской рефлексии. В работе впервые проводится системное сопоставление визуальных и смысловых стратегий, задействованных в создании этого образа в разных десятилетиях.

Ключевые слова:

Советский кинематограф, Научная фантастика, Инопланетянин, Визуальная культура, Инаковость, Философская аллегория, Жанровая трансформация, Идеология в искусстве, Экранный образ, Художественные средства

Введение

Советский кинематограф 1950–1980-х годов представляет собой уникальное культурное пространство, в котором художественные поиски переплетаются с идеологическими установками, научно-просветительскими задачами и философскими размышлениями о природе человека, общества и будущего. Особое место в этом пространстве занимает жанр научной фантастики, ставший ареной для экспериментов с визуальным языком, метафорами «иного» и осмыслением пределов человеческого познания. Одним из центральных и наиболее выразительных образов в советской фантастике является образ инопланетянина, претерпевающий существенные изменения на протяжении нескольких десятилетий — от фигуры рационального союзника в деле прогресса до аллегорического воплощения этических, метафизических и культурных сомнений.

Актуальность настоящего исследования определяется недостаточной проработанностью образа инопланетянина в советском кинематографе в рамках искусствоведческого дискурса. Несмотря на устойчивый интерес к жанру научной фантастики, инопланетянин редко становится предметом самостоятельного анализа как культурно значимый художественный образ. Между тем, он выполняет в советском кино нарративную или декоративную функцию, а также служит выразительным символом идеологических, философских и эстетических трансформаций эпохи. В современных условиях повышенного интереса к вопросам инаковости, границ идентичности и культурной памяти, исследование образа инопланетянина приобретает особую значимость, способствуя переосмыслению советского визуального наследия и уточнению методологических подходов к анализу экранных форм и жанров.

Целью настоящего исследования является анализ образа инопланетянина в советском кинематографе второй половины XX века — от ранних образов этого периода, сформированных под влиянием научно-просветительской риторики и утопического мышления, к более поздним и сложным философским аллегориям, выражающим кризис идентичности, идеологии и веры в прогресс.

Объектом исследования выступает советский научно-фантастический кинематограф 1950–1980-х годов. Предметом исследования является репрезентация образа инопланетянина в визуальных, сюжетных и символических структурах этого кинематографа. Взаимосвязь объекта и предмета заключается в том, что научная фантастика как жанр, обладающий специфической художественной и идеологической природой, формирует определённую систему представлений об «ином», в которой образ инопланетянина функционирует как маркер культурных ожиданий, страхов и стремлений эпохи.

При этом в исследовании предпринята попытка выйти за пределы литературоцентричной парадигмы, учитывая влияние довоенной традиции советской кинофантастики, а также визуальных, театральных и зарубежных кинематографических кодов, включая анимацию.

Проблема исследования заключается в необходимости выявления и осмысления тех эстетических, культурных и философских факторов, которые влияли на формирование и трансформацию образа инопланетянина в советском кино, а также в интерпретации этих изменений как отражения более широких процессов в советской культуре.

Методологическая база исследования опирается на:

- Историко-культурный подход, позволяющий рассматривать кинематограф в контексте социокультурных и идеологических процессов;
- Семиотический и визуально-аналитический методы, обеспечивающие интерпретацию знаковых и символических структур, формирующих образ инопланетянина;
- Интертекстуальный анализ, позволяющий установить связи между кино и литературной фантастикой (произведения Ефремова, Стругацких, Лема и др.);
- Культурологический подход, выявляющий архетипические и метафизические аспекты образа «иного» в визуальном искусстве;
- Сравнительный метод, дающий возможность сопоставить различные этапы и стилистические традиции внутри жанра.

В качестве материала для анализа использованы такие фильмы, как «Небо зовёт» (1959, реж. А. Козырь, М. Карюков), «Планета бурь» (1962, реж. П. Клушанцев), «Солярис» (1972, реж. А. Тарковский), «Молчание доктора Ивенса» (1973, реж. Б. Метальников), дилогия «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной» (1973-1974, реж. Р. Виктор), «Эта весёлая планета» (1975, реж. Ю. Сааков, Ю. Цветков), «Сталкер» (1979, реж. А. Тарковский), Отель «У Погибшего альпиниста» (1979, реж. Г. Кроманов), «Через тернии к звездам» (1980, реж. Р. Виктор), «Тайна третьей планеты» (1981, реж. Р. Качанов), «Звёздная командировка» (1982, реж. Б. Ивченко), «Контакт» (1985, реж. В. Тарасов), «Кин-дза-дза!» (1986, реж. Г. Данелия).

Теоретической и методологической базой при написании данной работы послужили труды отечественных исследователей М. Ямпольского, М. Когана, О. Кожемяко, А. Синицына, И. Жукова, С. Добина, Е. Рязанцевой, М. Воронина, Н. Громова, И. Кондакова, Е. Ульяновой, В. Житенёва, а также зарубежных исследователей Т. Добжанского (T. Dobzhansky), С. Лема (S. Lem), Р. Льюиса (R. Lewis), Ю. Цивьяна (Yu. Tsivian), М. Смита (M. Smith), Г. Робертса (G. Roberts).

Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе образа инопланетянина второй половины XX века в советском кино с акцентом на его художественную трансформацию: от персонажа утопического проекта к аллегорической фигуре культурной и философской рефлексии. В работе впервые проводится системное сопоставление визуальных и смысловых стратегий, задействованных в создании этого образа в разных десятилетиях.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы в преподавании курсов по истории кино, культурологии, визуальным исследованиям, а также в разработке сценарных и режиссёрских решений, работающих с тематикой «иноного» и научной фантастики. Кроме того, исследование даёт основу для дальнейших работ по анализу постсоветского и современного кинематографа, а также визуальной культуры «инопланетного» в новых медиареалиях.

Таким образом, заявленная тема позволяет рассмотреть не только отдельный художественный мотив, но и более широкий культурный процесс — превращение образа инопланетянина в зеркало общественных трансформаций, философских поисков и художественных инноваций в условиях специфического культурного и идеологического климата советской эпохи.

Советская научная фантастика как жанровое и художественное явление

Советская научная фантастика занимает особое место в истории отечественного кинематографа, представляя собой уникальное явление на стыке утопического воображения, научной популяризации и идеологического моделирования будущего. Возникшая на основе литературных традиций, восходящих к творчеству Александра Беляева, Ивана Ефремова, Аркадия и Бориса Стругацких, а также польского писателя Станислава Лема, научная фантастика в СССР трансформировалась в самостоятельный кинематографический жанр с чётко выраженными стилистическими и философскими координатами [\[1\]](#).

Одна из ключевых особенностей советской фантастики заключается в её формировании в условиях жёсткой идеологической регламентации. В отличие от западной традиции, где фантастика часто служила способом художественной критики действительности или выражением экзистенциального поиска, в СССР она выполняла прежде всего просветительскую и воспитательную функцию. Согласно установкам культурной политики, жанр научной фантастики «должен был формировать у зрителя «научно-материалистическое мировоззрение», демонстрировать силу человеческого разума и прогрессивность социалистического строя» [\[2\]](#). Это привело к формированию особого типа фантастического кино, в котором образы будущего и «инопланетного» были тесно связаны с задачами научной популяризации и коммунистической морали.

Тем не менее, внутри этого идеологически заданного пространства фантастика не была однородной. Некоторые исследователи (в частности, Т. Добжанский и А. Соколов) указывают на «избыточную утопичность и идеологическую заданность жанра, полагая, что он редко выходил за рамки «официальной» риторики» [\[3\]](#). Однако, с другой стороны, ряд работ подчёркивает, что именно «научная фантастика стала пространством для тонкой художественной рефлексии, позволяя авторам скрыто обсуждать экзистенциальные и этические вопросы, обходя цензурные запреты» [\[4\]](#). Таким образом, жанр представляет собой поле напряжения между нормативной функцией и эстетическим сопротивлением, что требует внимательного и многослойного анализа.

Существенное влияние на формирование советской фантастики оказала литература 1950–70-х годов. Иван Ефремов, с его акцентом на коммунистическую мораль и эволюционную гармонию, предложил образ космоса как пространства разумного взаимодействия цивилизаций. Аркадий и Борис Стругацкие внесли в жанр гуманитарно-философскую проблематику, этические конфликты, экзистенциальную многослойность, а их сценарии легли в основу перехода от технократической утопии к философской аллегории. Польский писатель Станислав Лем оказал мощное влияние на советский кинематограф, прежде всего через экранизацию его романа *Солярис*, в которой контакт с иным становится метафизическим и глубоко личностным актом [\[5\]](#).

Советская фантастика в кино стала площадкой визуализации будущего и художественного моделирования образов «иного». Благодаря сочетанию спецэффектов, звукового дизайна, архитектурной стилизации и пластики движения, кинематограф этого направления выработал оригинальный набор художественных кодов: холодные, стерильные интерьеры кораблей; специфические формы костюмов и декораций; абстрактные звуковые эффекты и геометрически выстроенные кадры. Эти элементы обеспечивали жанровую узнаваемость, а также служили фоном для выражения идей порядка, прогресса, гармонии — либо, наоборот, инаковости, тревоги, непостижимости.

Однако было бы методологически неверно сводить трансформацию советского научно-фантастического кино исключительно к влиянию литературных источников. Следует учитывать визуально-коммуникативную миссию кино как отдельного медиума, на который оказывали воздействие как традиции довоенной фантастики (в частности, фильм «Аэлита», 1924, реж. Я. Протазанов), так и образцы зарубежного кинематографа — от гуманистической линии в американской фантастике («День, когда Земля остановилась» (англ. «The Day the Earth Stood Still», 1951, реж. Р. Уайз) до философской визуальности Стэнли Кубрика. Кроме того, значительное влияние оказывали научно-популярные визуальные журналы и анимационные формы, активно развиваемые в советской культуре (например, работы Владимира Тарасова).

Так, фильм «Аэлита» считается не только первым советским научно-фантастическим фильмом, но и одним из ключевых культурных прецедентов, заложивших визуальный, жанровый и идеологический фундамент советской кинофантастики. Конструктивистские декорации, разработанные художниками Александром Весниным и Исааком Рабиновичем, задали эстетику марсианской цивилизации как «иного» пространства — абстрактного, геометричного, отличного от земной реальности. Эта стилистика стала основой для последующего представления чуждого мира как идеологической или философской проекции, а не просто экзотической среды. В этом смысле «Аэлита» создала прецедент для условности и символизма в изображении иных планет, который затем разовьётся в фильмах Тарковского или в мультфильмах вроде «Контакта». В «Аэлите» фантастика служит не столько сюжету о межпланетном контакте, сколько аллегорией классовой борьбы, перенесённой в марсианский антураж. Эта идея — использовать инопланетное как метафору социального и политического конфликта — будет впоследствии возвращаться в таких фильмах, как «Через тернии к звёздам» или «Кин-дза-дза!».

Вместе с этим, голливудская традиция визуального зрелища, активного сюжета и концепции «контакта с иным» находила отклик и в советских фильмах, пусть и с переосмыслением в духе социалистического гуманизма. Так, в «Небо зовёт» и «Планета бурь» можно усмотреть отголоски американских космических эпопей, но в них контакт с иным разумом подается как этически окрашенное, просветительское событие. Формально

советские фильмы уступали в технологиях, но компенсировали это концептуальной насыщенностью и пафосом научного прогресса, вдохновлённого не только отечественной, но и мировой культурой. В 1970–1980-х годах влияние западного кино ощущается в большей степени на уровне визуального языка и философской проблематики. Например, «Солярис» Андрея Тарковского создавался в полемике с «Космической одиссеей» Стэнли Кубрика — при этом Тарковский противопоставил американскому технократизму интроспективную, метафизическую концепцию Иного. Позднее, в «Кин-дза-дза!», ощущается влияние постапокалиптического кинематографа Запада, но с ироничной, гротескной переработкой в духе отечественной абсурдистской традиции. Даже в анимации это взаимодействие заметно: «Контакт», хотя и укоренён в советском гуманизме, визуально и ритмически ближе к западной анимационной культуре, чем, например, более «архетипическая» «Тайна третьей планеты». Таким образом, советская фантастика, несмотря на идеологические барьеры, находилась в постоянном, пусть не всегда открытом, диалоге с зарубежным кино, переосмысляя его образы и смыслы в рамках собственных художественных задач.

Предпосылки появления образа инопланетянина в советском кино тесно связаны с представлением о «контакте» как центральной теме фантастического нарратива. Инопланетянин здесь — не просто биологическое существо, а аллегория иного сознания, иной стадии развития или даже утраченного идеала человека. В этом контексте образ инопланетного приобретает особую культурную значимость: он позволяет говорить о границах человеческого и проблематизировать саму идею человечности, заложенную в советском культурном проекте.

Таким образом, научная фантастика в СССР развивалась в сложных условиях баланса между художественной интенцией и идеологическим контролем. Её уникальность заключается в способности преобразовывать утопические установки эпохи в разветвлённую визуально-символическую систему, где инопланетянин становится не просто героем фантастического повествования, а носителем философских, культурных и эстетических смыслов.

Образ инопланетянина эпохи «космической гонки»: технократический и утопический идеал

Советский кинематограф второй половины XX века активно откликался на вызовы времени, и особенно ярко это проявилось в период так называемой «космической гонки», когда освоение космоса стало символом научного, идеологического и культурного прогресса. В этот исторический момент образ инопланетянина в кино формировался не только как результат воображаемого контакта с «иным», но и как отражение веры в человеческий разум, технократическую мощь и возможность гармонического сосуществования с чуждым, но потенциально дружественным существом.

В фильме «Небо зовёт» космос предстаёт как территория международного сотрудничества и морального выбора. Хотя инопланетные существа в картине непосредственно не показаны, присутствует их потенциальная реальность — как некое гипотетическое «высшее присутствие», к которому стремится человечество. Визуально эта идея транслируется через тщательно выстроенные декорации космических кораблей, панорамные съёмки планетарных пейзажей и символические монтажные переходы — от Земли к бескрайним просторам Вселенной ^[6]. Киноязык картины подчёркивает прогрессивный вектор развития человека как вида, способного к моральному выбору и сотрудничеству.

В *«Планете бурь»* инопланетное пространство уже получает зримое воплощение. Хотя инопланетяне напрямую не появляются, вся визуальная структура фильма — от чуждого ландшафта Венеры до аномалий в атмосфере — формирует ощущение присутствия «иного», почти мистического, но не враждебного. Клушанцев использует инновационные для своего времени спецэффекты: макетную съёмку, комбинированные кадры, съёмки под водой и в инфракрасном спектре. Эти приёмы создают эстетику научного правдоподобия, в которой «иной» не пугает, но вызывает уважение. Многие исследователи трактуют визуальный язык фильма как способ репрезентации инопланетного как будущего человека — сильного, исследующего, преодолевающего [7].

Ближе к середине 1970-х годов образ инопланетянина начинает приобретать более метафорические и гуманистические черты. В дилогии *«Москва — Кассиопея»* и *«Отроки во Вселенной»* контакт с иной цивилизацией происходит через фигуру ребёнка — символа будущего, чистоты и потенциальной гармонии. Инопланетяне в этих фильмах — не экзотика, не угроза, а отражение лучших качеств человека, пусть и искажённых социальными системами. Визуально фильмы строятся на контрасте между строгими геометрическими декорациями инопланетного мира и живой, подвижной пластикой подростков — земляне как «новый тип человека», способный к диалогу и спасению других. Здесь, как подчёркивает А. Синицын, образ инопланетного становится способом говорить о человеке будущего — высокоморальном, бесстрашном, открытом [8].

Фильм *«Эта весёлая планета»* представляет собой комедийную интерпретацию темы контакта, но не утрачивает гуманистической глубины. Инопланетяне, случайно оказавшиеся в новогоднем празднике на Земле, представлены как воплощение научного любопытства и доброжелательности. Их визуальный образ — костюмы без агрессивных элементов, мягкий свет, подчеркнутая наивность — соотносится с идеей «дружественного иного». Картина работает с жанровыми кодами сатиры и музыкальной комедии, превращая образ инопланетянина в зеркало для человека, способное выявить как абсурд, так и человечность земного поведения.

Особое место занимает *«Тайна третьей планеты»* — анимационный фильм, который, несмотря на внешнюю лёгкость, содержит насыщенную систему фантастических образов. Инопланетные существа здесь разнообразны — от гуманоидов до абстрактных форм жизни — и представлены как носители культуры, этики, разума. Анимационная природа фильма позволила расширить палитру выразительных средств: яркие цветовые контрасты, экспрессивная деформация форм, монтажные ритмы. Благодаря этому контакт с инопланетными цивилизациями обретает форму культурного обмена, подчёркивая универсальность гуманистических ценностей [9].

В ряде критических исследований высказывается мнение, что столь идеализированное представление о контакте и гуманности «иного» — результат идеологического заказа, формирующего наивно-утопическую модель. Однако с этим подходом нельзя безоговорочно согласиться. Как справедливо указывает киновед И. Жуков, «образ инопланетянина в советском кино 1960–70-х годов — это не примитивная иллюстрация идеологии, а сложная метафора идеального «Я», на которое проецируются надежды, страхи и моральные ориентиры эпохи» [10].

Таким образом, образ инопланетянина эпохи «космической гонки» в советском кинематографе предстает как синтез технократического оптимизма и гуманистической мечты. Через визуальные средства, жанровую специфику и символику будущего он

выполняет функции сюжетного элемента и этической модели, в которой человек может увидеть самого себя — очищенного, преобразованного, способного к диалогу и взаимопомощи.

Образ инопланетянина в позднесоветском кинематографе: от метафизики к философской аллегории

Начиная с 1970-х годов, в советском кинематографе наблюдается постепенное смещение в трактовке образа инопланетянина. Вместо технократического и гуманистически-утопического идеала, характерного для предыдущих десятилетий, «иной» теперь предстаёт как философская категория, воплощающая метафизические, экзистенциальные и идеологические тревоги времени. Этот переход был отражением изменяющейся культурной атмосферы, а также результатом общего кризиса утопического сознания, нарастающей рефлексии и сомнений в возможностях человека понять и преобразовать реальность.

Фундаментальной точкой отсчёта в этом отношении становится фильм Андрея Тарковского *«Солярис»*, основанный на одноимённом романе Станислава Лема. В отличие от ранней фантастики, здесь контакт с инопланетным разумом невозможен и глубоко травматичен. Океан планеты Солярис не вступает в диалог, он — зеркало, возвращающее человеку не ответы, а его внутренние страхи, чувство вины, незаживающие воспоминания. Образ инопланетного здесь теряет материальность и становится чистой метафорой: совести, Бога, бессознательного. Визуальный язык фильма поддерживает это ощущение — в тягучем ритме, в затянутых панорамах, в тусклом, рассеянном свете станционных интерьеров. Инопланетное пространство оказывается не внешним, а внутренним — «это антропологическая и онтологическая драма, в которой человек не находит опоры ни в науке, ни в морали» [\[5\]](#).

«Молчание доктора Ивенса» также использует инопланетный образ как способ рефлексии над человечностью. Визуальные приёмы: кадрирование через стекло, зеркала, резкая смена планов — визуализируют внутреннюю раздвоенность главного героя. Инопланетное здесь не «внешнее», а встроенное в человеческое сознание, словно «инопланетянин внутри» — тема, созвучная позднему модернизму. Цветовая палитра выстраивается на приглушённых оттенках и мозаичных световых пятнах, создавая аллюзию на расщеплённое восприятие реальности.

В фильме «Отель "У погибшего альпиниста"» режиссёрская стратегия строится на предельной визуальной неоднозначности: кадры затянуты туманом, архитектура пространства отеля глухо враждебна и абсурдна, а световые решения (контраст дневного и искусственного освещения, отзеркаливание) создают атмосферу ирреальности. Инопланетные персонажи визуально почти неотличимы от людей, что служит мощной метафорой — инаковость становится не внешним, а внутренним качеством. Контакт как таковой оказывается невозможным не потому, что нет языка, а потому что нет доверия. Монтаж замедлен, саунд-дизайн акцентирует тревожные интонации тишины, нарушаемой краткими звуками, что сближает этот фильм с метафизическим кино Тарковского.

В *«Сталкере»*, следующем философском произведении Тарковского, «иной» вовсе лишён телесности. Зона — это потенциальное присутствие, пространство, насыщенное неизвестной силой. Здесь нет инопланетян в привычном смысле, но весь фильм построен вокруг опыта встречи с трансцендентным. Образ «комнаты, исполняющей желания» может трактоваться как механизм, порождённый неземным разумом, но также и как

аллегория глубинных слоёв человеческого бытия. Свет, тьма, звуковая пустота, замедленный монтаж и заброшенная архитектура формируют визуальный язык страха, тишины и предельной рефлексии. Кинокритик С. Добин справедливо называет «Сталкера» «фильмом не о Зоне, а о том, что она делает с человеком» [\[11\]](#). Таким образом, «иной» здесь становится лабораторией этического и духовного анализа, без возможности объяснить его природу рационально.

Аналогичные мотивы — но в более внешне традиционной научно-фантастической форме — проявляются в *«Через тернии к звёздам»*. Инопланетянка Нийя, внешне похожая на человека, оказывается существом с иным уровнем восприятия и эмпатии. Однако именно она становится зеркалом кризисов человеческой цивилизации — экологических, моральных, идеологических. Её внутренняя раздвоенность, сомнения и болезненная адаптация к земной культуре метафорически отражают травму контакта с чужим, а также переосмысление собственной идентичности. Фильм опирается на жанровую эстетику «космической оперы», но при этом насыщен художественными кодами тревожности: сдержанные цветовые палитры, металлический холод кораблей, нарочито замедленные мизансцены. Инопланетянин здесь уже не учёный или посланец мира, а жертва культурного конфликта, несущая в себе амбивалентность — одновременно носитель надежды и напоминание о катастрофе [\[12\]](#).

Фильм «Звёздная командировка», на первый взгляд воспринимающийся как лёгкая сатирическая комедия, занимает важное место в ряду кинематографических произведений позднесоветского периода, в которых образ инопланетянина приобретает философско-аллегорическое измерение. Инопланетный гость, прибывающий на Землю с целью наблюдения за поведением людей, фактически выполняет функцию внешней совести — отстранённого, но внимательного взгляда, способного вскрыть абсурдность и моральную неустойчивость повседневной реальности. Здесь «иной» не вступает в контакт как равноправный собеседник или союзник, но наблюдает, провоцируя внутренний кризис: узнавание человеком самого себя в свете постороннего, нечеловеческого взгляда. В этом фильме можно усмотреть переключку с «Кин-дза-дза!», где ирония становится формой философского сомнения, а сатира — способом говорить о моральной дезориентации общества. Стилистически картина решена средствами бытового реализма с элементами гротеска. Простая визуальная палитра, приближённая к телевизионной эстетике, подчёркивает серость и заурядность мира, в который попадает инопланетянин. Режиссёр намеренно акцентирует внимание на типичных советских декорациях — очередях, стенгазетах, непродуктивных беседах, — создавая эффект документального абсурда. Эта внешне невыразительная визуальность становится выразительной именно за счёт контраста с инаковостью инопланетного наблюдателя. Таким образом, «Звёздная командировка» продолжает линию позднесоветской философской фантастики, в которой образ инопланетянина — не просто фигура иного, но нравственная категория, воплощение дистанции, необходимой для саморефлексии.

В *«Гостье из будущего»* мотив инопланетного приобретает форму фантастической детской аллегии, но сохраняет свою глубину. Алиса Селезнёва, несмотря на земное происхождение, в контексте временного сдвига и инопланетных существ (великие галактические расы, робот Вертер, пираты с планеты Шелезяка) представляет собой архетип «иного», воспринимаемого глазами современного зрителя как моральный ориентир. Её наделяют чертами сверхчеловека: эмпатия, интуиция, способность к бесконфликтному взаимодействию. Однако, как отмечает А. Каганов, «Алиса — не просто дитя будущего, но напоминание о том, что мы могли бы быть другими, если бы отказались от страха перед «иным» [\[13\]](#). Образ инопланетного и инокультурного в

фильме не вызывает тревоги — он нормализован, встроен в структуру повседневности, но при этом сохраняет оттенок утраченной мечты.

Мультфильм «Контакт» представляет собой уникальный образец позднесоветской анимационной фантастики, в котором инопланетянин выступает как философская аллегория «иного» — иного существа, иного языка, иного восприятия мира. Несмотря на минимализм сюжета и полное отсутствие слов, фильм предлагает насыщенную метафорическую модель контакта, в которой ключевым становится невербальное, чувственное, эмоциональное взаимопонимание между представителями разных миров. Эта встреча с «Иным» построена не на конфликте или идеологической пропаганде, как в ранних образцах жанра, а на доверии, открытости и эмпатии. Тем самым мультфильм символически преодолевает барьеры между культурами, существами, даже цивилизациями, предлагая гуманистический взгляд на возможности понимания и принятия. С визуальной точки зрения «Контакт» отходит от привычной для советской анимации эстетики — в отличие, например, от яркого, насыщенного деталями и повествовательного мультфильма «Тайна третьей планеты», здесь доминирует поэтичная, графически лаконичная стилистика, усиленная плавной анимацией и тщательно выстроенной пластикой движения. Инопланетянин изображён не как носитель технологий, а как носитель иной чувствительности — гибкий, текучий, эмоционально выразительный. Его появление не нарушает мира художника, а дополняет и обогащает его. Таким образом, «Контакт» можно рассматривать как философскую аллегория об уязвимости и красоте истинного понимания, где иностранец — не угроза, а возможность для взаимного духовного роста. Этот фильм отражает тенденцию позднесоветской фантастики к тонким, экзистенциальным размышлениям об инаковости, продолжая линии, заданные «Солярисом» и «Сталкером», но выражая их через иной — визуально-музыкальный — язык.

Наиболее радикальной и горькой интерпретацией инопланетного становится «Кин-дза-дза!» — антиутопическая притча, в которой контакт с иной цивилизацией приводит не к просветлению, а к отчуждению и разложению гуманистических ценностей. Плюк — это извращённое отражение Земли, и инопланетяне здесь — не «иные», а мы, доведённые до абсурда. Визуально фильм построен на аскезе и иронии: грязные пейзажи, монохромная гамма, хаотичное движение камеры, намеренно дешёвые спецэффекты. Всё это создаёт эстетику дегуманизации, в которой чуждое — это не «там», а «здесь». Образ инопланетянина перестаёт быть «другим» в классическом смысле и становится отзеркаливанием внутреннего распада. Как подчёркивает исследователь М. Воронин, «инопланетный Плюк — это аллегория конца утопического проекта, выраженная через язык иронии и гротеска» [\[14\]](#).

Некоторые критики утверждают, что позднесоветская фантастика, отказавшись от позитивного образа «иного», потеряла свой идеалистический потенциал. Однако с этим взглядом нельзя согласиться. Как показывает анализ, именно через метафизику, психологизацию и аллегория образ инопланетянина стал способом глубокого самопознания, способом говорить о тех вопросах, которые невозможно выразить напрямую. В этом смысле позднесоветское кино не ушло от гуманизма, а трансформировалось в область рефлексии, что является не слабостью, а зрелостью художественного высказывания.

Инопланетянин как культурный симптом: между мечтой, страхом и иронией

Фигура инопланетянина в советском кинематографе трансформировалась в рамках жанровой логики научной фантастики и прошла путь от наивного технократического

идеала к глубокому философскому символу. Эта трансформация отражает не столько развитие эстетики фантастики, сколько изменения в культурной и идеологической чувствительности общества. В советском кино образ инопланетного стал подвижным знаком, «маркёром инаковости», через который артикулировались утопические проекты, страх перед неизвестным, кризис гуманизма и ироническое отчуждение.

В кинематографе 1950–60-х годов (*«Небо зовёт»*, *«Планета бурь»*) инопланетянин либо отсутствует как персонаж, либо мыслится как потенциальный Друг — существо, ждущее встречи с человеком. Даже при отсутствии конкретного визуального образа, присутствие «иного» угадывается в пейзаже чужих планет, в архитектуре звездолётов, в дискурсе открытий. Это было время, когда контакт с инопланетным миром воспринимался как естественное продолжение коммунистической идеи — стремления к единству, солидарности, прогрессу [\[15\]](#). В этом контексте инопланетянин становится зеркалом человека будущего, очищенного от частного, эгоистического и национального. Его внешность часто идеализирована, а визуальный язык — светлый, чистый, механистически-плавный. Это отражение оптимистического мифа о грядущем мире.

Однако уже в 1970-х годах этот образ трансформируется. В фильмах *«Москва — Кассиопея»* и *«Эта весёлая планета»* инопланетянин по-прежнему может быть дружелюбным, но в нём появляется нотка иронии и дистанции: он становится персонажем комедийного типа, либо лишённой тела силой, нуждающейся в интерпретации. Появление детской инопланетной анимации в *«Тайне третьей планеты»* задаёт мягкий, гротескно-фантастический визуальный ряд, в котором инаковость нормализуется. Л. Романчук и В. Дябина отмечают: «Являясь по существу зеркалом магического общественного сознания кинематограф отражает самые разнообразные оценки и представления инопланетян и их миссии на Земле» [\[16\]](#). Таким образом, в этот период закрепляется амбивалентность: инопланетянин уже не только Друг, но и объект наблюдения, восхищения, иногда — недоумения. Его образ перестаёт быть инструментом утопии и становится гибкой формой культурного эксперимента.

Поворот совершается в 1970–80-е годы — с появлением философской и метафорической трактовки иного в фильмах *«Солярис»*, *«Сталкер»*, *«Через тернии к звёздам»*, *«Кин-дза-дза!»*. Теперь инопланетянин — не телесный субъект, а аллегорическая конструкция, часто непостижимая. Как справедливо отмечает И. В. Кондаков, «иной становится не ответом, а вопросом, не героем, а абсурдом» [\[17\]](#). Визуально это выражается через размытые контуры, монохромную палитру, архитектуру разрушения, замедленный монтаж и использование пустоты как художественного приёма. Свет и тьма, шум и тишина, технологический блеск и запустение — всё это формирует образ инопланетного как психологической и метафизической среды, в которую зритель погружается как в собственное подсознание [\[18\]](#).

Апеллируя к критикам, утверждающим, что подобные трактовки разрушают фантастический жанр и отрывают его от зрителя, стоит отметить: именно уход от прямолинейного изображения инопланетянина позволил советскому кино выйти на уровень универсальных философских обобщений. *«Сталкер»* не показывает инопланетян, но именно их невидимое присутствие трансформирует реальность — так же, как и в *«Солярисе»* «контакт» оказывается невозможным. Это не отказ от фантастики, а её интроспективная эволюция [\[19\]](#).

Наряду с признанными классиками позднесоветской фантастики, к которым традиционно относят *«Солярис»* или *«Сталкер»*, важным дополнением к картине культурного

функционирования образа инопланетянина становятся такие фильмы, как «Отель "У Погибшего альпиниста"» (1979), «Молчание доктора Ивенса» (1973), «Контакт» (1985) и «Звёздная командировка» (1982). В каждом из них инопланетное выступает не как объект стремления или утопии, а как символ тревоги, границы понимания, либо критики человеческой ограниченности.

В заключительной фазе позднесоветского периода образ инопланетянина становится критическим инструментом анализа самого советского проекта.

Так, визуальная утончённость «Контакта» и его мягкий гуманизм резко контрастируют с более гротескной, абсурдной эстетикой «Звёздной командировки», подчёркивая многоголосие позднесоветского образа «иноного». Эти фильмы расширяют поле интерпретаций, подчеркивая, что инопланетянин уже не просто «другой», но многозначный культурный симптом, позволяющий выразить амбивалентные переживания эпохи.

В «*Гостье из будущего*» контакт с иным преподносится как утопическая норма — но именно её идеальность обнажает невозможность подобного будущего. В «*Кин-дза-дза!*» инопланетяне — не «они», а «мы» в гиперболизированном, постутопическом варианте: абсурдные, подчинённые ритуалам, лишённые ценностей. Таким образом, инаковость становится сатирой на собственную цивилизацию, способом говорить о провале идеалов через гротеск [\[20\]](#).

Именно в этой многоуровневости проявляется особенность советского инопланетянина — он не столько персонаж, сколько симптом эпохи. Он показывает, каким мы хотим видеть иное и какими мы боимся быть. Он может быть проводником мечты, напоминанием о трагедии, зеркалом иронизации. А главное — он всегда воплощён в визуальном языке, в тех средствах, которыми советский кинематограф умел, несмотря на идеологические ограничения, создавать пространства «другого»: чужой свет, чужие силуэты, чужие взгляды. Это искусство «иноного» — не буквальное, но глубинное, существующее на границе между видимым и воображаемым [\[21\]](#).

Заключение

Образ инопланетянина в советском кинематографе второй половины XX века представляет собой сложное и многослойное явление, трансформирующееся от технократического идеала и гуманистической утопии к философской аллегории, метафизике инаковости и ироничной деконструкции. Он последовательно проходил этапы восхищения, осмысления и сомнения, отражая глубинные изменения в культурной, идеологической и эстетической структуре советского общества. В результате анализа можно заключить, что инопланетянин в советском кино — это не просто персонаж фантастического жанра, а выразительный художественный инструмент, позволяющий говорить о человеке, будущем, идеологии и границах человеческого познания.

Трансформация образа прослеживается от раннего этапа исследуемого периода — когда «иной» воплощал мечту о дружбе, контакте и совместном строительстве будущего («*Небо зовёт*», «*Планета бурь*») — к более зрелым формам репрезентации, где инопланетное существо или пространство становится метафорой внутреннего мира, совести, страха, Бога или пустоты («*Солярис*», «*Сталкер*», «*Кин-дза-дза!*»). Эта трансформация во многом связана с изменением парадигмы самого советского проекта: от оптимизма и мобилизационной риторики — к сомнению, иронии и внутреннему кризису.

Художественные средства, используемые в советской фантастике, играют ключевую роль

в формировании и трансформации образа инопланетянина. Свет и тьма, архитектура и ландшафт, костюм и грим, монтаж и звук — все эти элементы становятся выразителями «иноного», позволяют зрителю увидеть и почувствовать инаковость. Особенно значимым оказывается визуальный язык: в нём заключён эстетический и философский смысл. В условиях ограниченного бюджета, идеологического контроля и технических ограничений советские режиссёры создали самобытную визуальную культуру научной фантастики, где образы инопланетного мира служат метафорами как утопии, так и трагедии.

Расширение корпуса анализируемых фильмов за счёт таких лент, как «Молчание доктора Ивенса», «Отель "У Погибшего альпиниста"», «Звёздная командировка» и «Контакт», позволило выявить дополнительные грани репрезентации инопланетного, варьирующиеся от аллегии кризиса гуманизма до игрового осмысления инаковости. Это подчёркивает художественную сложность, концептуальную многослойность и культурную значимость образа инопланетянина в позднесоветском кинематографе как важного симптома трансформации мировоззрения эпохи.

Значение образа инопланетянина в советской культуре выходит далеко за рамки кинематографа. Он становится знаком коллективного воображаемого, способом артикулировать представления о будущем, прогрессе, этике, границах человеческого. Через контакт с иным советское общество осмысляло собственные ценности, страхи и надежды. Этот образ оказал влияние на массовую культуру, детское восприятие мира, научно-популярную риторику и даже на архитектурно-дизайнерскую эстетику.

Перспективы дальнейших исследований включают изучение постсоветской трансформации образа инопланетянина, в частности — его коммерциализация, гипертрофия и вторичная ирония в контексте глобальной культуры. Кроме того, заслуживает внимания визуальная культура «инопланетного» в современной России — от сериалов и компьютерных игр до интернет-мемов, в которых фигура «иноного» приобретает новые, иногда пародийные или критические функции. Не менее актуальны и сравнительные исследования, выявляющие особенности репрезентации инопланетян в советской и западной фантастике, где акценты, образы и этические послылы могут различаться радикально.

Таким образом, образ инопланетянина в советском кино 1950-1980-х годов — это отражение жанровых традиций и идеологических установок эпохи, а также универсальный культурный код, в котором соединяются научная мечта, философская глубина и художественное новаторство.

Библиография

1. Ямпольский М. Космос как кинематографический сюжет. – В кн.: Пространство кино. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 112-144.
2. Каган М. С. Философия культуры. – СПб.: Лань, 1996. 132 с. EDN: YEBSRH.
3. Dobzhansky T. The Socialist Imagination and the Genre of Soviet Sci-Fi // Slavic Review. 2012. Vol. 71. No. 3. Pp. 34-48.
4. Prokhorov A. Springtime for Soviet Science Fiction: Ideology, Utopia, and Cultural Resistance // Science Fiction Studies. 1999. Vol. 26. No. 2. Pp. 87-104.
5. Lem S. Summa Technologiae. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. 99 p.
6. Кожемяко О. Образ космоса в советском кино 1950-60-х годов. – В кн.: Кино и общество. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 213-128.
7. Kruglov A. Constructing the Alien: Soviet Science Fiction and Visual Culture // Science Fiction Film and Television. 2015. Vol. 8(2). Pp. 34-56.
8. Сеницын А. Ю. Гуманистическая традиция в советской научной фантастике. – Вестник

МГУ. Серия Искусствоведение, 2014, № 4. С. 201-215.

9. Lewis R. Animation and the Soviet Imagination: Aesthetic Horizons Beyond the Real. – London: Routledge, 2017. 204 p.

10. Жуков И. В. Человек среди звёзд: философия контакта в советской фантастике. – М.: Искусство, 2002. 167 с.

11. Добин С. Кинематограф Тарковского: философия Зоны. – В кн.: Экзистенциальные мотивы в советском кино. СПб.: Акад. проект, 2015. С. 145-162.

12. Рязанцева Е. А. Экологическое сознание в советской научной фантастике 1980-х годов // Искусство кино. 2012. № 7. С. 16-29.

13. Kaganov A. Aliens in Soviet Children's Media: Between Fantasy and Ideology // Slavic Review. Vol. 69. No. 4 (2010). Pp. 27-39.

14. Воронин М. Гротеск и антиутопия в позднесоветском кинематографе. – М.: Искусство, 2006. 145 с.

15. Tsivian Y. Soviet Cinema and the Otherworldly: Alien Imagery in Late Socialism // Studies in Eastern European Cinema. 2014. Vol. 5(1). Pp. 134-151.

16. Романчук, Л. А., Дябина, В. Н. Социальные и культурологические корни инопланетного мифа. Образы пришельцев в киномифах и литературе // Universum: филология и искусствоведение. 2024. № 2(116). С. 4-14. DOI: 10.32743/UniPhil.2024.116.2.16837. EDN QJKRDV.

17. Кондаков И. В. Кино как философия: от Андрея Рублёва до Соляриса. – СПб.: Академический проект, 2013. 81 с.

18. Smith M. Visionary Realms: Soviet Science Fiction and Cinematic Space // Slavic and East European Journal. 2017. Vol. 61(3). Pp. 130-144.

19. Roberts G. The Soviet Cinematic Imagination: Science Fiction and Subjectivity. – London: Verso, 2000. 117 p.

20. Ульянова Е. А. Инопланетное как зеркало идеологии: анализ "Кин-дза-дза!" // Вопросы философии. 2014. № 6. С. 122-141.

21. Житенёв В. Ю. Иное пространство в позднесоветском кинематографе // Искусство кино. 2018. № 9. С. 67-82.

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 отразил в заголовке («Эволюция образа инопланетянина в советском кинематографе 1950–1980-х годов: от научной фантастики к философской аллегории») и прокомментировал в вводной части статьи, является репрезентация образа инопланетянина в визуальных, сюжетных и символических структурах (объекта исследования) советского научно-фантастического кинематографа 1950–1980-х гг.

Вполне уместно автор раскрывает логическую взаимосвязь объекта и предмета исследования, определяя исследовательский ракурс раскрытия изучаемого проблемного поля: она, по мысли автора, «заключается в том, что научная фантастика как жанр, обладающий специфической художественной и идеологической природой, формирует определённую систему представлений об “ином”, в которой образ инопланетянина функционирует как маркер культурных ожиданий, страхов и стремлений эпохи».

Сильной стороной запланированной публикации является прозрачное и логичное изложение программы исследования в вводной части статьи. Что существенно облегчает верификацию полученных результатов в качестве нового научного знания. По этому

признаку, после небольшой доработки отдельных небрежностей, статья может быть рекомендована на попадание в ТОП-5 статей месяца издательства, по крайней мере в области социально-гуманитарных наук.

Предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и статья безусловно, заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Единственное замечание рецензента, касающееся по существу объекта исследования и, соответственно, предмета исследования в нем, относится к утверждению автора, что фильм «Небо зовёт» (1959) является одним «из первых крупных советских фантастических проектов». Это не так. Ранее были не менее крупные: уместно вспомнить «Космический рейс» В. Журавлёва (1935), где научным консультантом выступил К. Э. Циолковский (что роднит, в том числе этот проект с фильмом Ф. Ланга «Женщина на Луне» ("Frau im Mond", 1929), где Ланг обращается за научной консультацией к известному немецкому инженеру-ракетчику Герману Оберту), а также еще более ранний и в художественном отношении более яркий фильм Я. Протазанова «Аэлита» (1924), достаточно вольную экранизацию одноимённого фантастического романа А. Н. Толстого. Формальная ограниченность задекларированного автором объекта исследования 1950–1980 гг. в истории советского кинематографа не позволяет однозначно утверждать, что «Небо зовёт» является одним «из первых крупных советских фантастических проектов». Другой вопрос, что в выбранном автором периоде фильм А. Козыря и М. Карюкова может быть сопоставим по масштабу художественного замысла (по «крупности») с более ранними фильмами Я. Протазанова и В. Журавлёва. Это же замечание распространяется и на отнесение автором фильмов 1950-1960-х гг. к «ранней фантастики» (куда же тогда отнести еще более ранние и не менее значимые для развития жанра фильмы?). Этот, казалось бы, незначительный момент, создает ложное впечатление, что советская фантастика только начинает свое существование в 1950-х гг. или что образы инопланетян прежде не использовались (см. «Аэлита»). Такое ложное впечатление подрывает доверие к представленному исследованию. Поэтому рецензент рекомендует автору сформулировать спорные суждение более корректно с учетом контекста всей истории советского кинематографа. Такая правка значительно усилит теоретическую ценность запланированной публикации.

Методология исследования основывается на принципах комплексности и исторической объективности. Авторский методический комплекс хорошо представлен («историко-культурный подход, позволяющий рассматривать кинематограф в контексте социокультурных и идеологических процессов; семиотический и визуально-аналитический методы, обеспечивающие интерпретацию знаковых и символических структур, формирующих образ инопланетянина; интертекстуальный анализ, позволяющий установить связи между кино и литературной фантастикой (произведения Ефремова, Стругацких, Лема и др.); культурологический подход, выявляющий архетипические и метафизические аспекты образа «иноного» в визуальном искусстве; сравнительный метод, дающий возможность сопоставить различные этапы и стилистические традиции внутри жанра») и вполне релевантен решаемым научно-познавательным задачам.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «в современных условиях повышенного интереса к вопросам инаковости, границ идентичности и культурной памяти, исследование образа инопланетянина приобретает особую значимость, способствуя ... переосмыслению советского визуального наследия ... и уточнению методологических подходов к анализу экранных форм и жанров».

Научная новизна исследования, заключающаяся «в комплексном анализе образа инопланетянина в советском кино с акцентом на его художественную трансформацию: от персонажа утопического проекта к аллегорической фигуре культурной и философской

рефлексии», а также в том, что «впервые проводится системное сопоставление визуальных и смысловых стратегий, задействованных в создании этого образа в разных десятилетиях», заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автором выдержан научный, но рецензент обращает внимание на отдельные моменты, портящие общее положительное впечатление: 1) зачастую автор неуместно прибегает к связке преувеличения значения высказываемой мысли «не только ..., но и...» (к примеру, цитируя аргумент автора об актуальности выбранной темы рецензент опустил эту неуместную связку, от чего высказывание автора только выиграло, обретя теоретическую лапидарность и однозначность); 2) фамилии зарубежных коллег в статье на русском языке желательно переводить на кириллицу («Т. Dobzhansky, S. Lem, R. Lewis, Y. Tsivian, M. Smith, G. Roberts»), если же автор не уверен в своем знании русского и иностранных языков, то целесообразно прибегнуть к двойному употреблению, например: С. Лем (S. Lem); 3) следует внимательнее отнестись к согласованию слов в предложениях, особенно если это касается цитирования мысли коллег (например, «утопической идеимежзвёздной солидарности», «о человеке будущего — высокоморальном, бесстрашном, открытому», «его внутренние страхи, вины, незаживающие воспоминания», «выраженная через язык иронию и гротеска», «а перевелоего в область рефлексии»).

Структура статьи следует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемную область исследования, оформлена без грубых нарушений требования редакции.

Апелляция к оппонентам в целом вполне корректна (за исключением ошибок согласования слов в отдельных цитатах), автор вполне аргументировано вступает в актуальную дискуссию с теоретиками и кинокритиками.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой правки может претендовать на публикацию и участие в конкурсе «ТОП-5 статей месяца издательства».

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «Эволюция образа инопланетянина в советском кинематографе 1950–1980-х годов: от научной фантастики к философской аллегории» представляет собой любопытную попытку анализа «эволюции образа инопланетянина в советском кинематографе второй половины XX века — от ранних образов этого периода, сформированных под влиянием научно-просветительской риторики и утопического мышления, к более поздним и сложным философским аллегориям», а также «выявления и осмысления тех эстетических, культурных и философских факторов, которые влияли на формирование и трансформацию образа инопланетянина в советском кино в интерпретации этих изменений как отражения более широких процессов в советской культуре». Представляется, что для решения столь объемных и сложных задач автору элементарно не хватает объектов исследования, т.е. рассматриваемых кинематографических произведений: за 40 лет развития советского кинематографа автор обнаружил 8 объектов исследования (столько указывает автор во вводной части, хотя в тексте присутствуют упоминания еще анимационного фильма и телесериала). Совершенно непонятно почему автор проигнорировал «Отель «У погибшего альпиниста», Молчание доктора Ивенса, Звездная командировка и т.д., и это даже не затрагивая анимационный жанр (Контакт и т.д.). Теоретическое основание работы не

без оснований содержит указания на литературоцентричность советской кинофантастики (из рассматриваемых автором фильмов половина – экранизации), но такая трактовка представляется односторонней, автор полностью исключает иные влияния кроме как официально-идеологического и литературно-философского (Лем, Стругацкие), упуская влияние западного и просто иностранного кино, традиций довоенной советской кинофантастики и др. В содержательной части большие сомнения вызывает базовая концепция автора об эволюции образа инопланетянина в советском кино. Во первых, предметом рассмотрения автора является не творчество какого-то конкретного режиссера, чьи трактовки инопланетного разума действительно могли претерпеть эволюции из точки а в точку б, но развитие советского кино в целом за сорок лет. Образы инопланетян создавались разными людьми в разных обстоятельствах с разными сюжетными и творческими задачами, поэтому представляется что схема эволюции от трактовки А к трактовке Б просто невозможна, стоит говорить о большем или меньшем разнообразии трактовок или вообще о частоте обращения к образу инопланетянина в разные периоды развития советского кино, но не более того. Автор же четко делит эволюцию образа инопланетянина на три этапа: « в кинематографе 1950–60-х годов инопланетянин либо отсутствует как персонаж, либо мыслится как потенциальный Друг — существо, ждущее встречи с человеком. Это отражение оптимистического мифа о грядущем мире. Однако уже в 1970-х годах этот образ трансформируется. он становится персонажем комедийного типа, либо лишённой тела силой, нуждающейся в интерпретации.... Поворот совершается в 1970–80-е годы — с появлением философской и метафорической трактовки инога в фильмах «Солярис», «Сталкер», «Через тернии к звёздам», «Кин-дза-дза!». Теперь инопланетянин — не телесный субъект, а аллегорическая конструкция, часто непостижимая». Причем автор свободно перемещает фильмы по временной шкале, чтобы они соответствовали его концепции. Солярис, к примеру, был выпущен в 1972 г., и по авторской концепции должен относиться ко второму этапу, но автор относит его к третьему этапу. Тайна третьей планеты была выпущена в 1981 г., т.е. это позднесоветский фильм, но автор помещает его во второй этап. Совершенно очевидно также, что трактовка образа инопланетянина зависит от жанра кинематографического произведения, что детский фильм или комедия определяют одни трактовки, триллер или философская притча – иные. Время создания фильма будет здесь второстепенным фактором. Обосновывая превращение образа инопланетянина в философско-метафорический концепт автор приводит в качестве примеров фильмы Тарковского и Данелии, то есть выдающихся авторов-кинорежиссёров, чье творческое мышление ставит совсем иную планку в прочтении любого сюжета, и время создания фильма здесь опять-таки второстепенно. В целом можно сказать, что при наличии актуальной и потенциально интересной темы автор дает несколько упрощенную ее трактовку, использует ограниченную базу для контент-анализа. Рекомендуется для доработки.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

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

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

Рецензируемая статья посвящена изучению образа инопланетянина в советском кинематографе середины XX века, рассматривая его эволюцию от научно-технической утопии до философской аллегии. Автор проводит подробный анализ художественных и символических аспектов этого образа, показывая, как он отражает ключевые процессы в советской культуре и обществе той эпохи. Работа фокусируется на взаимодействии

науки, искусства и идеологии, демонстрируя, как образы «иноного» становились зеркалами социальных, политических и экзистенциальных тревог советского человека. Основной предмет исследования — инопланетянин как ключевой элемент научной фантастики и один из важнейших символов советского кино, воплотивший в себе важные культурные и идеологические тенденции эпохи. Анализируя динамику этого образа, автор подчеркивает его значение как инструмента отображения научных достижений, технологических надежд и культурных мифов советской эпохи.

Автор применяет историко-культурный подход, рассматривает фильмы в контексте социально-политических условий, господствующих идеологических установок и экономических ограничений, существовавших в Советском Союзе. Используются семиотический и визуально-аналитический методы, позволяющие раскрыть знаковые структуры, символы и значения, заложенные в образ инопланетянина. Интертекстуальный анализ помогает проследить взаимосвязь между киноискусством и литературой. Кроме того, работа основана на культурантропологическом подходе, изучающем инопланетянина как культурный феномен, воплощающий коллективные фантазии, страхи и ожидания зрителей.

Исследование актуально ввиду постоянного интереса к проблемам освоения космоса, футуристическому мышлению и исследованиям художественного восприятия контакта с иными цивилизациями. Оно вписывается в современные дискуссии о развитии научной фантастики, роли искусства в трансляции идей и смыслов, а также социальной психологии массового зрителя. Более того, данная статья демонстрирует необходимость изучения образа инопланетянина как важного элемента массовой культуры и механизма формирования общественного сознания. В эпоху глобализации и быстрого технологического прогресса обращение к прошлому опыту позволяет лучше понимать актуальные проблемы и перспективы человечества.

Новизна работы заключается в систематическом изучении эволюции образа инопланетянина в советском кино. Ранее подобный анализ практически отсутствовал, и большинство исследований сосредоточивались лишь на отдельных аспектах или конкретных фильмах. Настоящая статья впервые объединяет теоретические подходы и практические наблюдения, давая целостную картину превращения инопланетянина из технического персонажа в символ глубокой духовной борьбы.

Работа проливает новый свет на проблему культурного существования образа инопланетянина, раскрывая его историческую обусловленность и идеологическую нагруженность. Важным вкладом является понимание того, как этот образ отражал изменение мировоззрений, переживаний и чаяний советских людей в разные периоды существования СССР.

Структура статьи последовательна и логична. Автором выбран академичный, ясный и строгий стиль изложения. Терминология понятна и доступна широкой аудитории специалистов в области киноискусства и гуманитарных наук. Список литературы обширен и включает как отечественные, так и зарубежные исследования, посвященные образу инопланетянина и развитию научной фантастики. Также важно отметить наличие библиографии по смежным дисциплинам, таким как культуuroлогия, история искусств и социальная психология, что делает работу комплексной.

Автор аргументирует свое видение несколькими способами. Во-первых, путем прямого обращения к фактам, событиям и артефактам киноиндустрии. Во-вторых, посредством ссылок на авторитетные источники, подтверждающие выдвинутые положения. Наконец, он привлекает данные исследований западных коллег, сравнивая советские взгляды с западными аналогиями.

Можно утверждать, что апелляция к оппонентам выполнена успешно. Большинство вопросов поставлено ясно и аргументировано, однако отдельные моменты требуют

дополнительного пояснения. Так, сравнение советского подхода с американским могло бы быть глубже проработано, поскольку систематические различия и сходства остаются недостаточно раскрытыми.

Успехом работы можно считать тот факт, что рассмотрение образа инопланетянина не ограничивается рамками одного фильма или десятилетия, а охватывает всю историю советской фантастики, начиная с первых попыток освоить тему космоса вплоть до рубежа эпох. Современный интерес к космической тематике и научной фантастике делает выводы статьи привлекательными для самой разной аудитории — от студентов до профессиональных кинокритиков. При этом, иногда теория кажется излишне упрощенной, особенно когда речь идет о сложнейших проблемах философии, а заключение получилось несколько расплывчатым.

Основное утверждение статьи звучит уверенно и доказательно, действительно, образ инопланетянина прошел значительный путь, меняясь вместе с обществом и историей. Представленное исследование подтверждает важность такой динамики, подчеркивая, насколько глубокие и значимые вопросы ставились и разрешались в рамках этого простого, казалось бы, образа. Выводы делают заметный вклад в обсуждение общей темы отношения человека к миру и другим существам, открывая перспективу дальнейшего углубленного анализа.

Интерес к научной фантастике, особенно связанной с освоением космоса, всегда высок. Поэтому аудитория статьи окажется весьма широкой. Она привлечет читателей, увлекающихся киноискусством, историей Советского Союза, культурой XX века и вопросами науки и техники. Те, кто занимается преподавательской деятельностью, найдут материалы полезными для подготовки лекций и семинаров.

Статья «Образ инопланетянина в советском кинематографе 1950–1980-х годов: от научной фантастики к философской аллегории» обладает всеми признаками самостоятельного научного исследования, выполняя важную задачу раскрытия динамичных и интересных процессов, происходивших в советском кинематографе. Учитывая высокий научный уровень, продуманную структуру и ценность результатов исследования, рекомендую данную статью к публикации в журнале «Культура и искусство».

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Ван Ц, Героический ретро-утопический мир в творчестве русского художника Павла Покидышева // Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.74111 EDN: ACQJME URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74111

Героический ретро-утопический мир в творчестве русского художника Павла Покидышева

Ван Цзин

ORCID: 0009-0000-1960-6297

кандидат культурологии

аспирант, институт истории; Санкт-Петербургский государственный университет

Санкт-Петербург, Россия, Бульвар Головнина 10,3 подъезд, Квартира 454

✉ st116233@student.spbu.ru



[Статья из рубрики "Художественная культура и творчество"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.74111

EDN:

ACQJME

Дата направления статьи в редакцию:

15-04-2025

Аннотация: Предметом исследования является то, как русский художник Павел Покидышев выражает и реконструирует идеализированную социальную сцену, с помощью своего уникального живописного языка. В статье подробно рассматриваются следующие аспекты: формирование и выражение живописного языка, концепция времени в произведениях (линейное и переплетенное время), синтез визуальных элементов разных культур, а также механизмы конструирования и передачи утопических идеалов через визуальное искусство. Особое внимание в статье уделяется тому, как Павел Покидышев конструирует язык живописи при переходе от искусства позднего Средневековья к искусству раннего Возрождения. Воссозданию и воображению «идеального общества» в его произведениях, столкновению и слиянию культур разных исторических периодов и тому, как это отражается в концепции "линейного переплетения времени". Концепция «линейного переплетения времени» как способ объединить мистическое религиозное искусство Средневековья, рыцарский дух и гуманизм эпохи Возрождения и воссоздать утопический мир, мирный, гармоничный и

свободный от противоречий. В данной работе используется метод систематизации. Метод абстрагирования. Метод анализа литературы. Сочетается с метафизической методологией исследования. Основным выводом проведенного исследования является то, что в творчестве Павла Покидишева сочетаются стили позднего Средневековья и раннего Возрождения, создавая форму искусства, которая преодолевает поколения. Особым вкладом автора является визуальное преодоление границы между реальностью и фантазией в своих произведениях, успешно сочетая разум и чувствительность, традиции и новаторство, тайну и гуманизм. Его женские фигуры, как духовные символы, воплощают индивидуальность и свободу гуманистической мысли эпохи Возрождения. В то же время Покидишев разрушает концепцию линейного времени и строит идеализированный утопический мир с помощью сложных исторических элементов и повествования, в котором переплетается пространство и время. Новизна исследования заключается в том, что искусство Покидишева преодолевает границы времени и истории с помощью тонкого языка, который возвращает к ценностям человеческой культуры и мысли и исследует отношения между разумом и свободой личности. Вызывая ностальгию по средневековому мистицизму, а также отражая интеллектуальное освобождение раннего Ренессанса, его работы образуют уникальный мост между традицией и современностью, демонстрируя глубокую связь между историей и временем.

Ключевые слова:

средневековье, Возрождение, идеальный мир, ретро, утопия, Реальность, Фантастика, граница, гуманизм, линейного переплетающегося времени

В искусстве порой овладение канонами академической живописи, знание и умение того, как нужно изображать подавляет фантазию художника и стандартизирует его творческую индивидуальность. Нередко бывает и так, что оригинальный замысел художника не может найти достойного воплощения из-за технического несовершенства, из-за недостаточной подготовки автора. Незаурядное художественное высказывание оказывается беспомощным в живописном отношении. Кажется, что достичь совершенного баланса между двумя этими полюсами довольно сложно. Однако Павел Покидышев грамотно их объединяет; можно сказать, что он является художником «неклассической школы» в академическом искусстве. Исследователь теории искусства Александра Балаш отметила, что ностальгия по духовной цельности человека открыла Павлу Покидышеву мир русского портрета и его обостренное переживание индивидуальности и психической сложности каждого человека. Другой исследователь-теоретик Дмитрий Северин, считает, что Павел Покидышев опирается в своем творчестве на исторические художественные традиции, черпая свой материал из беспредельного кладезя выразительных элементов, образов и символов, выработанных культурой ушедших эпох. В то же время оба исследователя утверждают, что произведения Павла Покидышева демонстрируют эстетические особенности позднего Средневековья и XVIII века. Однако они упускают из виду важность ключевого переходного момента, то есть фазы перехода от позднего Средневековья к раннему Ренессансу, и особенно исторической точки пробуждения индивидуального сознания. При анализе конкретных произведений Павла Покидышева «Утро» и «Сон Единорога» становится ясно, что авторы намерены показать исторический момент зарождения гуманистических идей в эпоху раннего Возрождения, а также ностальгию по этому периоду. В соответствии с этим направлением исследования становится ясно, что произведение автора - это не историческая ретроспектива, а попытка создать идеальное общество, ретроутопический

мир, существующий в воображении. Построение этого идеала является результатом безграничной фантазии и творчества художника. «В то же время, – отмечает А.В. Анищенкова, – в истории философии существует ряд концепций, определяющих различные подходы к процессу творчества. Так, немецкий философ И. Кант в XVIII веке, анализируя природу и специфику творческой деятельности, указал на то, что сущность творчества – в продуктивном воображении, которое выполняет функцию источника и средства получения нового знания» [\[1, с. 79\]](#).

Павел Покидышев родился в 1965 году в городе Пенза. В 1980-1984 годах он учился в Пензенском Художественном училище им. К.А. Савицкого. В 1987 году поступил в Санкт-Петербургский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, где учился в монументальной мастерской под руководством народного художника Российской Федерации, академика А.А. Мильникова. После окончания института в 1994-1996 годах проходил обучение в аспирантуре на кафедре живописи и композиции того же института. Полученные в академии навыки композиционного мышления, а также освоенные художественные нормы и традиционные эстетические стандарты заложили основы его самобытного творчества. Различные визуальные элементы, появляющиеся в его работах, анализируются с точки зрения культуры и религии в сочетании с семиотическими методами. Такой подход может еще больше раскрыть его глубокий символический смысл.

Характеристика произведения

1. Мечта и тайна

При первом просмотре произведений Павла Покидышева возникает ощущение мечтательности и загадочности. Герои в них словно сошли из идеализированного Средневековья или Возрождения и попали в современность. На картинах художников часто появляются молодые девушки, а женские персонажи часто используются для символизации определенных идей или моральных ценностей в контексте эпохи Возрождения и Средневековья. Например, в эпоху Возрождения античная богиня Венера стала символом женской красоты и любви, тогда как в средневековом религиозном искусстве женщины олицетворяли милосердие, чистоту и спасение. Кроме того, женщины часто являются ключевыми фигурами во многих мифах и исторических повествованиях, олицетворяя тайну и просвещение. Образ женщины наделен символическими качествами с глубоким подтекстом. Это не только проявление естественной красоты, но и носитель таких духовных свойств, как мудрость и любовь. Таинственные сады, замысловатые замки, разнообразные птицы и животные (единороги), пришедшие из мифов или поэм, еще больше усиливают нереальность произведения. «Потребность в мифах, – пишет Н.Н. Суворов, – всегда существовала в человечестве: именно здесь оно находило стройное описание и объяснение всей полноты бытия и своего собственного существования» [\[2, с. 2\]](#).

2. Декоративность

«Изящно выполненный предмет и сам может выполнять декоративную функцию и, соответственно, строиться как украшение по отношению к другому целому, например, к архитектуре или природному окружению. В этом случае предмет становится декоративным через показ своих внешних связей, которые одновременно касаются его собственных структурных характеристик» [\[3, с. 97\]](#). В работах Покидышева находится также место для выразительных форм поздней готики. Насыщенный цвет витражей и изысканность книжной миниатюры и шпалер-милфлеров, геометрическая изощренность

готических орнаментов, фантастический мир бестиариев и натурализм флоральных мотивов - весь этот бесценный материал мировой культуры никогда не цитируется прямо, но вариативно припоминается и интерпретируется. Конечно, сюда входят и повторяющиеся элементы; которые могут быть природными формами (растениями, цветами, животными и т. д.), абстрактными геометрическими фигурами или другими декоративными символами. Повторение и вариации узоров не только добавляют визуального богатства, но и приносят чувство ритма и гармонии. Для усиления визуального эффекта и красоты в изображении обычно используются яркие и контрастные цвета, такие как красный, золотой, синий и т. д. Эти цвета делают изображение более привлекательным и многослойным за счет контраста и взаимодополняемости.

3. Сегментированное повествование

Люди не могут находиться в двух пространствах одновременно, в прошлом и в настоящем, но живопись может абстрактно объединять их. Традиционная концепция времени обычно линейна. Объединение разных периодов на одной картине подчеркивает множественность и пересечение времени. Разные исторические периоды излагаются не в хронологическом порядке, а параллельно в одной картине, отражая сложность и многомерность времени. Павел Покидышев посредством сегментированного повествования объединяет на одном полотне современные и средневековые рыцарские сюжеты, придворную литературу и идеологическое освобождение раннего Возрождения, создавая многослойное и многомерное художественное пространство, из которого мы можем ощутить течение времени, смену истории и столкновение культур. Скрупулезность классической живописи и свобода современного искусства объединяются, образуя художественное выражение, выходящее за рамки времени. Такой подход не только добавляет работе глубины и сложности, но и приносит в нее множественные связи времени, истории и культуры. Как пишет Н. Н. Суворов: «...темпоральность имеет прямое отношение как к субъективному миру человека, так и к динамике культуры. Темпоральность выступает характеристикой самосоотнесения с событием: темпоральность осознается как временная сущность явлений, порожденная их собственным движением. Для темпоральности важен не только уровень развития материального мира, но и момент самодвижения, качественного субъективного самоосмысления и проживания» [\[4, с. 35\]](#). Павел Покидышев не просто подчеркивает культурные противопоставления, а скорее демонстрирует переплетение и сосуществование прошлого и настоящего, интегрируя различные исторические элементы. Это слияние не только отражает изменения времени, но и демонстрирует, как традиции и инновации сосуществуют в общих исторических рамках.

4. Ретро-утопия (позднего Средневековья и раннего Ренессанса)

«Современное понятие ностальгии, - отмечает Р. Абрамов, - используется в обоих смыслах: как персональная утрата идеализированного прошлого и тяга к нему, так и в качестве интеллектуально-эмоционального конструкта, искажающего публичную версию определенного исторического периода или определенной социальной формации прошлого» [\[5, с. 71\]](#). Автор создал абстрактное пространство, идеальное пространство, в котором хранятся воспоминания о прошлом и вещах, которые исчезли. Это пространство отличается от привычного нам реального мира. Здесь нет конфликтующих между собой объектов, и каждый персонаж идеально расположен на своем месте, как будто все элементы гармонично сосуществуют. Через стремление к античной идеальной красоте и размышления о современном обществе художник подчеркивает ценность человеческой

рациональности и индивидуальной свободы. Реконструируя классические элементы античного искусства, он создал идеальный мир, который не только отражает рациональность и эстетику, но и несет в себе социальные идеалы.

Его работы подобны калейдоскопу, демонстрирующему с каждым поворотом новую картину, словно фиксируя этот идеализированный мир через постоянно меняющиеся перспективы. Например, таинственность средневекового религиозного искусства переплетается с гуманистическим духом эпохи Возрождения, представляя собой глубокий сплав философии и эмоций. Сочетание классической эстетики и современного искусства разрушает границы времени и пространства, перенося нас в сказочный мир, полный тайн, красочности и выходящий за рамки повседневного опыта. Этот мир выходит за реальности и ведет нас в утопию, полную идеализированной старины. В этом пространстве культуры и формы искусства прошлое обретает новую жизнь и раскрывается через призму взгляда художника. Каждая деталь в работе выражает идеализм, который превосходит реальность. Как пишет А. С. Загрядская: «К реальным хронотопам добавляется новый «виртуальный» хронотоп — пространство и время художественного произведения» [\[6, с. 27\]](#). Она не только представляет собой возвращение к древнему искусству, но и исследует тонкий баланс между рациональностью и свободой, традицией и инновацией.

Анализ произведения



Рис. 1 П.В. Покидышев

Утро. 2021

Масло, холст. 80 × 80

С точки зрения композиции и цвета, основной тон этой работы — светло-серый. Характерная черта серого цвета — нейтральность. Он может достичь гармонии с любым цветом, уравновесить картину и передать ощущение спокойствия. В картине использовано сочетание белого, красного, зеленого, синего и фиолетового цветов. Разные цвета вызывают у людей разные визуальные и психологические ощущения. Контраст между цветами создает гармоничную и таинственную картину. На картине три пространства: первое пространство представляет собой форму окна в центре полотна,

изображающее группу птиц и кусты; второе пространство состоит из ветвей, прорастающих вверх от нижней части картины; третье пространство состоит из четырех девочек и единорога в нижнем левом углу. Элементами картины являются четыре женщины, единорог, деревья, птицы, цветы и посуда в руках женщин. Сочетание этих элементов предварительно демонстрирует симбиотическое состояние человека и природы.

Анализируя с точки зрения времени, можно указать, что четыре девушки на картине разделены окнами первого пространства, образуя две группы стоячих позиций. Они, в сочетании с названием работы «Утро», подразумевают чередование утра и дня, представляя смену дня и ночи. Четырех девушек также можно рассматривать как олицетворение весны, лета, осени и зимы, символизирующих смену четырех времен года. Эпоха Возрождения основывалась на гуманизме, который подчеркивал индивидуальность и рациональность человека, отстаивал уникальное положение личности в мире и отражал возврат к античной культуре и утверждение человеческого потенциала. Произведение «Утро» воспроизводит идеалы Возрождения, с его культом науки и искусства.

Четыре красивые девушки, внешне практически не отличимые друг от друга, держат в руках различную утварь: подсвечник, кувшин и чашу, имеющие особое символическое значение в христианской культуре. В контексте эпохи Возрождения христианские символы часто имеют глубокий смысл в произведениях искусства, передавая связь между духовным и материальным мирами. Птицы в третьем пространстве разделены на две группы, каждая из которых состоит из девяти птиц, и такое расположение создает эффект симметрии. Число девять имеет особое символическое значение во многих культурах и может быть связано с мистикой или религиозными верованиями, что еще больше усиливает символизм и таинственность картины. «В эзотерической философии число «9» является символом не только завершения, но также преобразования и совершенства» [7, с. 531]. Три пространства на картине соединены ветвями во втором пространстве, объединяя пространства в разное время и отражая изменения времени. Вся картина представляет собой симметричную компоновку. Хотя эта симметрия труднодостижима в повседневной жизни человека, она обозначает стремление к рациональности и порядку в художественном творчестве. Появление единорога в левом нижнем углу картины еще больше усиливает это сюрреалистическое ощущение таинственности, поскольку единорог обычно рассматривается как мифическое существо, символизирующее чистоту и таинственность, предполагающее идеальный мир за пределами реальности.

На картине «Утро» автор передает нам чувство надежды и спокойствия — солнце встает, все оживает, и все вещи в мире идут по своим собственным траекториям, гармонично и без конкуренции. Спокойствие и гармония, представленные на картине, как раз и отражают присущее эпохе Возрождения почтение и стремление к человеческому разуму и естественному порядку. В сочетании с историческим фоном раннего Возрождения автор, по-видимому, выражает через это произведение свою ностальгию и тоску по идеологическому освобождению, художественному возрождению и гуманистическому духу того периода. В эпоху Возрождения индивидуальное пробуждение и самосознание стали ядром художественного творчества. Девушки, утварь и природные элементы в работах являются воспоминаниями автора об этом историческом моменте. Это была эпоха, когда человек и природа, дух и материя были переплетены, сосуществовали и процветали вместе.



Рис. 2 П.В. Покидышев

Сон Единорога. 2014

Масло, холст. 80 × 80

Единорог, как мифическое существо, обычно символизирует чистоту, идеалы и фантазию. В этой картине единорог связан с темой «мечты», что означает, что его внутренний мир наполнен фантазией и видениями. Сон, как вид сюрреалистического существования, не только преодолевает ограничения реального мира, но и дает нам возможность взглянуть на мир с разных точек зрения. Сны часто являются мостом между реальным и нереальным, рациональным и фантастическим, через который мы видим самые глубокие желания и конфликты человеческого сердца. Как пишет Д. А. Кудрявцева: «Одним из художественных способов выражения несоответствия идеала и действительности, мечты и жизни становится оппозиция сна и реальности, где область сновидения представляется сферой мистических откровений» [\[8, с. 224\]](#). Эти «сновидческие» образы, особенно в контексте Средневековья и Ренессанса, являют пример плодотворного исторического и культурного диалога.

На картине показаны как бы два слоя сна единорога. Первый слой сновидения - идеализация средневековой рыцарской культуры.

На картине рыцари держат в руках луки и стрелы, дуют в рога и скачут на боевых конях, демонстрируя мужественную осанку. Передние ноги лошади высоко подняты, как бы возвещая о приближении победы. Средневековая рыцарская культура, уходящая корнями в религиозный и военный контекст феодального общества, подчеркивала мужество, честь, верность, служение и абсолютную преданность Богу и королю. Основные ценности, которые транслирует средневековая культура, - это рыцарское чувство чести и долга, которые по-прежнему важны в современном обществе. Первый сон о единороге - это не только воспроизведение этого исторического фона, но и отражение и наследование рыцарского духа в современном обществе. Сегодня, перед лицом вызовов и дилемм, нам по-прежнему может понадобиться рыцарская решимость и мужество, чтобы отстаивать социальную и личную справедливость, подобно тому, как рыцари твердо отстаивали свои убеждения и миссии в хаотичном мире.

Второй слой сновидений: пробуждение личного сознания в эпоху Возрождения.

Замысловатый замок на картине стоит на оживленной прерии, а единорог опускает голову, чтобы насладиться сладостью озера. Замок символизирует переход от таинственности и закрытости Средневековья к открытости и рациональности эпохи Возрождения. Этот переход - не только новое познание внешнего мира, но и новое исследование себя, разума и человеческого творчества. Жест единорога, пьющего воду со склоненной головой, кажется метафорой пробуждения свободы и индивидуального сознания, подобно тому как мыслители эпохи Возрождения выступали против рабства религии и стремились к личной свободе и рациональному познанию. Сон единорога перекликается с идеалами эпохи Возрождения, символизируя, что человечество, пережив бесчисленные исторические и культурные конфликты, наконец-то способно прикоснуться к своей внутренней истине и свободе.

Сон единорога - это не только символическое слияние двух культур, но и глубокое размышление художника о двух исторических эпохах: рыцарстве Средневековья и гуманизме Возрождения. Девушка на картине, одетая в красное, держит на руках спящего единорога, демонстрируя жест опеки и защиты. Это не только сбережение единорога, но и символ истории и духовного наследия. Эмоциональная связь между ней и единорогом глубока и таинственна, что говорит о том, что она одновременно является хранительницей своих снов и свидетельницей истории и культурных перемен. В ее объятиях единорог обретает покой и сытость - сцена, воплощающая идеал и стремление к равновесию и гармонии в беспокойные времена. Красное платье девушки, с другой стороны, может символизировать любовь и страсть, силу жизни и стремление к идеалам. В этом произведении религиозный мир Средневековья и светские идеи Ренессанса не противостоят друг другу, а переплетаются и взаимно усиливают друг друга через мир снов единорога. Пространство сновидений - это не только окно для изучения истории, но и основа для размышлений о культурном наследии человечества, личной и социальной ответственности и идеалах. На пересечении снов верность и отвага рыцарей, рациональность и свобода эпохи Возрождения в конечном итоге сгущаются в культурный идеал, давая нам вдохновение для поиска смысла и действия в современном обществе.

Позиционирование в контексте времени

Сны, сказки, время, мозаики, витражи, девушки, единороги, рыцари, замки, птицы и деревья, лестницы, лодки и бумажные кораблики, рыбы, фонари, кубки, карты, цветы и колючие растения, музыкальные инструменты - эти элементы формируют изобразительный язык художника и переходят с картины на картину. На своих полотнах Покидышев воспроизводит миф о золотом веке, оставшемся в прошлом, в период детства человечества. Не случайно на его картинах изображены либо дети, либо юноши и девушки, возраст которых отсылает к невинному, до греховному состоянию человечества. Нередко дети изображаются в костюмах XVIII в., как бы намекая на традицию, которой следует мастер и которой отчасти подражает - работы художников «Мира искусства», увлеченных XVIII столетием. Покидышев отказывается от нарочитого эротизма, которым проникнуты произведения мирискусников. Дети на его картинах используют предметы взрослой жизни, но при этом лишены эмоций. Их фигуры и лица лишены чувственности и, практически, обделены индивидуальностью; кажется, что на многочисленных полотнах художник пишет одно и то же лицо. На его картинах дети занимаются тем, чем должны заниматься дети - они играют. Это мир, в котором нет конфликтов, борьбы страстей и желаний. Плотность и плоскостность изображения, почти не оставляющая свободного пространства, живописные приемы, используемые художником, указывают на еще один возможный источник его вдохновения -

средневековые и ренессансные шпалеры, на которых чаще всего изображались исторические, мифологические или библейские сюжеты. Одним из таких универсальных мифологических и одновременно библейских образов, часто встречающихся на гобеленах, является сад – метафора земного рая. Покидышев предлагает свою ретро версию такого подчеркнуто земного рая. Примечательно, что на картинах он почти никогда не изображает небо. Герои его картин помещаются либо в условном пространстве нейтрального фона, либо среди плотно растущих и окружающих их растений. Архитектурные элементы также очень условны; строения на картинах не предназначены для жизни, они сродни растительному орнаменту, а зачастую представлены лишь отдельными элементами, например, стрельчатыми окнами. Если же герои и пытаются обжить плоскость холста, то используют в качестве дома мебель, например, стол, опять же намекая на игровую стихию детства. Картины Покидышева не предполагают узнавание места, они буквально атопичны и утопичны. Однако в них сохраняется то, что можно назвать атмосферой места. «Атмосфера места, – пишет В.М. Соловьев, – включает настроения, ассоциации образы, связанные с конкретным районом, кварталом, достопримечательностями, участком города, населенного пункта или знаковой природно-ландшафтной территории, особую ауру улицы, площади, прилегающих переулков, их неповторимый колорит, природное обаяние живописных окрестностей и др» [\[9, с. 189\]](#). Конкретикой на картинах художника обладает историческая эпоха, а не место; он изображает культурно-историческое время, а не точку в пространстве.

Обращение к двум эпохам в истории культуры, Средневековью и Ренессансу, также не выглядит случайным, поскольку, с одной стороны, эпоха Возрождения хронологически совпадает с «осенью Средневековья», как бы сливаясь с ним до неразличимости в ряде моментов. Ренессанс во многом был периодом переходным; он порожден кризисом средневековой культуры. Культура Ренессанса и Средневековья отличается крайне насыщенным символизмом. «Символ, – уточняет К. Дуда, – является одним из тех знаков, которые экзистируют в реальности человека – как в ежедневной жизни, так и в пространстве *sacrum*, придавая смысл его существованию» [\[10, с. 71\]](#). Однако Покидышев обращается не к религиозной, а к рыцарской и галантной сторонам культуры позднего Средневековья и Возрождения и, соответственно, воспроизводит символику этих аспектов культуры.

Заключение

Впитывая и переосмысливая художественные стили позднего Средневековья и раннего Ренессанса, он представляет собой форму искусства, которая преодолевает эпохи, сохраняя тонкость и глубину классического искусства и наполняя его богатством фантазии и индивидуальным эмоциональным выражением. Его работы визуально преодолевают границы между реальностью и фантазией, идеологически объединяют разум и чувствительность, традиции и новаторство, тайну и гуманизм. Женские фигуры в его работах, как носители духовных символов, воплощают акцент на индивидуальность и свободу в гуманистической мысли эпохи Возрождения. В то же время он разрушает концепцию линейного времени с помощью сложных исторических элементов и пространственно-временных переплетений повествований, формируя утопию, полную идеалов и ретро-чувств. С помощью тонкого художественного языка художник обращается к истории и пересекает границы времени, переосмысливая ценности человеческой культуры и мысли, размышляя о соотношении рациональности и свободы личности в современном обществе. Его творения одновременно вызывают ностальгию по мистицизму Средневековья и напоминают об интеллектуальном освобождении раннего

Ренессанса. Своим искусством он перекидывает мост между традицией и современностью, уникальным образом демонстрируя связь между историей и временем. Он не только свидетель времени, но и наследник и новатор культуры и мысли.

Библиография

1. Анищенкова, А. В. Феномен воображения как важнейший компонент творческой деятельности // Гуманизация образования. 2010. № 1. С. 79-84. EDN: MVLCMV.
2. Тетерина, Е. А., Питерова, А. Ю. Роль мифов в развитии культуры // Наука. Общество. Государство. 2014. № 2. С. 1-9. EDN: TFWFSF.
3. Ерошкин, В. Ф. К вопросу о декоративности в произведениях изобразительного искусства // МНИЖ. 2015. № 3-2 (34). С. 97-98. EDN: TONFZD.
4. Суворов, Н. Н. Флуктуации времени: темпоральность субъективного опыта // Вестник СПбГИК. 2015. № 4 (25). С. 35-40.
5. Абрамов, Р. Н. Время и пространство ностальгии // Социологический журнал. 2012. № 4. С. 1-23. EDN: PUQRQZ.
6. Загрядская А.С. Репрезентация боли и метаморфозы эстетики от Средневековья к Новому времени // Философская мысль. 2022. № 7. С. 21-35. DOI: 10.25136/2409-8728.2022.7.38464 EDN: GVVXAA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38464
7. Богатырева, Ж. В., Арутюнян, О. А., Голотина, Ю. И. К вопросу о символическом значении чисел "семь" и "девять" в произведениях литературы, в искусстве и науке // МНКО. 2019. № 2 (75). С. 529-531. EDN: GDIFWL.
8. Кудрявцева, Д. А. Сновидение как способ познания инореальности ("Аврелия" Ж. Де Нерваля) // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 3. С. 223-227. EDN: PIVXLV.
9. Соловьев, В. М. Человек Серебряного века Павел Муратов: экспертиза красоты // Философский полилог. 2023. № 2. С. 187-195. DOI: 10.31119/phlog.2023.2.214. EDN: SWPWNQ.
10. Дуда, К. О. Сущности символа в философии Николая Бердяева и Владислава Стружковского // Философский полилог. 2020. № 1 (7). С. 71-81.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемая статья посвящена исследованию героико-ретроутопического аспекта творчества российского художника Павла Васильевича Покидышева. Автор рассматривает особенности его стиля, отмечая уникальность сочетания традиций позднего Средневековья и раннего Ренессанса с современными взглядами на искусство и историю. Основное внимание уделяется созданию идеализированного образа прошлого, что проявляется в выборе персонажей, сюжетах и символике работ художника. Поднимается проблема взаимодействия традиционного искусства с современной художественной практикой, а также роль романтически-прекрасного восприятия прошлого в формировании творческих решений художника.

Автор применяет историко-культурный и художественный подходы к изучению творчества Покидышева. Используются методы анализа отдельных произведений («Утро», «Сон Единорога»), выявляется взаимосвязь художественных приемов и мировоззренческих установок художника. Важное место занимает семантический анализ деталей, представленных на картинах, включая иконографию, декорацию, композицию и цветовой выбор. Методы включают интерпретацию отдельных элементов как

репрезентацию культурных кодов и смыслов. Автором также активно привлекаются литературоведческие и культурологические концепции, позволяющие глубже интерпретировать творчество художника.

Актуальность данной темы обусловлена несколькими факторами. Во-первых, творчество П.В.Покидышева интересно современным специалистам и широкой публике благодаря своему своеобразному стилю, сочетающему классическую технику и оригинальные творческие решения. Во-вторых, изучение ретро-утопических тенденций позволяет выявить важные аспекты влияния исторического контекста на современное искусство. Наконец, интерес к творчеству Покидышева обусловлен наличием в нём глубоких символических смыслов, связанных с русской культурной традицией и европейской историей искусств.

Научная новизна заключается в углубленном изучении стилистических особенностей и семантических аспектов произведений П.В. Покидышева. Работа впервые систематично исследует художественные приёмы, которые характеризуют ретро-утопическое направление в его творчестве. Анализируется уникальный синтез традиционных и современных подходов, что делает данное исследование важным вкладом в понимание эволюции русского искусства конца XX – начала XXI веков.

Структура статьи ясна и последовательна. Список литературы обширен и разнообразен, охватывает как отечественные, так и зарубежные наименования. Привлечённые труды авторитетных исследователей способствуют убедительности выводов.

В статье отсутствует прямой диалог с представителями альтернативных взглядов на творчество П.В.Покидышева. Между тем, наличие полемических элементов могло бы сделать работу более сбалансированной и глубокой — целесообразно включить критику определённых сторон его творчества и позиции авторов, придерживающихся иных позиций.

Статья привлекает большое количество научных трудов различных направлений, обеспечивая комплексный подход к рассмотрению проблемы. Предложенная автором концепция ретро-утопического направления позволяет увидеть новые грани творчества Покидышева. Тщательное рассмотрение деталей полотен П.В.Покидышева создаёт глубокое впечатление о методах и намерениях художника.

Основной вывод статьи звучит вполне обоснованно: творчество П.В.Покидышева действительно характеризуется ретро-утопическим направлением, основанным на глубоком понимании культурных корней и стремлении к идеализации прошлых эпох.

Работа безусловно привлечёт внимание специалистов по истории искусства, культурологов и всех заинтересованных лиц, стремящихся лучше понять тенденции современного искусства России.

Несмотря на указанные недочеты, статья «Героический ретро-утопический мир в творчестве русского художника Павла Покидышева» заслуживает внимания и рекомендации к публикации в журнале «Культура и искусство».

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Котляр Е.Р., Золотухина Н.А., Золотухина А.Ю. Архитектура в стиле "сталинский ампи́р" в культурном ландшафте Крыма // Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.72345 EDN: GMNRMD
URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72345

Архитектура в стиле "сталинский ампи́р" в культурном ландшафте Крыма

Котляр Елена Романовна

кандидат искусствоведения

доцент кафедры декоративного искусства, Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова

295015, Россия, республика Крым, г. Симферополь, пер. Учебный, 8, ауд. 337

✉ allenkott@mail.ru



Золотухина Наталья Анатольевна

кандидат культурологии

доцент; кафедра Изобразительного и декоративного искусства; Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова

295015, Россия, республика Крым, г. Симферополь, ул. Учебный, 8, оф. 337

✉ zolutukhina-arisha@yandex.ru



Золотухина Арина Юрьевна

преподаватель; кафедра изобразительного и декоративного искусства; Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова"

295015, Россия, республика Крым, г. Симферополь, пер. Учебный, 8, ауд. 337

✉ kdi@kipu-rc.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.72345

EDN:

GMNRMD

Дата направления статьи в редакцию:

16-11-2024

Аннотация: Предметом исследования является особенность архитектурного стиля

Аннотация. предметом исследования являются особенности архитектурного стиля, получившего название "Сталинский ампир" как часть крымского культурного ландшафта. В статье рассмотрено понятие "культурный ландшафт" и его значение на полиэтнической территории России в целом и Крыма в частности, понятие архитектурного стиля, влияние на формирование стилей в Крыму этнических культур и сменяющих друг друга государственных образований, формирование локального "крымского стиля" в период модерна и его влияние на последующее развитие постмодерна. Рассмотрены особенности базового стиля ампир как имперского стиля времен правления Наполеона и его распространение на территориях Западной и Восточной Европы, а также в России. Обусловлены причины восприятия основных черт ампира в период СССР времен правления И. В. Сталина, на примерах ряда архитектурных объектов Крыма. В статье использован онтологический метод применительно к истории стиля ампир, компаративистский метод в сравнении особенностей европейского и сталинского ампира, метод синтеза в выявлении их общих черт и анализа в исследовании отдельных архитектурных примеров. Основными выводами проведенного явления стали следующие: 1. Архитектурные стили являются неотъемлемой частью культурного ландшафта Крыма, поскольку они являются отражением социально-этнических и религиозных компонентов, а также государственных образований, сменявших друг друга в крымской истории. 2. Базовый стиль ампир стал олицетворением имперского правления Наполеона Бонапарта, и распространился в странах Западной и Восточной Европы, а также в Российской Империи в первой трети XIX в. Он основан на античной ордерной системе в ее древнеримской интерпертации, с привнесением черт дворцового стиля XVIII в. – рококо. 3. Сталинским ампиром принято называть стиль общественной архитектуры СССР времени правления И. В. Сталина, в котором, как и в Древнем Риме и во Франции периода Директории воплотились идеи объединения многочисленных территорий под единым правлением. Сталинский ампир в Крыму имеет ряд особенностей, связанных с влиянием на него региональных черт крымского модерна, что делает его одним из узнаваемых маркеров крымского культурного ландшафта.

Ключевые слова:

культурный ландшафт, Крым, стиль, архитектура, ампир, сталинский ампир, постмодерн, ротонда, шпиль, галерея

К трем основным направлениям культурологии принадлежит обоснование многоаспектной сути культуры, законов ее детерминации, форм и особенностей [\[3, с. 6\]](#). Известный советским и российский филолог, искусствовед, культуролог Дмитрий Сергеевич Лихачев (1906–1999) ввел в научный словарь термин *экология культуры*, который он понимал как идею сохранения социокультурного пространства с помощью утверждения самоценности всех составляющих его типов культуры [\[12, с. 94\]](#).

Идеи целостности культуры, базирующейся на интеграции и взаимодействии этносов и цивилизаций как субъектов культуры, содержатся в работе русского социолога и культуролога, одного из авторов цивилизационного подхода в истории, Николая Яковлевича Данилевского (1882–1885): «Россия и Европа: Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому» [\[5\]](#). *Культурно-историческим типом или цивилизацией* Данилевский назвал целостность общественного, гражданского, политического, экономического развития, религии, науки, искусства, а также всех национальных общин на определенной территории, основной чертой

родственности которых является континуум языков. Среди особенностей культурно-исторических типов ключевым является следующее утверждение: «Цивилизация, свойственная каждому культурно-историческому типу, тогда только достигает полноты, разнообразия и богатства, когда разнообразны этнографические элементы, его составляющие, – когда они, не будучи поглощены одним политическим целым, пользуясь независимостью, составляют федерацию или политическую систему государств» [5, с. 113].

Размышления Н. Я. Данилевского и Д. С. Лихачева относятся к многонациональным регионам (в том числе и к Крыму), в которых совокупность культур каждой из национальностей представляют собой уникальное целое, при этом не разрушая идентичности каждого этноса. Понятие диалога культур невозможно без определения «культурный ландшафт».

Термин *культурный ландшафт* основан на ряде постулатов. Российским ученым-энциклопедистом Владимиром Ивановичем Вернадским (1863–1945) было выдвинуто понятие *ноосфера*, на основе которого Д. С. Лихачев внедрил термин *гомосфера*, обозначив его как «сферу влияния и воздействия на окружающий мир человеческой деятельности» [12, с. 91]. В исследованиях экологии культуры Д. С. Лихачева, *исторический ландшафт* представлен как природно-культурная территория, сформировавшаяся в результате длительной хозяйственной и социокультурной деятельности человека на данной местности [12, с. 144].

С начала 1990-х годов культурные ландшафты получили статус природно-культурного наследия. В «Оперативном руководстве по осуществлению Конвенции о всемирном наследии» ЮНЕСКО появилось определение «культурный ландшафт», где он обозначен как результат «совместного творения человека и природы. Четкая определенность геокультурного региона Крыма, а также наличие в нем отличительных культурных элементов соответствует определению культурного ландшафта.

Советский и российский ученый, географ и специалист по классификации Владимир Леопольдович Каганский (род. 1954) назвал культурный ландшафт архетипом, к которому также относятся сакральный, семиотический, этический и эстетический компоненты. «Культурный ландшафт – земное пространство, жизненная среда достаточно большой (самосохраняющейся) группы людей, если это пространство одновременно цельно и структурировано, содержит природные и культурные компоненты, освоено утилитарно, семантически и символически» [7]. В. Л. Каганский считал, что культурный ландшафт по своей сути диалектичен. Автором были предложены метафоры для культурного ландшафта как «иконического текста», «ковра мест» [7].

Таким образом, культурный ландшафт может быть сравним с мозаикой, общая картина которой создается с помощью большого количества отдельных компонентов (языков, бытовых и религиозных традиций, культуры освоения природы, семиотики искусства, архитектурных традиций и пр.) [11].

Понятие термина «культурный ландшафт» невозможно без изучения регионалистики, предметом которой является анализ детерминации культур в рамках географического пространства, обусловленного территориально-административными, климатическими, ландшафтными границами.

Исследования географа, культуролога и основателя «Центра гуманитарных

исследований пространства Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева», Дмитрия Николаевича Замятина (род. 1962) посвящены междисциплинарному направлению *гуманитарной географии*. Эта наука является синтезом когнитивной географии, культурного ландшафтоведения, сакральной географии, образной (имагинальной) географии [\[6\]](#). В рамках направления изучаются культурный ландшафт, региональная идентичность, ментально-географическое пространство, образно-географическое пространство, локальный миф. Д. Н. Замятин представил «географический образ» в качестве системы архетипов, символов и стереотипов, характеризующих обозначенную территорию.

К категориям культурных ландшафтов относятся культурная значимость, персонализация, узнаваемость, локации, актуализация данного региона в общегосударственной истории.

Д. Н. Замятин считал ключевыми формообразующими культурного ландшафта многообразные *тексты культуры* (термин введен А. Я. Флиером, на основе статей русского семиотика и культуролога Юрия Михайловича Лотмана (1922–1993) [\[13\]](#), а также филолога, философа и востоковеда Александра Моисеевича Пятигорского (1929–2009). Речь идет как о вербальных (письменных), так и невербальных текстах, таких как архитектура, изобразительное искусство, музыка. Д. Н. Замятин подчеркивал важность знания локальных мифов для расшифровки таких текстов.

Цитата доктора философских наук Дианы Сергеевны Берестовской (1934–2020): «Крым – поликультурное пространство, несводимое к одному основанию, к этнической одномерности» [\[3\]](#). История Крыма, в связи с уникальным географическим расположением на пересечении торговых путей «из варяг в греки», отличалась постоянной этнической миграцией и сменой государственных образований, оставивших след в культуре Крыма [\[15\]](#), [\[1\]](#).

Таким образом, многообразие представлений о том или ином культурном ландшафте, является совокупностью культурных текстов, от вербальных до ценностных, сакрально-философских, визуально-аудиальных. Крымский культурный ландшафт отличается большим количеством разнообразных признаков, среди которых уникальная природа с тремя климатическими поясами, насыщенная событиями история, выдающиеся личности, чья деятельность связана с Крымом.

К одному из значимых паттернов культурного ландшафта в целом, и Крыма в частности, относится региональный архитектурный стиль.

Понятие стиля в искусстве включает в себя совокупность образной системы и выразительных художественных средств на основе единого творческого метода (способа их передачи). Стиль через эстетические категории отражает вкусы, экономические возможности, социальный статус заказчика, как правило, группы людей, например, определенного этноса, или, в глобальном смысле, является маркером целой государственной системы. Стиль посредством внешних черт может передавать в историю информацию об особенностях той или иной эпохи, то есть также является культурным текстом.

Стилем в архитектуре называется совокупность градостроительного порядка, используемого материала, пропорций, несущих и декоративных элементов архитектуры, ее внешней и внутренней отделки и наполняющих ее предметов мебели и декоративно-прикладного искусства. Архитектурные стили в истории чаще всего имели глобальный характер, распространяясь не только внутри одной страны или региона, а по масштабной

территории. Так, например, античный греко-римский стиль был характерен для всех регионов в период существования Римской Империи, романский и готический стили охватили территории средневековой Западной и Восточной Европы, стили барокко и рококо, а позднее ампи́р и модерн также распространились как в Европе, так и в России. Глобальные особенности стиля сочетались с региональными влияниями, что формировало в различных регионах свои особенности как в эстетическом, так и в семантическом смысле. Таким образом, архитектура как часть культурного ландшафта демонстрирует как глобальные особенности времени, так и черты региональной уникальности.

Формирование стиля ампи́р относится к Франции первой трети XIX в. – периода правления Наполеона Бонапарта, однако его характерные признаки уходят корнями гораздо глубже, во времена Древнего Рима, и еще дальше, к имперским дворцам Древнего Египта. Основными особенностями и целями архитектурного облика зданий ампи́ра, как и в Древнем Риме, было подчеркивание имперского могущества Франции [\[4\]](#). В целом, в основе стиля лежала классическая ордерная система, однако, в отличие от классицизма предыдущего периода, в ампи́ре превалировала жесткость, строгость линий, отказ от витиеватого декора, а главное, пропорции зданий стали масштабными, величественными, и, несмотря на антропоморфность соотношений, вызывали ощущение незыблемой мощи государственной системы благодаря своей гипертрофированной величине и кристальной строгости форм.

Среди характерных для ампи́ра сооружений, заимствованных из древнеримской имперской архитектуры, яркими примерами являются триумфальная арка и императорская колонна. Эти архитектурные объекты не имеют практической (утилитарной) цели, их создание продиктовано стремлением увековечить военную мощь империи и прославить самого императора. В обозначенный период в Париже были сооружены две триумфальные арки: на площади Карусель (по мотивам арки Септимия Севера в Риме) и на площади Звезды, в честь Великой армии (по мотивам арки Тита в Риме). Также в Париже была сооружена Вандомская колонна со статуей Наполеона на вершине, одетого в римский короткий плащ с мечом, прототипом которой стала римская колонна Траяна.

Архитекторы и декораторы ампи́ра внедри́ли строгий римский стиль не только в экстерьеры и пропорции зданий, но и в интерьеры – предметы мебели и декора, очертания которых копировали стиль римского центуриона, а также, после похода Наполеона в Египет, заимствованные из древнеегипетских образцов архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

Следует отметить, что, помимо общих архитектурных категорий, заимствованных ампи́ром от античного классицизма, таких как пропорции и характерные ордерные элементы, важно учитывать и символический аспект этих элементов. Если символика императорской колонны, как памятника личности правителя и его завоеваний, имеет прямое значение возвеличивания и увековечивания в памяти народа, то значение триумфальной арки несколько глубже. Так, триумфальная арка в целом представляет собой некий вход, портал, аналогом которого является оформленный колоннадой вход в храм. Соответственно тому, как в храме этот портал является порогом между земным и сакральным пространством, триумфальная арка, через которую проходит император-победитель, является рубиконом славы. Таким образом, слава, к которой стремился любой император, и является этим сакральным пространством, к которому ведет портал-арка.

На основе триумфальных арок, впоследствии появились такие сооружения, как ротонды, где, в отличие от арки, опорные колонны размещены полукругом. Такие ротонды стали отмечать значимые места городов, связанные как с военными событиями, так и, впоследствии, с гражданскими. Позже ротонды стали туристическим оформлением площадей и набережных, также наподобие порталов оформляя проход к местным достопримечательностям, и демонстрируя гостеприимство.

Стиль ампира получил распространение не только во Франции, но и в других странах Западной и Восточной Европы, а также в России. Безусловно, в каждом из государств ампира получал новую окраску под влиянием аутентичных особенностей архитектуры конкретного региона: пропорций, дополнительных элементов декора, местной символики и пр. Однако неизменной оставалась «имперская направленность» ампира на возвеличивание и прославление монархии и ее правителя. В России стиль распространился в начале XIX в., в первые десятилетия правления императора Александра I, и получил название «Александровский ампира» [\[14\]](#). В русском ампира были использованы традиции классицизма, с XVIII в. ставшего официальным стилем столицы – Санкт-Петербурга. Переосмысление стиля в духе ампира вылилось в создание таких шедевров архитектуры, как Исаакиевский собор О. Монферрана и Казанский собор А. Воронихина. В этих сооружениях очевидна ориентация на стиль императорского Рима, а также на последующие памятники Эпохи Возрождения, в первую очередь, собор Св. Петра в Риме [\[14\]](#). Уже упомянутые нами круглые и полукруглые колоннады и ротонды стали частью храмовой и светской архитектуры, придавая зданиям впечатление величественности. Наличие у храма особо крупного купола также указывает на централизацию власти, купол выступает символом объединения империи вокруг монаршего двора подобно большому числу прихожан под сенью купола храма.

Еще одним знаковым элементом русского ампира являются остроконечные шпили, появившиеся в знаменитых сооружениях – Адмиралтействе (арх. А. Д. Захаров) и Петропавловском соборе (арх. Тома де Томон). Этот элемент, ранее не характерный для православных храмов, также подчеркивает величественность и строгую централизацию композиции объекта, указывая на единство и величие власти.

В отличие от Санкт-Петербурга, с его изначальной приверженностью к строгому классицизму, московский ампира был более мягким, в зданиях Москвы классицизм выступал в синтезе с национальными традициями. Но и в Санкт-Петербурге, и в Москве упомянутые архитектурные элементы ампира – ротонды, колоннады, шпили – распространялись не только в культовых, но и в светских зданиях, как в общественных, так и в частных особняках. Кроме того, использование русского ампира характерно для множества образцов садово-парковой архитектуры: павильонов, беседок-альтанок, садовых ротонд и полуротонд, оформления фонтанов, водных каскадов, ландшафтных террас. В этом воплощении ампира играет роль будуарной романтики, характерной уже скорее не для Наполеоновского стиля, а для стиля Жозефины, где римская элегантность соседствует с красотой и утонченной роскошью [\[14\]](#).

Архитектура любого региона, наряду с его природой, становится первым впечатлением для посещающих его гостей и туристов. Формирование архитектурного облика Крыма в качестве цельной, стройной системы относится к периоду его становления частью Российской империи и освоения морского побережья в качестве курорта. «Крымская Ривьера» стала местом строительства санаториев, вилл и дворцов знати, включая царскую семью. Огромный вклад в формирование узнаваемого образа Крыма периода конца XIX–начала XX в. внес стиль модерн, как квинтэссенция глобальных и локальных

стилей, присущих полиэтнической крымской культуре [8].

Начало распространения стиля модерн относится к последнему десятилетию XIX в., однако строительство зданий в этом стиле продолжалось и в первой трети XX в., а многие традиции впоследствии органично вплелись в постмодерн. Это связано с тем, что модерн представлял собой синтетический стиль, в котором соединялись отдельные черты предшествующих стилей [16]. По преобладанию черт того или иного исторического стиля, стилистические разновидности зданий модерна получили название «нео-готика», «нео-барокко», «нео-рококо» и т.п. Модерн и постмодерн включали в себя в том числе и элементы ампира. «Крымский стиль» дворцов, вилл, гостиниц и пансионатов, базировался на классической ренессансной основе, однако с привнесением черт многочисленных эпох и культур, оставивших свой след в многовековой истории Крыма: это сельджукские цепи и звезды, барочные картуши, виньетки, зоо- и антропоморфные рельефные элементы, нарядные порталы в испано-мавританском стиле мудехар, османская геометрическая орнаментика гирих, символические элементы, относящиеся к религиям (иудейские скрижали, семисвечник, христианские крест и процветший крест, мусульманские михрабы и пр.) [11],[10],[9],[2].

Свободное сочетание таких разнообразных элементов представило для авторов проектов зданий возможность большого творческого разнообразия, послужило формированию уникального и узнаваемого творческого почерка каждого из архитекторов. Самым знаменитым архитектором модерна, стоявшим у истоков формирования узнаваемого «крымского стиля», был «архитектор высочайшего двора», Николай Петрович Краснов, главный архитектор Большой Ялты, автор знакового Ливадийского императорского дворца. Кроме Н. П. Краснова, архитекторами модерна, сделавшими вклад в узнаваемый крымский архитектурный облик, были П. Я. Сеферов и А. Л. Генрих в Евпатории, Я. П. Семенов и О. Э. Венегер в Большой Ялте и Феодосии, А. М. Вейзен и В. А. Фельдман в Севастополе, Б. А. Зайончковский в Симферополе.

Среди сооружений, возведенных в Крыму в период модерна, встречаются и выстроенные с использованием стиля ампира, или, как называли творческие интерпретации известных стилей в эпоху модерн, «нео-ампира». Стилистические маркеры ампира присутствуют в фасаде павильона дворца-курорта «Суук-Су» в Гурзуфе, получившего название «Казино» (рис. 1), за сходство с фешенебельными игорными домами Запада. Дворец был выстроен по проекту Н. П. Краснова для О. М. Соловьевой в 1903 г. С 1937 г. и по сей день в нем располагается корпус «Лазурный» Всесоюзного детского лагеря «Артек».

Ренессансная основа двухэтажного здания, разделенного на два яруса с помощью дополнительного карниза, а также ажурного балкона между этажами, подчеркнута строеными французскими окнами, выходящими на балкон центрального фасада, и такими же окнами по боковым сторонам здания. Сбоку к фасаду примыкает полукруглый цилиндрический выступ, увенчанный характерной для ампира ионической ротондой. Величественность и пышность зданию придают четырехугольные башенки над центральным фронтоном, а также два крупных выступа – пилястры, обрамляющие фасад, увенчанные скульптурными вазонами. Декор – лепнина над балконными окнами, на центральном фризе, а также на фризе между двумя этажами, представляет собой пышные картуши и виньетки, характерные для императорского римского стиля.



Рисунок 1. Павильон «Казино» дворца-курорта «Суук-Су», пос. Гурзуф. 1897–1903. Арх. Н. П. Краснов.

После установления в Крыму Советской власти его архитектурный облик во многом воспринял и продолжил многие архитектурные традиции модерна. Последующий постмодерн органично влился в крымскую градостроительную историю, дополняя новыми знаковыми объектами существующий легкий, светлый образ южных городских центров. Несмотря на первоначальное внедрение конструктивизма, в этом стиле в основном строились жилые многоквартирные дома и промышленные здания, тогда как застройка центральных частей городов не была стилистически разрушена. Однако, архитектурный конструктивизм, как и авангардные творческие поиски в искусстве и литературе, были связаны с влиянием Запада, поэтому они были запрещены советскими властями, и начиная с 1932 г. был провозглашен официальный курс развития советского искусства под названием «социалистический реализм», а в архитектуре начал свое развитие советский монументальный классицизм, получивший впоследствии название «сталинский ампи́р». Его расцвет в СССР приходится на 1940-е–1950-е гг., однако здания в этом стиле продолжали повсеместно строиться по всей стране и позднее. Крым не стал исключением, тем более, что нарядный ампи́р был органичен для него и ранее, в эпоху модерна.

Как и в предыдущие этапы развития парадного имперского стиля – римского классицизма и основанного на нем Наполеоновского ампира, русского Александровского ампира, сталинский советский ампи́р своей нарядной величием был призван подчеркнуть государственную мощь социалистического Советского Союза [\[4\]](#). Согласно заявленной идеологической программе, СССР должен был аккумулировать мировое культурно-художественное наследие, поэтому в архитектуре должна была воплотиться величием и красота предшествующих мировых стилей. Сталинский ампи́р представлял собой синтез ряда архитектурных тенденций: римской классической ордерной конструктивной основы, дополненной ренессансными и барочными элементами декора. При этом от модерна было заимствовано стремление использовать для строительства и декора дорогие и презентабельные материалы: мрамор, сусальное золото, дорогие виды дерева и пр.

Вместе с тем, декор в зданиях сталинского ампира отличается своими собственными символами советской эпохи: изображениями венков и снопов колосьев, серпа и молота, скульптурами, мозаиками, витражами и росписями с изображением солдат, рабочих и

крестьян, индустриальными сюжетами.

Первыми образцами советского ампира стали знаменитые московские небоскребы – административные, общественные и в некоторых случаях также и жилые комплексы, спроектированные в 1947 г. при участии самого генсека. Самым знаменитым из них является главный корпус МГУ. Здание было спроектировано архитектором Л. В. Рудневым. Изначально планировалось поставить на крыше его фасада статуи Ленина и Сталина, однако Сталин отверг эту идею и предложил украсить здание шпилем. С тех пор шпиль, увенчивающий главный фасад, стал одним из отличительных признаков сталинского ампира. Вход в здание был оформлен в традициях классицизма, портиком с крупными мраморными колоннами. Наличие такого парадного фасада стало еще одной особенностью многих зданий советского ампира. Также в зданиях в этом стиле использовались колонны помельче и пилястры в оформлении этажных ярусов и наверший в виде ротонд. Еще одним ярким примером сталинского ампира является основное здание ВДНХ и павильоны союзных республик.

Внутренняя отделка многих общественных зданий (городских администраций, музеев и театров, вокзалов, библиотек) также была пышной, в них помещались мраморные колонны, пилястры и парадные лестницы, мраморные плиты пола, рельефная отделка потолка, статуи, деревянные панели, ажурные металлические ограды, потолочные плафоны. Стены украшались росписью, мозаиками, сграффито. Оконные проемы часто вмещали витражи.

Стоит отдельно отметить, что подобное пышное оформление было характерно не только для зданий, но и для подземных станций метро. Московское метро до сих пор считается одним из самых богато декорированных в мире. Подобный декор в виде мрамора, мозаик, статуй, витражей, росписей и рельефов отличал и метро других столиц союзных республик и крупных городов СССР.

В стиле сталинский амбир были выстроены многие административные здания советских министерств, горсоветов, судов, дирекций. Крым не стал исключением, хотя крымский амбир во многом перекликался с более ранней застройкой центров городов периода модерна. Рассмотрим ряд административных и общественных зданий Крыма.

Крым в советское время являлся автономной республикой, первоначально (до 1949 г.) в составе РСФСР, а затем в составе УССР. Основным административным центром был Дом Советов (*рис. 2*), в котором базировался крымский областной исполнительный комитет КПУ. Его здание было выстроено в центре города, на пл. Ленина (бывшей Базарной площади), на месте старого рынка, который был перенесен на место его нынешнего существования, в конец ул. Кирова. Здание Дома Советов было спроектировано архитектором В. А. Ярошевским, его строительство велось в 1956–1960 гг. Здание представляет собой строгую классическую конструкцию основы, фасад и центральный вход раскрепован коринфскими пилястрами, окна 3-го этажа отличаются от остальных полукруглым верхом, а также под ними помещены круглые лепные розетки. По обеим сторонам главного фасада находятся выступы, оформленные колоннами квадратного сечения. Над центральным фронтоном помещен выступающий щит с гербом Крыма с изображением грифона, и флагами.



Рисунок 2. Дом Советов, г. Симферополь. 1956–1960. Арх. В. А. Ярошевский

В классическом римском стиле выстроен также находящийся рядом с Домом Советов симферопольский Дом Профсоюзов. Масштабное трехэтажное серое здание украшает треугольный фронтон, поддерживаемый четырьмя коринфскими колоннами, по двум сторонам от входа и по углам здание оформлено коринфскими пилястрами. Похожая архитектура отличает также здание Института минеральных ресурсов на ул. Кирова, выстроенное в 1958 г. (арх. Л. Плахов), старое здание военного училища на углу ул. Севастопольская и ул. Козлова, и другие постройки этого времени.

Еще один тип зданий ампира, в том числе и в Крыму, представляет собой фасады, увенчанные ротондами. В центре Симферополя это два самых узнаваемых образца сталинской архитектуры: жилой дом, построенный в 1939 г. на ул. Набережной, как номенклатурное жилье для первых лиц (арх. П. Кржижановский) (*рис. 3*), и знаменитый кинотеатр «Симферополь», возведенный в 1936 г. (ныне Дом Кино) на пл. Советской (арх. Б. Исаев).

Дом на Набережной по замыслу автора должен был стать одним из двух одинаковых домов, расположенных перпендикулярно друг другу, по ул. Кирова и ул. Набережной, раскрываясь полукруглым центром к людям, как «объятия города». Архитектору не удалось в полной мере воплотить свой замысел, но даже то, что было воплощено, стало запоминающимся, знаковым объектом. Архитектор соединил два боковых крыла дома полукруглой (вогнутой) средней частью, а по краям здание увенчано круглыми ротондами, украшено каменными вазами, а также коринфскими колоннами и пилястрами. Балконы и соединения колонн в углах здания оформлены балюстрадами. Дом одновременно имеет и торжественный, и камерный вид, благодаря его прекрасной интеграции в ландшафт зеленых насаждений по берегу Салгира.



Рисунок 3. Жилой дом с ротондами, г. Симферополь. 1939. Арх. П. Кржижановский.

Еще одно здание с ротондой, здание жилого дома Крымского правительства (*рис. 4*), выстроенное в 1934 г., имеет другой характер. Автором проекта является архитектор Б. И. Белозерский. Это асимметричное четырехэтажное здание по стилю представляет собой синтез конструктивизма, модерна и ампира. Ротонда, увенчивающая один из его углов, имеет простую форму, а опорные колонны представляют собой только тело, без капителей. Сочетание прямоугольных и полукруглых объемов (арки входа и полукруглого выступа стены) делают здание узнаваемым, необычным, нетипичным для этого времени, несмотря на наличие ротонды.



Рисунок 4. Жилой дом крымского правительства, г. Симферополь. 1934. Арх. Б. И. Белозерский.

Знаковыми для Симферополя являются также здания, выстроенные по проектам архитектора Б. Ф. Исаева. Это знаменитый кинотеатр «Симферополь» (ныне Дом кино), вход и здания Центрального рынка Симферополя, главный корпус Медицинского института Симферополя.

Кинотеатр «Симферополь» (рис. 5) был построен в 1956 г. по проекту В. П. Калмыкова, доработанному с учетом местного ландшафта Б. Ф. Исаевым. Он вмещал два зала, «розовый» и «голубой», и был выстроен в стиле нео-ампир. Примечательным в здании является то, что он не только увенчан двумя ротондами по краям здания, но и сами эти края имеют вид круглых башен, соединенных посередине треугольным портиком входа. С двух сторон к зданию примыкают арки, оформляющие вход в парк на набережной Салгира. В качестве украшений служат коринфские колонны, на которые опирается арка, а также легкости зданию придают большие полукруглые ренессансные окна и полукруглый вход, оформленный рельефным фризом. И «Дом на Набережной», и здание кинотеатра «Симферополь» оформляют площадь Советскую, являясь одновременно и историческими узнаваемыми объектами, и стилистическими маркерами советского ампира.



Рисунок 5. Кинотеатр «Симферополь», г. Симферополь. 1956. Арх. В. П. Калмыков, Б. Ф. Исаев.

В сочетании стиля ампира и Ренессанса в выстроено еще одно сооружение по проекту Б. Исаева – вход в Центральный рынок г. Симферополя (рис. 6). Он выполнен в виде трех арок, опирающихся на коринфские колонны, что является прямой отсылкой к Триумфальным аркам ампира. В верхней части боковых опор архитектор разместил символы сельского хозяйства – снопы колосьев, являющиеся характерными для соцреализма и одновременно напоминающие традиционные для триумфаторов сплетенные лавровые венки. Современное цветовое решение входа, конечно, вызывает много вопросов, на наш взгляд, логичнее было бы применить пастельно-бежевые и белые оттенки для его покраски, ядовито-зеленый визуально утяжеляет арки и никак не вписывается в общий южный светлый колорит зданий.



Рисунок 6. Вход в Центральный рынок, г. Симферополь. 1956. Арх. Б. Ф. Исаев.

Большое количество зданий, выстроенных в стиле советского ампира, находится в г. Севастополе. Севастополь сильно пострадал во время Второй Мировой войны, поэтому целые кварталы были отстроены заново. Были утрачены многие дореволюционные постройки, но новый градостроительный план был направлен на создание образа не только южного города, но и города боевой славы, а сталинский ампира как стиль как нельзя более подходил для подчеркивания величия и стройности морского города.

Севастопольские здания в сочетании с природой по цвету напоминают парадную морскую форму: сочетание белого или светло-бежевого цвета камня с черным или темно-синим морем и небом. Пропорции зданий одновременно и элегантные, и достаточно крепкие, «мужские» по типу. В парадном стиле ампир в Севастополе строились как общественные сооружения, такие как вокзал, здания администраций, банков, так и культурно-досуговые здания, например, театры, кинотеатры, клубы.

Своеобразной «визитной карточкой» любого города является здание железнодорожного вокзала. Если в Симферополе его здание (1951, арх. А. Н. Душкин) целиком тяготеет к Ренессансу, с его арками и водонапорной башней с часами, то Севастопольский вокзал (1950, арх. А. Н. Душкин, В. П. Богоявленский)(рис. 7) представляет собой образец парадного советского ампира, с традиционным треугольным фронтоном, арочным входом и окнами фасада, обрамленными лепниной. Подчеркивает стиль ампир и балюстрада над карнизом. Примечательны и цилиндрические навершия над боковыми входами, по форме выполненные в форме морских кнехтов, увенчанных шпилями и украшенных морскими гербами и выступающими корабельными киями. Эти детали подчеркивают морской флотский характер города. Нарядности архитектуре придает белый цвет здания, контрастирующий с темно-синим южным небом. Первоначально проект вокзала был, как и в Симферополе, представлен знаменитым архитектором, лауреатом Сталинской премии А. Н. Душкиным, однако впоследствии он был доработан В. П. Богоявленским, однако известно, что оба архитектора принимали активное участие в планировании и консультировании строительства.



Рисунок 7. Железнодорожный вокзал, г. Севастополь. 1950. Арх. А. Н. Душкин, В. П. Богоявленский.

В стиле ампир в Севастополе в 1959 г. была построена одноименная гостиница (арх. Ю. А. Траутман, Е. Г. Ставинский). Ровный фасад украшен балюстрадой, а три входа в здание (центральный и два боковых) имеют выступы относительно стены, и опираются на нарядные пучки коринфских колонн. Планировка этой гостиницы несколько напоминает Дом Советов в Симферополе, строившийся практически одновременно, однако в отличие от строгого Дома Советов, гостиница «Севастополь» отличается нарядным южным

характером, присущим отелям и домам отдыха. По стилю гостиница напоминает здания Крымской Ривьеры времен модерна, в частности Ливадийский дворец и другие южнобережные виллы.

Самым известным зданием Севастополя, выстроенным в стиле ампира, является Матросский клуб (сейчас Драматический театр Черноморского флота РФ) (рис. 8), выстроенный в 1949–1956 г. по проекту архитекторов А. И. Гегелло в соавторстве с И. В. Богдановым, А. С. Гольдиным, Л. Т. Киреевым. Здание по фасаду обрамлено открытой террасой с ионическими колоннами, а увенчивает его асимметрично расположенная двухъярусная, квадратная в плане ротонда со шпилем. По краю карниз оформлен традиционной для сталинского ампира балюстрадой. Характерно, что квадратный, а не круглый план ротонды делает здание более строгим, величественным, придает ему торжественности. В то же время легкости архитектуре придает белый цвет отделки.



Рисунок 8. Матросский клуб (ныне Драматический театр Черноморского флота РФ, г. Севастополь. 1949–1956. Арх. А. И. Гегелло, И. В. Богданов, А. С. Гольдин, Л. Т. Киреев.

Похожей архитектурой с боковой башенкой-ротондой и шпилем наверху отличаются и другие здания Севастополя, например, жилой дом хлебокомбината, выстроенный в 1950–1952 г., и знаменитый «Черноморец» – Центральное конструкторское бюро кораблестроения (1956, арх. Л. Н. Павлов) (рис. 9). Здание напоминает силуэт старинного корабля, это впечатление усиливает башня-ротонда с одного конца вытянутого здания, напоминающая трубу парохода. Отличительной особенностью являются и ионические колонны, образующие эту ротонду: они расширяются кверху, а не книзу. Здание расположено на центральной улице Севастополя – Большой Морской, и является одной из узнаваемых архитектурных доминант города.



Рисунок 9. Центральное конструкторское бюро «Черноморец», г. Севастополь. 1956. Арх. Л. Н. Павлов.

Нарядной торжественностью и одновременно легкостью отличается здание Драматического театра имени Луначарского (1954–1956, арх. В. В. Пелевин) (рис. 10). Туристы сравнивают это здание с царскосельской Камероновой галереей, что действительно имеет смысл: театр так же имеет открытую галерею с высокими лестницами с балюстрадой. Классический треугольный фронтон опирается на коринфские колонны и увенчан статуей Мельпомены – античной богини театра. Легкости зданию придают и выходящие на галерею французские окна с полукруглым верхом, и светлый цвет отделки, и лепнина над окнами и в простенках между окнами. Легкостью и стройностью отличаются также и другие послевоенные учреждения культуры Севастополя, например, выстроенное в античном стиле здание кинотеатра Победа (1950, арх. А. Н. Иванов, Ю. А. Траутман).



Рисунок 10. Драматический театр имени Луначарского, г. Севастополь. 1954–1956. Арх. В. В. Пелевин.

Еще одним видом объектов, к которым применялся нарядный стиль ампира в Крыму, ввиду важности для экономики края курортно-туристической направленности, являлись гостиницы, дома отдыха, санатории и пансионаты. В декретах правительства были указания на формирование доступного отдыха для трудящихся. Советский Крым являлся одной из всесоюзных здравниц, здесь находились международные пионерские лагеря «Артек» и «Орленок», и множество других, по берегам Севастополя, Евпатории, Феодосии, Керчи, Алушты, Судака, Ялты и прилегающих к ней поселков (Большой Ялты) строилось большое количество гостинично-курортных учреждений для детей и взрослых. Южнобережные города и поселки пострадали во время Великой Отечественной войны меньше, чем Севастополь, поэтому ряд курортов располагался в дореволюционных и раннесоветских зданиях. Однако после войны для этой цели были выстроены и новые здания. К самым известным из них относятся гостиница «Нижняя Ореанда» в Большой Ялте (1948, арх. М. Я. Гинзбург) (рис. 11), санаторий «Родина» в Большой Ялте (Гаспра) (1950, арх. Б. В. Ефимович) (рис. 12), санаторий «Слава» в Алуште (рис. 13) и другие.

Советские послевоенные санатории поражают пышным великолепием ампира, их не случайно называли «дворцами для народа». Если архитектура административных и общественных зданий, домов культуры, университетов и даже театров несет строгую красоту и величественность пропорций, то южнобережные санатории настраивают на отдых и созерцание красоты природы. Одной из самых сложных задач в строительстве комплексов для отдыха было не только учесть все особенности территории, ее сейсмоопасность, сложный рельеф, но и вписать здание в окружающий ландшафт, не нарушив, а наоборот, приумножив видовые точки обзора. Архитекторы решали эти задачи, используя опыт уже существующих зданий, выстроенных ранее, в эпоху модерна, но и привносили новые элементы, используя новые технологии строительства. Следует отметить, что общий архитектурный стиль южнобережья, а именно модерн, не был нарушен с появлением новых зданий. Санатории, гостиницы, дома отдыха в стиле ампира прекрасно коррелировали с уже имеющимися архитектурными объектами. Несмотря на масштабность пропорций сталинской архитектуры ампира, в комплексах для отдыха она не становилась тяжелой, благодаря преимущественно белому цвету стен и легкой лепнине, а также обилию арок, визуально облегчающих здание. Для санаториев Южного Берега характерно также наличие дополнительных мест отдыха в виде внутренних дворов, аркад (по ренессансному и византийскому типу), дополненных фонтанами, скульптурами, беседками-ротондами. Немаловажным фактором было и проектирование вместе со зданием парка, клумб, беседок, дорожек для прогулок на его территории. То, что выстроенные после войны санатории и дома отдыха пользуются популярностью до сих пор, говорит о безупречном вкусе и правильном понимании задач их архитекторами.



Рисунок 11. Гостиница «Нижняя Ореанда», г. Ялта. 1948. Арх. М. Я. Гинзбург.



Рисунок 12. Санаторий «Родина», пос. Гаспра. 1950–1955. Арх. Б. В. Ефимович.



Рисунок 13. Санаторий «Слава», г. Алушта. 1964.

Разумеется, объекты в стиле сталинский, или советский ампи́р не ограничиваются представленными в данной статье, их очень много. Однако, они отражают основную типологию зданий, возведенных в данном стиле.

Проанализировав изученный материал, можно констатировать следующее:

Сталинский, или советский ампи́р опирался корнями на классическую римскую императорскую архитектуру, а также на архитектуру ее последователей – европейский Наполеоновский ампи́р и русский Александровский ампи́р. Основной целью в каждом

случае было подчеркивание мощи государства с помощью величественных, масштабных по величине зданий и сооружений типа арок, ротонд, шпилей. На примере крымских объектов в этом стиле, созданных преимущественно в послевоенное время (после 1945 г.), можно выделить три основных типа зданий и применения в них тех или иных признаков стиля ампир, помимо общих категорий.

К первому типу можно отнести различные административные и общественные здания: администрации, здания учебных заведений, профсоюзных организаций, управлений различных ведомств, здания вокзалов. Характер этих зданий как правило отличается классической строгостью, приверженностью античным пропорциям и особенностям ордера без излишних украшений, в качестве таковых обычно выступают капители колонн или пилястр.

Ко второму типу могут быть отнесены учреждения культуры: театры, музеи, дома культуры, иногда жилые ведомственные дома, кинотеатры. Эти сооружения помимо общих античных пропорций и ордерных элементов включают и более пышную отделку в виде лепнины, скульптуры, легкости им придают арочные конструкции (оконные и входные проемы, аркады), балюстрады, парадные лестницы, а также преимущественно светлый цвет отделки.

К третьему типу относятся санаторно-курортные комплексы на морском побережье. Они, при использовании классической ордерной системы в основе, отличаются самым большим количеством декора, не только в капителях, но и на стенах, вокруг входных и оконных проемов, во внутренних дворах, скульптурах, фонтанах, лестницах и пр. Кроме того, именно в курортном строительстве чаще всего встречаются дополнительные изменения в плане зданий, такие как, например, наличие алькова или эркера, асимметрии, синтеза античного стиля с иными стилями, также присущими культуре Крыма: сельджукским, малоазийским, византийским и пр. Именно курортному строительству более всего присущ белый цвет отделки и контраст силуэтов зданий с синим небом и морем и темно-зеленой хвоей южного побережья.

Учитывая использование практически всех зданий по сей день, иногда в новом назначении, после реставрации, однако без нарушений общего вида сооружений, можно сделать вывод об их качественности, высоком понимании стиля, а также интеграции в природный и культурный ландшафт городов Крыма.

Библиография

1. Айбабина Е. А. Декоративная каменная резьба Каффы XIV–XVIII вв. Симферополь: Сонат, 2001. 280 с. EDN: UAPGHV.
2. Берестовская Д. С. Диалогичность праздника (на примере культуры народов Крыма). Симферополь: ИТ "АРИАЛ", 2015. 148 с. EDN: WZPFLV.
3. Берестовская Д. С. Культурные ландшафты Крыма: коллективная монография. Симферополь: ИТ "Ариал", 2016. 380 с. EDN: WZLSBR.
4. Власов В. Г. Амбир, или "стиль Империи" // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т. I. СПб.: Азбука-Классика, 2004. С. 219-229.
5. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М.: Институт русской цивилизации, 2011. 813 с. EDN: QPRIXF.
6. Замятин Д. Н. Гуманитарная география: предмет изучения и основные направления развития // Общественные науки и современность. 2010. № 4. С. 126-138. EDN: MSRMVY.
7. Каганский В. Л. Ландшафт и культура // Общественные науки и современность. 1997. № 1. С. 160-169.

8. Коваленко А. И. О некоторых стилевых особенностях архитектуры Крыма // Культура народов Причерноморья. 1999. № 10. С. 51-54.
9. Кононенко Е. И. Еще раз о проблеме сельджукского искусства // Вестник СПбГУ, 2015. Серия 15. Выпуск 3. С. 66-77. EDN: UUXCGN.
10. Котляр Е. Р. Идентификация караимской пластики в декоре экстерьера усадьбы С. Крыма в г. Феодосия // Сборник статей Международной научно-практической телеконференции "Российская наука в современном мире". Москва-Пенза: Научно-издательский центр "Актуальность РФ", 2015. С. 42-48. EDN: TXFIBX.
11. Котляр Е. Р. Традиционные элементы народного искусства этносов Крыма в декоре эпохи модерна // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 361-372. EDN: XIRQWD.
12. Лихачев Д. С. Избранное: Мысли о жизни, истории, культуре. М.: Российский Фонд культуры, 2006. 336 с.
13. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 704 с.
14. Некрасов А. И. Русский ампи́р. М.: Изобразительное искусство, 1935. 128 с.
15. Прохоров Д. А., Храпунов Н. И. Краткая история Крыма. Симферополь: Доля, 2013. 400 с.
16. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 293 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор отразил в заголовке («Архитектура в стиле "сталинский ампи́р" в культурном ландшафте Крыма»), является совокупность зданий, составляющих историко-культурное наследие Крыма, которую автор характеризует как «сталинский» или «советский» ампи́р и рассматривается в адекватном объекте исследования — в культурном ландшафте Крыма.

Автор уместно предварительно раскрывает теоретические основания исследования с опорой на труды авторитетных российских теоретиков (Н. Я. Данилевский, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман) и для сопоставления уточняет специфику московского и петербургского ампи́ра в контексте концептуализации стилистики «сталинского ампи́ра» в архитектуре Крыма. Автор иллюстрирует свои аргументы качественными фотографиями и атрибутирует изображенные на них объекты с архитектурным наследием Крыма, что является сильной стороной работы. Вывод автора о том, что «сталинский, или советский ампи́р» в культурном ландшафте Крыма опирался на классическую римскую императорскую архитектуру, а также на архитектуру ее последователей – европейский Наполеоновский ампи́р и русский Александровский ампи́р, хорошо аргументирован и заслуживает доверия.

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

Методология исследования опирается на принципы культурологической типологизации и атрибуции историко-архитектурного наследия Крыма. Совокупность приемов (сравнение, анализ, типология, классификация, атрибуция), составляющих авторизованный методический комплекс, релевантна решаемым научно-познавательным задачам. Результаты исследования убедительно фундированы.

Актуальность выбранной темы автор убедительно обосновывает тем, что рассмотрение многоаспектной сути культуры, законов ее детерминации, форм и особенностей

относится к трем основным направлениям культурологии и на примере анализа совокупности зданий, составляющих историко-культурное наследие Крыма, которую автор характеризует как «сталинский» или «советский» ампир, в адекватном культурном ландшафте это вполне очевидно.

Научная новизна исследования, состоящая в анализе и типологизации совокупности архитектурных объектов, составляющих историко-культурное наследие Крыма, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор выдержал исключительно научный.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в достаточной мере раскрывает проблемную область исследования (хотя автор и проигнорировал возможность поместить результаты своего исследования в более широкую область актуальных теоретических дискуссий, обратившись к работам российских и зарубежных коллег за последние 3-5 лет). В оформлении библиографии допущена обидная описка («Данилевский В. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому»), которую необходимо исправить перед публикацией статьи.

Апелляция к оппонентам вполне корректна, автор аргументировано отстаивает свою точку зрения, хотя и не прибегает к прямой теоретической критике работ коллег.

Статья, безусловно, представляет интерес читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после исправления указанной рецензентом описки в библиографии 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](#).

Рецензируемый текст «Архитектура в стиле "сталинский ампир" в культурном ландшафте Крыма» является историко-культурологическим исследованием такой специфической разновидности послевоенной советской архитектуры как «сталинский ампир» в конкретном регионе – Крымском полуострове. Таким образом, работа носит междисциплинарный характер, сочетая историко-культурологические и краеведческие нарративы. Работе присуща основательная проработка теоретической основы, т.е. раскрытие заявленных в названии работы терминов «культурный ландшафт» и «ампир», а также обоснование того, что крымская архитектура является существенной частью этого культурного ландшафта. В то же время апелляции автора к корпусу предыдущих исследований, имеющие место при рассмотрении базовой терминологии, отсутствуют при рассмотрении центрального сюжета исследования, т.е. непосредственно самой крымской архитектуры указанного стиля и периода. В связи с этим неопределенной остается новизна исследования, методология и круг источников также не определены, в библиографическом списке примерно половину составляют опять-таки теоретические работы. В первой части работы автор довольно много внимания уделяет происхождению стиля «ампир», в т.ч. дореволюционной столичной архитектуре, но не сталинскому ампиру, что было бы логично в контексте исследования. Автором не определены временные рамки исследования, наличествует некоторая путаница во временной привязке самого сталинского ампира: автор пишет, что "Первыми образцами советского ампира стали знаменитые московские небоскребы – ...спроектированные в 1947 г." , при этом про построенные в 1930-ые гг. крымские здания автор пишет ...«Дом на Набережной», и здание кинотеатра «Симферополь» оформляют площадь Советскую,

являясь одновременно и историческими узнаваемыми объектами, и стилистическими маркерами советского ампира". Представляется, что этих накладок можно было избежать при более развернутом обращении именно к сталинскому ампиру в т.ч. с определением хронологических рамок работы и самого стиля. В целом, вводная часть выглядит несколько затянутой, и к рассмотрению непосредственной темы работы автор приступает уже в середине текста. Основная содержательная часть работы сводится к обзору примерно десятка различных архитектурных сооружений Симферополя и Севастополя, каждому из сооружений дается краткая характеристика, приведены цветные иллюстрации. Общая стилистика этой части статьи не очень отличается от содержания туристического путеводителя, глубина анализа принесена в жертву количеству рассмотренных объектов. Автором рассмотрены несколько сооружений, которые не относятся к заявленной теме исследования - это здания с ротондами 1930-ых гг., автор определяет их как "... асимметричное четырехэтажное здание по стилю представляет собой синтез конструктивизма, модерна и ампира...Сочетание прямоугольных и полукруглых объемов ... делают здание узнаваемым, необычным, нетипичным для этого времени" т.е. явно не относящихся к сталинскому ампиру. Обращения автора к ним еще раз демонстрируют отклонения автора от им же определенной темы. В то же время в заключении автору удалось на основе рассмотренных объектов выработать классификацию зданий в стиле сталинского ампира как по общему назначению, так и по архитектурной специфике. Это представляется наиболее ценной частью работы, хотя в целом, повторимся, научная новизна исследования представляется спорной. В целом, тематика работы безусловно представляет интерес для широкого читателя, автор компетентен в сфере исследования, им представлен интересный материал; представляется, что работа выиграла бы при более явном соответствии текста заглавию, как по первой теоретической части, так и по второй. При исправлении указанных недочетов работа рекомендуется к публикации.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Чжан И. Этнокультурные характеристики цвета в религиозной живописи кочевых народов Северного Китая // Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.74225 EDN: FUKDAZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74225

Этнокультурные характеристики цвета в религиозной живописи кочевых народов Северного Китая

Чжан Ин

соискатель; институт художественного образования; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, д. 48, корп. 6, кабинет 57

✉ zhangying101@rambler.ru



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.74225

EDN:

FUKDAZ

Дата направления статьи в редакцию:

25-04-2025

Аннотация: Настоящее исследование посвящено цвету в религиозной живописи кочевых народов северной части Китая. При династиях Тан и Сун (VII – XIII вв.) – в период «золотого века» китайской живописи – кочевники также создавали свой художественный язык с собственным арсеналом выразительных средств, в особенности в отношении цвета. Выбор и семантика красок строились на сочетании активных заимствований из разных культур, в том числе ханьской, и в то же время на этнокультурных особенностях в восприятии и истолковании цвета и колористических сочетаний. В качестве объекта настоящего исследования видится эволюция средств художественной выразительности в живописи кочевых народов Северного Китая. Предмет – воздействие на приемы использования цвета в живописи кочевых художественных традиций других народов. Методологически статья опирается на подходы по изучению различных аспектов бытования художественных традиций кочевых народов, их формирования и эволюции. Используются труды российских и китайских исследователей, посвященные анализу и интерпретации изобразительного языка искусства кочевых народов. В работе учитываются данные археологии, антропологии и

этнографии, а также культурологии. Новизна работы заключается в том, что она предлагает установить четкие ориентиры, позволяющие увидеть близость средств художественного выражения искусства номадов, в частности в отношении цвета. В статье представлены различные аспекты значения цвета и колорита в искусстве северных кочевых народов средневекового Китая на примере фресковой живописи. В соответствии с установкой проведен анализ цветовых характеристик произведений представителей данных народов, населявших территории современного Синьцзяна; выявлены заимствованные и самобытные черты в выборе, использовании и семантике цвета в композициях, выработанные художниками-представителями кочевой культуры посредством трансформаций колорита в религиозном искусстве; расширены представления о творчестве номадов Китая, что в перспективе позволяет рассмотреть тенденции в арт-пространстве кочевников России.

Ключевые слова:

кочевые народы, номады, Северный Китай, кочевая культура, цвет, китайская живопись, уйгуры, хань, Синьцзян, Шелковый путь

Введение

В российской науке в свете различных факторов и быстро набирающего темпы взаимодействия между Россией и Китаем нарастает интерес к арт-пространству восточного соседа, его настоящему и прошлому, а также перспективам развития будущего в диалоге с российским художественным миром. При этом сведения об эволюции художественно-изобразительных качеств китайской живописи в науке представлены достаточно полно. В то же время изобразительное искусство Китая – это сложный феномен, в становлении которого участвовали разные народы на различных исторических этапах. Более того, существование Шелкового пути делало культурные обмены одним из ключевых факторов, влияющих на характер художественной образности, идейного содержания, технологических особенностей китайского искусства. В этом сложном процессе особая роль была отведена творческой деятельности кочевых народов, проживающих на севере страны. Они вносили свою лепту в общий художественный процесс средневекового Китая, а также влияли на художественные традиции предков современных монголов, киргизов, а также номадов России. При этом кочевые народы Северного Китая создавали собственное изобразительное искусство, дополняя его выразительными средствами и приемами, заимствованными у других кочевых и земледельческих народов, творчески перерабатывали их, а также искали и находили свои собственные, уникальные творческие методы.

В российских исследованиях творчество кочевых народов Китая редко рассматривается как искусствоведческая проблема. В трудах китайских исследователей, в том числе написанных на высоком научном уровне, описывается история развития изобразительного искусства северных кочевых народов, проживающих на территории Северного Китая, но, как правило, в контексте археологии, антропологии и этнографии, а также культурологии. В частности, следует упомянуть работы на китайском языке таких ученых, как Ханэдой Хироси [\[1\]](#), Чжун Гао [\[2\]](#), Лю Итан [\[3\]](#) и др. Наиболее фундаментальным трудом последних лет следует назвать книгу «Пластические искусства и их отражение в культуре кочевников Северного Китая» Чжан Цзинмина (2013), в которой автор комплексно рассмотрел процесс развития разных видов искусства в данном регионе, в частности скульптуры, живописи, архитектуры, вышивки, керамики,

изделий из камня, металлов, дерева, а также ювелирного искусства. Чжан Цзинмин отметил, что кочевники связывали изобразительную деятельность прежде всего с традициями ремесленного производства. Это касалось и живописи, которая наполнялась значениями и формами искусства местных этнических групп [\[4\]](#). Кроме того, китайские ученые нередко обращались к анализу цвета и его сочетаниям во фресковой живописи, однако не уделяли особого внимания художественной интерпретации колорита в творчестве представителей кочевых народов [\[5; 6; 7; 8; 9; 10; 11 и др.\]](#). Примечательно, что в искусствоведческих трудах, обращающихся к изобразительному искусству китайских номадов, роль цвета и его специфика освещаются, но опосредованно [\[12; 13; 14; 15; 16; 17 и др.\]](#).

Традиции применения цвета в средневековой живописи кочевых народов, населяющих территории вдоль Шелкового пути

Средством обмена художественно-изобразительными традициями между кочевыми народами Евразии в древности был Шелковый путь. По его каналам между Китаем и зарубежными странами вдоль маршрута из Чанъаня в Сирию происходил обмен идеями, образами, технологиями, материалами, который обогащал художественную образность искусства того или иного этноса. На территории современного Китая ярчайшим примером подобной интеграции, интерпретации и рецепции стали земли современного Синьцзяна. Данные территории расположены во внутренних районах Евразийского континента. Они были окружены развитой ханьской культурой Центральных равнин, а также постоянно взаимодействовали с персидской и индийской религиозно-философской и художественной традицией. Во времена правления императора У-ди династии Хань был проложен Шелковый путь, и Синьцзян начал активно взаимодействовать и с греко-римским миром. В конце концов, сложилась ситуация, в которой четыре названные культуры начали интегрироваться в Синьцзяне, на основе чего и стало развиваться местное искусство, в частности живопись. В этом своеобразном «плавильном котле» соединялось творчество хунну, усунь, сяньбийцев, жужаней, тюркских, монгольских, уйгурских и других этнических групп. Живописное искусство кочевников северной части Китая имеет свои древние истоки, формируя относительно схожий художественный язык. В ранний период, в особенности в эпоху бронзы, создавались наскальные рисунки, которые были широко распространены. В средние века росписи стали украшать гробницы и пещерные храмы.

«Шелковый путь» – понятие, введенное представителями западной науки, а именно немецким географом бароном Фердинандом Паулем Вильгельмом фон Рихтгофеном еще в 1877 году. Исторически сложилось так, что север этой дороги – евразийская степь, и древние усунь, даюэ, хунну, тюркские, западные ляо, монгольские и другие этнические группы мигрировали на запад и север именно по этой дороге. Поэтому некоторые ученые называют ее «миграционным путем кочевников» [\[18, с. 71\]](#). Маршрут пролегал от коридора Хэси до европейских степей. При этом номады сосредотачивались на севере этого канала, вступая во взаимодействие с земледельческими оседлыми народами, жившими в степи. В то время между ними наблюдались частые этнические миграции, нередко агрессивные и военизированные. В то же время подобная этническая интеграция в этом районе способствовала экономическому, культурному и социальному прогрессу и влияла на кочевой образ жизни, а вслед за ним и на черты художественного творчества кочевников. Изначально в последнем преобладало декоративное начало, во главу угла ставилась религиозная функция изображений. Разные виды изобразительного искусства, в особенности фрески, создавались преимущественно для участия в молитвенных и

погребальных церемониях.

После расселения уйгурского народа, его взаимодействия с другими этническими группами произошло бурное социальное и культурное развитие, в том числе производства, которое, в свою очередь, послужило стимулом для роста числа и дальнейшего совершенствования ремесел, сопряженных с ними добычи металла, плавки, прокладки каналов, социального управления, религиозных культов и т.д. Лю Итан полагает, что в VIII-IX веках кочевники и познакомились с земледелием, которое органично сосуществовало со скотоводством [19, с. 39]. Они стали возводить города, перейдя к мирной, достаточно неприхотливой, но, что важно для развития мира искусства, стабильной жизни. В результате у местных художников появилась возможность создавать произведения изобразительного искусства в относительно спокойных условиях полuosедлого образа жизни. Это привело к значительным художественным трансформациям в образном и выразительном ряде их произведений.

В период Весны и Осени искусство кочевников ярко запечатлеvalo различные стороны жизни кочевников и использовало для этого соответствующие выразительные средства. В уезде Луаньпин в гробнице народности Жун было обнаружено множество произведений искусства, а именно бронзовые серьги, зеленые нефритовые трубки, агатовые и бирюзовые ожерелья, в том числе покрытые растительными и геометрическими орнаментами, зооморфными узорами. В основе этих произведений лежат предпочтения кочевниками в сторону обычных и понятных вещей, созданных в рамках ремесленного производства с характерными для него цветовыми сочетаниями.



Рисунок 1. Фрагмент фрески с изображением уйгурских князей. Безеклик. Пещера № 9. Ок. VIII-IX в. Музей индийского искусства, Берлин. Источник: https://bn.wikipedia.org/wiki/%E0%A6%9A%E0%A6%BF%E0%A6%A4%E0%A7%8D%E0%A6%B0:Uighur_princes,_Bezeklik,_Cave_9,_c._8th-9th_century_AD,_wall_painting_-_Ethnological_Museum,_Berlin_-_DSC01747.JPG

В тот период в Безеклике был создан ансамбль буддийских пещерных монастырей Гаочан-Уйгурского королевства. Их стены украшены яркими фресками, в которых ощущается влияние не только буддийской, но и иранской традиции, связанной с тюркскими этническими группами, которые интегрировались с уйгурами. Несмотря на разрушения, связанный с различными конфликтами и разногласиями, варварскими методами западных исследователей, фрагменты некоторых фресок отличаются яркостью цвета, по которой можно оценить склонность некогда кочевого народу к декоративному решению колористического строя, ярким цветам, крупным красочным пятнам, которые

удачно сочетаются с тонко прорисованными деталями (рис. 1). Это, прежде всего, касается тех росписей, которые создавались в период уйгурского царства Гаочан. Фрески написаны на сухих кирпичных стенах краской, смешанной с растительными волокнами, а в качестве пигментов использовались лазурит, оксид меди, киноварь, золотая фольга и т.д.

На большинстве изображен стоящий Будда с обнаженным правым плечом, освещенной головой, окруженный учениками, бодхисаттвами, небесными царями и дарителями. На некоторых можно увидеть верблюдов, ослов, лошадей, дома и сады. Все композиции преимущественно красного тона, роспись детализирована. Фигуры и костюмы имеют явные местные особенности. Наиболее яркими образами являются изображения буддийских сутр, которые представляют собой монументальные двухметровые композиции, расположенные по двум сторонам подземного коридора. Многие наиболее сохранившиеся работы были буквально вырезаны фрагментами и увезены за границу, что существенно затрудняет возможность составления комплексной картины цветового решения живописи. Схожие изображений можно найти в гротах Шэнджинкоу и Куга в Турфане. Именно в границах данных памятников, расположенных на восточной оконечности гор Тянь-Шань, виден процесс формирования художественного языка искусства живописи региона.

Влияние традиций представителей западных регионов средневекового Китая на приемы использования цвета в живописи кочевых народов

Местная живопись также испытывала влияние стилистике произведений хань, а также традиций регионов, расположенных на западе. На этом фоне складывались оригинальные колористические характеристики местной фресковой религиозной живописи. Взаимодействие с ханьцами с Центральных равнин позволило кочевникам познакомиться с материалами и приемами рисования пером и тушью, что стимулировало в дальнейшем качественный скачок в приемах смешивания красок и соединения цветов, близкий эффекту sfumato. Например, в отношении цвета авторы фресок комплекса в Бзекликке не использовали пятна синих и зеленых тонов, охры и других цветов для формирования четкой контрастной картины, как это было в ранний кызыльский период, а предпочитали киноварь, землисто-красный, оранжево-красный и подобные цвета. С их помощью он создавали мягкие и нежные переходы с использованием теплых тонов. Мантии и одежда героев были почти полностью красные. Эти же цвета появляются и во фресках Кизильских гротов, но в более позднее время.

Следует отметить, что кочевники впитали и интегрировали другие культуры, сохранив при этом свои первоначальные художественно-изобразительные особенности. Американский антрополог А.Л. Клеубер в свое время предположил, что в процессе культурных изменений происходит своего рода «диффузия стимула», когда определенный культурный концепт заимствуется другими, но без интеграции смыслового содержания и отдельных средств его выражения. Здесь искусство уйгуров впитало в себя формы буддийского искусства, но сохранило первоначальные образы, связанные с верованиями. Так, они использовали техники и приемы живописи Центральных равнин, в том числе в плане колорита, для воплощения манихейских и несторианских представлений о мире. Например, это изображения фигур с этническими чертами, близкими тем, что создавались при династии Тан, изображения динамично струящихся и/или развевающихся одежд, характерные широкие рукава на манихейских фресках ничем не отличались от буддийских фресок этого же периода. Тем не менее, с точки зрения цвета, по той причине, что манихейство утверждало идею простоты и чистоты, как внешней, так и внутренней, персонажи преимущественно изображены одетыми в

белоснежные одеяния. Это привело к созданию гаочанской линии в искусстве с ее уникальным колоритом. Оно сохраняло присущее ему представление о цвете, но и заимствовало и впитывало элементы и свойства других культур, формируя уникальный колорит в живописи.



Рисунок 2. Фрагмент фрески. Кызыл. Пещера № 206. Ок. III-IX в. Национальный музей в Сеуле, Южная Корея. Источник: <https://collection.sina.com.cn/cpsc/2018-08-01/doc-ihhacrcce7150850.shtml>

Художники объединили черты иностранного искусства со своей собственной культурой, что нашло отражение в красочном мире их репрезентативных наскальных фресок, в частности росписей в Кизильских гротах, расположенных в семи километрах к юго-востоку от поселка Кызыл уезда Байчэн Синьцзян-Уйгурского автономного района. Там насчитывается более трех сотен рукотворных пещер, на стенах которых размещено около четырех квадратных метров фресок, а также представлено небольшое количество расписных глиняных скульптур. Данный комплекс формировался с III по IX века. В этот период сложился и определенный подход к колористическому решению композиций. Прежде всего, стоит отметить изобретательность местных художников в применении контрастов между красным и зеленым, синим и оранжевым, желтым и фиолетовым, черным и белым (рис. 2). В пещере «Тысяче Будд» ярко выражено противопоставление желтого и фиолетового, синего и зеленого, фиолетового и красного. Такой прием составляет оппозицию между двумя цветами, и оба цвета визуальны отделены друг от друга и, в то же время, связаны между собой. Кроме того, художники умело впитали ханьскую традицию, соединив ее с элементами греческо-римского, персидского и индийского влияния. При этом прежние художественные традиции кочевников влияли на сохранявшуюся плоскостность и декоративность при составлении композиций.

Подход мастеров в этом районе отличался от ханьского фрескового искусства еще и меньшей склонностью к изящным и тонким цветовым сочетаниям. Не стремились они и к объективности, и к реализму, характерному для современной им живописи более западных регионов. Местные художники использовали в качестве красящих пигментов минералы, которые в основном производились ими на месте [20, с. 14]. В дальнейшем это сыграло злую шутку с росписями, так как прежняя сочность и выразительность соотношений цветов значительно померкла. Многие фрески обесцветились, особенно там, где были контрасты темной фуксии с кобальтом; черно-малинового с розовым и зеленым; черного, синего и фиолетового цветов. Ими широко использовался розовый, оранжевый, фиолетовый, золотисто-желтый и желтый цвета, данные в теплых тонах. Они сочетались с холодными тонами, такими как розово-зеленый, лаймово-голубой,

кобальтово-синий, сиреневый, серо-фиолетово-синий и т.д. Так образовывался теплый и холодный контраст.

Буддийские сюжеты размещались авторами фресок Кизильских пещер в сетках-ромбах, что не только сохраняло относительную независимость рисунков, но и позволяло составлять определенный ритм, состоящий из локальных декоративных пятен. Вокруг основных мотивов, фигур и животных, как правило, размещались геометрические узоры или орнаменты в виде бутонов. Большая площадь композиций покрыта холодными цветами, такими как темно-синий или зеленый, и большинство из них – это чистые цвета. Местные художники редко используют смешанные цвета. Порой они дают контрасты с теплыми цветами, такими, например, как охра или красный. Некоторые из статуй Будды расписаны золотом, а также покрыты богатыми растительными узорами, что опять-таки усиливает декоративное начало, характерное для кочевого искусства. Кроме того, внимание к деталям, связанным с природным окружением, кочевников – одна из черт их культуры и искусства. Поэтому отражение природных форм можно обнаружить буквально везде от тех же узоров до пейзажных композиций. Во времена династии Юань внимание к природе повлекло развитие пейзажной живописи. В этом свете показателен пример Чжао Мэнфу и других художников, которые интегрировали книги и живопись, создав новую область китайского искусства.

Живописные традиции кочевых народов Севера Китая, которые проживали на территории современного Синьцзяна, закладывались в средневековый период. Они заметно отличались от того, что предлагало искусство соседних этносов. Их творчество было более непринужденным, естественным, подвижным. Так, постоянно варьировались техники выполнения изображений, жанровые особенности также претерпевали трансформации, а вслед за ними и колористические решения. Например, в киданьских фресках периодов Сун и Ляо много элементов, связанных с природой, по сравнению с тем, что можно было наблюдать в живописи династий Тан и Пяти династий. Это же касалось и цветовых предпочтений, связанных с естественными и гармонично сопоставленными друг с другом цветами. Росписи, сделанные представителями этого кочевого народа, в отношении цвета кажутся простыми и красивыми в сравнении с тем, что тогда же делали ханьцы династий Тан и Сун.

Заключение

В заключение необходимо сказать, что цветовые предпочтения кочевых народов Северного Китая в живописи связаны с эстетическими представлениями и верованиями. Художники-представители этнических групп Синьцзяна формировали особый художественный язык, который одновременно питался от многих культур, в частности заимствовал многие элементы из искусства народа хань на Центральных равнинах, но и отличался от них. Выбор цветового решения у них основывался на желании согласовать изображаемое с природным окружением. В то же время простота здесь соседствовала с вниманием к деталям со стремлением обобщить форму, цветовые пятна, создать ритм, чтобы подчеркнуть декоративное начало, что имело связь с ранее доминирующей ремесленной культурой. По этой причине многие фрески по своему колориту напоминали предметы обихода тех этнических групп: от их праздников к отправлению ритуалов. Процесс формирования подхода к цвету в контексте живописи возник в рассматриваемом регионе в средневековый период, то есть совпадал с жизнью на этих землях кочевых народов.

Библиография

1. Ханэда Т., Гэн Шимин. История культуры и искусства западных регионов. Урумчи:

Народное издательство Синьцзяна, 1981. 203 с.

2. Чжун Г. Общая картина развития искусства западных регионов. Урумчи: Синьцзянское народное издательство, 2004. 251 с.

3. Лю И. Уйгурские исследования. Книжный дом "Чжэнчжун", 1975. 268 с.

4. Чжан Ц. Пластические искусства и их отражение в культуре кочевников Северного Китая. Издательство "Интеллектуальная собственность", 2013. 341 с.

5. Лю Ф. Анализ цветового искусства дуньхуанских фресок // Обзор социальных наук. 2008. № 6. С. 107-108.

6. Юань Ч. Анализ знаменитых китайских произведений живописи. Пекин: Издательство Синьхуа, 2015.

7. Гун Ч. Обсуждение цветовых уровней фресок ханьских гробниц // Исследования китайского искусства. 2021. № 2. С. 9-14.

8. Хуан Ж. О психологии цвета в древних китайских фресках // Идентификация и оценка культурных реликвий. 2022. № 3. С. 67-69.

9. Вэй И., Чэнь М., Мэн Х. Эволюционные особенности и эстетическое восприятие цветов одежды во фресках династии Тан в пещерах Могао // Журнал шелка. 2022. № 3 (59). С. 45-48.

10. Юань С. Об изобразительных характеристиках дуньхуанских фресок, посвященных танцам и музыке: на примере "Летающих апсар" // Труды Международной академической конференции по инновациям в культуре и искусстве. 2024. Т. 2. № 3. С. 116-120.

11. Хэ С. Характеристика и художественная ценность фресок в гробницах Ляо в Фусине // Арт-панорама. 2007. № 5. С. 140-141.

12. Чжан Х. Исследование пластических искусств живописи кочевых народов Северного Китая // Читая мир. 2016. № 10. С. 234-235.

13. Ван Ч., Фу Ц. Вклад древней кочевой живописи в китайскую живопись: исследование культуры кидань-ляо // Красота и время: журнал изящных искусств. 2016. № 9. С. 15-17.

14. Гао Ц., Дун Д. Исследование предметов декоративно-прикладного искусства и росписей гробниц древнего кочевых народа сяньби на севере Китая // Искусство и дизайн (теоретическое издание). 2018. № 7. С. 138-139.

15. Цзин В., Лу В. Анализ фигуративного искусства в фресках Сися // Культурные и художественные инновации. 2020. Т. 3. № 6. С. 71-73.

16. Люй Ч., Ду Л. Анализ художественной формы росписей ханьских гробниц Хорцина // Тяньгун. 2021. № 4. С. 10-12.

17. Чжан Х. Исследование повествовательной стороны реалистических исторических картин // "Золотой ключик (китайский, монгольский)". 2024. № 3. С. 71-75.

18. Тайшань Ю. Всеобщая история западных регионов. Чжэнчжоу: Издательство древних книг Чжунчжоу, 2003. 259 с.

19. Лю И. Уйгурские исследования. Книжный дом "Чжэнчжун", 1975. 268 с.

20. Лю Н. Памятники культуры Севера // Северные культурные реликвии. 2003. № 3. С. 12-15.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «Этнокультурные характеристики цвета в религиозной живописи кочевых народов Северного Китая» посвящен рассмотрению с различных ракурсов феномена живописи (преимущественно наскальной) кочевых народов Северного Китая в период раннего средневековья. Автор указывает на актуальность работы т.к.

рассматривается ранний пример межкультурного диалога, сформировавшего современное китайское искусство; на новаторский характер работы т.к. и в китайской, и в российской литературе культурная жизнь кочевых народов Северного Китая не является предметом искусствоведческого анализа, находясь скорее в поле этнографии, археологии и др.; выделение этнокультурных характеристик цвета также представляет специфический ракурс в рассмотрении данной темы. В теоретическом аспекте автор полностью опирается на китайский корпус исследований по истории кочевых племен раннего средневековья, что возможно демонстрирует некоторую односторонность подхода к рассматриваемым явлениям. Автор трактует развитие изобразительного искусства кочевников Северного Китая как пример межкультурного взаимодействия кочевых и оседлых народов. Непосредственными предметами авторского анализа являются два комплекса наскальных росписей: ансамбль буддийских пещерных монастырей Гаочан-Уйгурского королевства и комплекс Кизильских гротов уезда Байчэн Синьцзян-Уйгурского автономного района. Насколько обоснованы при таком довольно ограниченном материале исследования обобщающие выводы и о применении цвета кочевыми народами, и о влиянии китайской живописи на искусство кочевников - вопрос дискуссионный. Вообще, в работе не поставлены временные рамки, определена лишь географическая основа - Великий Шелковый путь, вдоль которого и происходило культурное взаимопроникновение. Представляется, автору следовало дать более развернутые характеристики кочевым народам описываемого периода, как с точки зрения создания историко-политического контекста, так и по необходимости создания понятного религиозно-культурного контекста т.к. рассматриваемую живопись автор определяет именно как религиозную. Во всяком случае приведенные автором немногочисленные примеры вполне согласуются с заявленным в начале работы тезисом о своеобразии искусства кочевых народов Северного Китая при наличии заимствований и переработок наследия других кочевых и земледельческих народов (в том числе ханьцев). Что касается заявленных в теме исследования этнокультурных характеристик цвета, то автор объясняет отличия цветовых решений в искусстве кочевых народов от традиций хань стремлением отразить природное окружение кочевников, а также преимуществом ремесленных традиций. Таким образом, несмотря на ограниченный материал исследования и неопределенность временных рамок, автор рассматривает изобразительное искусство кочевых народов Северного Китая на конкретном экономико-географическом фоне (историческо-политический фон обрисован очень кратко) как пример синтеза и взаимного влияния культур кочевых и оседлых народов. В целом работе присуща логичная трехчастная структура, аргументированность выводов, детальный анализ рассматриваемых артефактов. Работа может быть рекомендована к публикации.

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Чи Ч. Развитие китайского туристического плаката в период с 1950-х по 2020-е гг // Культура и искусство. 2025. № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.4.73254 EDN: FURAAM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73254

Развитие китайского туристического плаката в период с 1950-х по 2020-е гг

Чи Чжан

ORCID: 0009-0005-0148-3360

доктор исторических наук

аспирант, кафедра бизнес-коммуникаций; Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18

✉ 2470583417@qq.com



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

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.4.73254

EDN:

FURAAM

Дата направления статьи в редакцию:

04-02-2025

Аннотация: Детализация искусства и влияние цифровых технологий преобразили искусство создания китайских плакатов, соединив классические эстетические приёмы с новейшими достижениями в области медиа. Это исследование погружается в анализ слияния традиционных элементов плакатного искусства Китая с современными цифровыми методами, раскрывает влияние цифровизации на плакатное искусство. Проанализированы трансформации, которым подверглось искусство плаката – начиная от его роли в социально-политических процессах и заканчивая его нынешним положением, где старинные практики и современные инновации сливаются в единое целое. Методологическая база исследования включает методы историко-культурного анализа, визуальной антропологии и сравнительного анализа. Автор рассматривает плакат как культурный артефакт, отражающий изменения в обществе и технологиях. В качестве источников исследования используется широкий спектр материалов, включая архивные плакаты, исследования в области дизайна, а также современные цифровые

ресурсы, иллюстрирующие переход. Научная новизна исследования заключается в анализе взаимодействия традиционного китайского плакатного искусства с цифровыми медиа, что ранее не представлялось в научной литературе в столь широком контексте. Исследование выявляет механизм трансформации визуальных кодов и стилистических приемов китайского плаката в условиях цифровизации, а также определяет ключевые факторы эволюции жанра. Особое внимание уделено семиотике китайского плаката, где традиционные символы и цветовые доминанты приобретают новые смыслы в цифровой среде. Выявлено, что цифровая репрезентация плакатного искусства Китая не только сохраняет его культурную идентичность, но и адаптирует его к глобальному медиaprостранству, формируя уникальные визуальные нарративы XXI века. Кроме того, впервые рассматривается роль цифровых технологий в изменении художественного языка плаката, что расширяет представления о принципах визуальной коммуникации. Контент-анализ демонстрирует, как цифровые инструменты формируют новые концепции художественного выражения, сочетая элементы культурного наследия с инновационными медиаформатами. Таким образом, исследование вносит вклад в изучение дигитализации визуального искусства и культурных индустрий, раскрывая механизмы синтеза традиции и новаторства в китайском плакате.

Ключевые слова:

цифровое искусство, китайский плакат, визуальная коммуникация, мультимедиа, дизайнерские концепции, культурное наследие, туризм, искусство, плакат, дизайн

Современное цифровое искусство представляет собой уникальное слияние традиционных визуальных форм, дизайнерских концепций, а также технологий компьютерной графики и мультимедиа. Это сегмент творчества является откликом на воздействие цифровых технологий, которые расширяют границы того, как мы создаём и воспринимаем арт-объекты. Электронные медиаресурсы служат расширением возможностей человеческого взаимодействия, фактически становясь виртуальным продолжением нашего физического существования.

Целью данного исследования является анализ развития китайского туристического плаката с учетом слияния традиционных элементов и новых цифровых технологий в период с 1950-х годов по 2020-е годы. Исследование направлено на выявление ключевых изменений в визуальных и концептуальных подходах, которые повлияли на развитие и восприятие туристической рекламы в Китае.

Задачи исследования включают изучение роли китайского туристического плаката в культурной и социальной жизни страны, анализ трансформации визуальных образов и стилистических приемов с учетом внедрения цифровых технологий, а также определение влияния цифровизации на методы и средства создания рекламных плакатов в области туризма.

Цифровое искусство привносит инновации в средства художественной экспрессии и визуальную коммуникацию, трансформируя их подходы и методы в отличие от классического медиа-арта. Это содействует более динамичному взаимодействию и улучшает общее восприятие сообщаемой информации. Область цифрового медиа-искусства охватывает разнообразные сегменты, такие как артистический дизайн, развитие информационных технологий, сфера массовых коммуникаций и предоставление социокультурных услуг, формируя тем самым мультидисциплинарное исследовательское

пространство.

Плакаты являются уникальной формой визуальной коммуникации, выполняя одновременно информативную и пропагандистскую функцию. Эти визуальные сообщения играют ключевую роль в формировании общественного мнения и распространении важных сообщений среди широких масс. Плакаты являются мощным инструментом коммуникаций, охватывающим широкий спектр функций: от образования и информирования до рекламы и украшения пространства. Они не только распространяют важные сообщения, но и стимулируют, мотивируют и способствуют изменениям в общественном сознании, притягивая внимание своей привлекательностью и визуальной выразительностью. Они призваны формировать стойкие и привлекательные визуальные ассоциации, которые привлекают внимание потребителей и поддерживают интерес к бренду. Китайские туристические плакаты уникально сочетают в себе очарование старины и инновации современного дизайна. Это симбиоз предназначен для привлечения взглядов и стимулирования интереса у будущих путешественников, пробуждая желание исследовать богатую культуру и историческое наследие страны [5].

Цифровое медиа-искусство — это новое искусство, основанное на изобразительном искусстве, дизайне, компьютерной графике и изображениях, а также медиатехнологиях. Маршалл Маклюэн считает, что электронные средства массовой информации - это продолжение человеческого тела.

С технической точки зрения, цифровое медиа-искусство является междисциплинарным смешением современных цифровых технологий, которые служат новой формой художественной медийной коммуникации на основе современного Интернета. С точки зрения содержания и формы, цифровое медиа-искусство очень привлекательно, так как оно сочетает в себе динамику звука, света и цвета. Цифровое медиа-искусство включает в себя интеграцию различных форм медиа-искусства, таких как графика, цвет, анимация, музыка, видео и другие цифровые средства выражения. Оно преобразует сцены в высокореалистичные, яркие, красочные и насыщенные художественные сцены. Существует сильное ощущение визуального воздействия. Вдобавок, дизайн цифрового медиа-искусства полноценно понимает эмоциональные потребности аудитории. С добавлением специальных художественных эффектов, форма цифрового медиа-искусства способна запечатлеть и отразить чувства и эмоции аудитории. Что касается медиаведений, традиционные формы медиа-искусства, такие как телевидение и плакаты, при критическом взгляде, восприятие рекламы аудиторией в значительной степени является пассивным, что создает психологическое сопротивление со стороны аудитории. Люди могут воспринимать рекламу как навязчивую или неинтересную, особенно если она не соответствует их интересам и ожиданиям. В результате рекламные сообщения теряют свою эффективность, поскольку аудитория либо игнорирует их, либо воспринимает с недоверием.

По сравнению с традиционным медиа-искусством, цифровое медиа-искусство не только меняет форму выражения и визуального языка, но и повышает эффективность общения. В сфере туризма применяется множество художественных подходов при создании плакатов. Идентичная концепция может быть представлена разнообразными визуальными решениями, благодаря использованию разнообразных техник и стилистических приемов. Это позволяет достигать уникальных эффектов и привлекать внимание к туристическим объектам по-разному. Особенно ярким и насыщенным цветом в китайском пропагандистском искусстве периода 1950-1970 г. до эпохи цифровизации выделяется красный. Этот цвет стал визуальным символом коммунистической идеологии,

олицетворяя революционный дух и коллективную мощь народа. Красный также ассоциируется с динамикой, пылкостью и жизненным потенциалом рабочих и крестьян, которые часто являлись главными героями на этих художественных плакатах. Использование теплых цветов таких как красный, желтый и оранжевый в контрасте с холодными оттенками фона, включая светло-синие и зеленые тонировки, создает динамическое равновесие визуальной композиции. Такой цветовой контраст эффективно акцентирует внимание на ключевых элементах изображения, выделяя фигуры и динамику сцен [7]. Среди примеров можно рассмотреть рекламные плакаты внутреннего туризма Китая представленные на рисунке 1.



Рисунок 1 – Реклама внутреннего туризма Китая до эпохи цифровизации 1950-1970

Сочетание насыщенных цветов в художественных произведениях часто служит символом надежды и развития, особенно в контексте обещанного «радужного завтра», которое Коммунистическая партия представляла населению. Эти яркие оттенки призваны внушать уверенность в революционном движении, в легитимности власти и благоприятных перспективах, которые ждут общество в будущем [4].

В таких рекламных плакатах часто представлены утопические образы радостных и прилежных жителей Китая, занятых делами, которые отражают развитие и движение к просвещенному обществу.. Это могут быть иллюстрации крестьян, тщательно высаживающих сельскохозяйственные культуры, военных и рабочих, действующих сообща, или же сцены, где оказывается медицинская поддержка, каждая из которых несет в себе символику передовых перемен. Персонажи на изображениях, зачастую, выглядят необычно радостными и гордыми, что создает идеализированный образ жизни в Китае, который старалась представить власть. Визуальный акцент на рабочих, военных и юных героях является значимым элементом, отражающим приоритеты коммунистической партии. Такое изображение подчеркивает важную роль рабочего класса как опоры революции и подчеркивает ценность молодежи в поддержке и развитии социалистических ценностей [1]. Художник использует стиль социалистического реализма для воплощения рекламного плаката. Вероятно, творчество художников было вдохновлено указаниями Коммунистической партии, призывавшей к созданию арт-объектов, отражающих идеи социалистического реализма. Эти руководящие принципы

стимулировали изобразительное искусство, которое бы воспевало достижения и ценности социалистического образа жизни. Основная задача, стоявшая перед художниками, заключалась в творчестве изображений, несущих оптимизм, героизм и воодушевление, изображающих простых людей, которые бы стимулировали у зрителей ощущение единения и гармонии с общенациональной мечтой и целями государства [\[2\]](#).

Дизайнеры используют цифровые медиатехнологии для комплексной обработки и визуализации концепций дизайна, языков моделирования и организационных методов, чтобы сделать рекламный дизайн более креативным и интеллектуальным. Следует подчеркнуть, что при применении цифрового медиа-искусства дизайнеры должны сочетать функции продукта, характеристики и фактическую ситуацию, разумно интегрировать художественную форму дизайна визуальной коммуникации и улучшать комплексный эффект рекламной коммуникации. Рекламный дизайн нельзя отделить от практической функции и ценности продукта. Подлинность является основной предпосылкой рекламного дизайна. В процессе интеграции цифрового медиа-искусства разнообразие и динамизм цифровых технологий делают продукты или услуги более интуитивно понятными.

В современной индустрии рекламного дизайна профессионалы активно применяют новейшие цифровые инструменты и медиаплатформы для того, чтобы с умом визуализировать разрабатываемые идеи и моделирующие подходы, придавая им не только креативность, но и функциональную наполненность. Задача специалистов заключается в том, чтобы гармонично связать особенности продукта и его предназначение с текущими обстоятельствами и в то же время качественно вплести художественные аспекты дизайна в структуру визуальной коммуникации, повышая ее общее воздействие. Отличительная особенность успешного рекламного дизайна — это его неразрывная связь с реалистичным представлением продукта, его функциональностью и ценностью.

Аутентичность продукции остается краеугольным камнем для разработки рекламных материалов. Вовлекая в процесс дизайна цифровые технологии, специалисты обогащают продукты и услуги интуитивно понятными и динамичными визуализациями, что повышает их привлекательность и доступность для потребителя. Дизайнеры, придерживаясь высоких стандартов честности, должны стремиться к объективному и правдивому продвижению продуктов, избегая любых искажений, которые могли бы привести к снижению доверия к бренду. Творчество и уникальность являются центральными компонентами рекламного дизайна, влияющими на успех маркетинговых стратегий. Важно, чтобы в дизайне были представлены инновационные идеи, полностью раскрывающие потенциал визуальных и аудиовизуальных возможностей цифрового медиа, при этом усиливая его притягательность и эстетическую ценность.

Создание заметных и запоминающихся рекламных образов, которые углубляют восприятие и создают связь с потребителем, становится краеугольным для динамично развивающейся отрасли рекламного дизайна. Развитие цифрового медиа-искусства демонстрирует уникальное визуальное воздействие и коммуникационную ценность в рекламном дизайне.



Рисунок 2 - Реклама внутреннего туризма Китая в эпоху цифровизации 2024

Цветовое оформление плаката выбрано не случайно - доминируют насыщенные оттенки синего и фиолетового, которые вносят в дизайн нотки современности и динамизма. Такая визуальная стилистика отражает энергетику и инновационный дух Шанхая, подчеркивая его статус одного из наиболее передовых мегаполисов Китая. В то же время, легкие розово-пурпурные тона, особенно заметные на изображениях телевизионной башни и архитектурных сооружений, вносят элементы теплоты и визуального контраста, усиливая ощущение жизни огней ночного города. Архитектурная композиция на плакате занимает ключевую позицию, выдвигая на передний план высотные шедевры современного строительства, в числе которых известная Шанхайская телевизионная башня с её уникальной сферой и ряд выдающихся небоскребов. Эти структуры не просто обозначают экономический успех; они также являются эмблемами технологического прогресса и новаторства, характерных для мегаполиса.

На контрасте с этим, в нижней части композиции плаката представлена Набережная Бунд, историческое сердце Шанхая, истинный туристический магнит. Построенные в разные эпохи архитектурные объекты создают визуальный диалог между былым и будущим, демонстрируя глубокое сопряжение культурного наследия и смелых архитектурных новаций, которые вместе определяют лицо современного Шанхая.

Дизайн плаката заряжен на возбуждение чувств и предвкушение приключений, которые предоставляет Шанхай — город, уникально сочетающий передовые технологии и богатое культурное наследие. Воплощая сущность мегаполиса, изображение вызывает захватывающий восторг, пробуждая у посетителей желание испытать все грани шанхайской жизни: от острых ощущений современных развлечений до погружения в богатую историю и культурное разнообразие. Это обращение к тем, кто стремится объединить в одном путешествии увлекательное досуг и культурное обогащение. Художники выполняли задачу побуждения к единению и преданности власти, создавая возвышенные образы, которые идеализируют успехи страны. Они умело упрощали или вовсе исключали из своих работ тяжелые и сложные аспекты современности, направляя фокус на позитивные идеалы. Главной целью идеализированных изображений было внушение убеждения в том, что личный вклад каждого гражданина имеет существенное значение для могущества и благополучия государства. Зачастую такие образы создавались с целью подчеркнуть важность индивидуальных усилий в общенациональном контексте [\[3\]](#).

Методика, основанная на повторении и создании коллажей из схожих элементов, часто

оказывается ключевым фактором, способным привлечь и удержать внимание публики [8]. Такой подход играет центральную роль в установлении визуальной связи с аудиторией и усиливает воздействие сообщения. Современные течения вливаются в традиции китайской культуры, порождая "Новый китайский стиль". Это творческое переосмысление старинных эстетических принципов, которые гармонично сочетаются с актуальными тенденциями дизайна и искусства.

При сравнении туристических плакатов 1950-1970-х годов с современными образцами, особенно в последние годы, возникает уникальный стиль, который можно охарактеризовать как вне временной и глубоко значимый феномен в контексте китайской культуры. Этот стиль, развиваясь, занял свое место в графическом дизайне, приобретая особую популярность в создании рекламных плакатов, ориентированных на туристическую отрасль. Такого рода произведения искусства не только сохраняют и транслируют традиционные элементы, но и становятся важнейшей составляющей современного китайского дизайна, выполняя роль своеобразной культурной визитной карточки [9].

В условиях информационного общества, когда потоки данных непрерывно вливаются в повседневную жизнь каждого человека, мы наблюдаем значительные изменения в креативных индустриях Китая. Современные тенденции в области дизайна отражают уникальную интеграцию традиционных культурных элементов с инновационными цифровыми технологиями. Это сочетание не только обновляет и трансформирует исторические образы, но и вдыхает в них новую жизнь, благодаря возможностям, предоставляемым современными технологическими средствами. Использование ярких цветов, динамичных композиционных решений и прогрессивных дизайнерских методов придает этим произведениям визуальную привлекательность, которая находит отклик у широкой аудитории. Эти элементы разнообразят визуальный ландшафт и позволяют графическим работам выделяться на фоне повседневного визуального контента [10].

С постоянным усовершенствованием цифровых технологий и растущим интересом к культуре Китая дизайн туристических плакатов продолжает эволюционировать. В ближайшем будущем ожидается, что они станут более интерактивными, благодаря интеграции с технологиями дополненной и виртуальной реальности, позволяя зрителям погрузиться в атмосферу путешествий еще до их начала. Персонализированные рекомендации, основанные на предпочтениях пользователя, будут направлять создание рекламных материалов, делая маркетинговые кампании более целенаправленными и эффективными. Также прогнозируется, что экологическая осведомленность окажет влияние на дизайнерские концепции плакатов, подчеркивая природную красоту мест и важность их сохранения для последующих поколений. С развитием цифровых медиа технологий, их потенциал для улучшения общественного благополучия неустанно растёт. Это открывает новые горизонты для повышения коммуникативной эффективности плакатов, направленных на социальное воспитание и пропаганду благосостояния, с каждым днем расширяя их способности в этой сфере.

Туристические рекламные плакаты Китая претерпевают постоянное обновление, вплетая в себя классические элементы культурного наследия в тандеме с новейшими технологическими достижениями. Такой симбиоз усиливает их привлекательность для посетителей и вносит значимый вклад в расширение культурного взаимодействия между странами.

Плакаты, рекламирующие общественное благополучие, создают мощную связь с

восприятием зрителей, активно вовлекая их в представленную информацию. Это влияние углубляет ощущение погружения и позволяет аудитории полностью переосмыслить предлагаемые идеи. Таким образом, эффективно способствует обмену социальными концепциями и ценностями.

Цифровые технологии изменили методы производства и потребления рекламы, и китайский туристический плакат с 1950-х до 2020 года является одним из лучших примеров. Интеграция новых технологий в ходе политических, культурных и технологических изменений, которые переживала Китай, позволила трансформировать традиционные методы создания рекламных визуалов.

Ключевая проблема слияния традиции и новых технологий была решена через эволюцию визуальных стратегий и адаптацию к изменяющимся социальным, культурным и технологическим условиям. Историческая перспектива показала, как китайский туристический плакат постепенно эволюционировал от строго идеологически ориентированного арт-объекта в 1950-х годах к гибриднему цифровому произведению, использующему традиционные и современные элементы. С каждым десятилетием менялся не только стиль и средства коммуникации, но и способы взаимодействия с аудиторией, что привело к более персонализированным и инновационным рекламным кампаниям в эпоху цифровых технологий.

Применение цифрового медиа-искусства в области рекламы привнесло инновации в рекламную индустрию. Цифровое медиа-искусство объединяет знания о компьютерной графике, художественном дизайне, коммуникационных технологиях, интерактивных технологиях и других дисциплинах, а также использует свои характеристики виртуальности, интеграции и динамизма для обогащения способа коммуникации рекламных средств массовой информации.

Исторически это решение можно считать результатом адаптации китайского искусства и дизайна к современным условиям глобализованного мира, а также вовлечения новых технологических возможностей для создания более эффективных и привлекательных туристических плакатов.

В подобном контексте, цифровое медиа-искусство, обладающее свойствами обратимости и возможности многократного использования, усиливает интерактивность между рекламным сообщением и его целевой аудиторией. Это особенно актуально на платформах интернет-коммуникаций, где с помощью продвинутых технологических инструментов добиваются глубокой проникновенности и точности воздействия на потребителя. Цифровые медиа предоставляют многообразие форм и методов сообщения, обеспечивая высокую актуальность и более оперативное распространение информации, что несомненно значительно расширяет горизонты и возможности рекламной отрасли, ведя её к взаимодействию с разнообразными и всё увеличивающимися аудиториями по всему миру.

Исследование, охватывающее семь десятилетий, показало трансформацию китайских туристических плакатов, где особое внимание уделялось интеграции традиционной культуры и новейших цифровых решений. Визуальный стиль плакатов заметно изменился благодаря влиянию цифровых медиа, обогатив рекламу новыми формами взаимодействия с потребителями. Художественный язык и цветовые схемы прошли эволюцию от яркого отражения идеологических постулатов до современного выражения культурного разнообразия и технологических достижений. Сохраняя свою социально-культурную значимость в Китае, плакаты продолжают выполнять не только рекламные, но

и пропагандистские функции. Цифровизация усилила креативность и эмоциональную вовлеченность рекламы, делая коммуникацию с аудиторией более действенной.

Библиография

1. Алямкина А. В., Кицис В. М., Тесленок С. А. Технология онлайн-бронирования на примере системы Horse // Современные проблемы территориального развития. 2018. № 4. С. 2. EDN: YROYCL.
2. Аниськин В. Н., Бусыгина А. Л., Замара Е. В. Оптимизация процесса подготовки специалистов по туризму в условиях цифровой экономики // АНИ: педагогика и психология. 2019. № 1(26). С. 29-32. DOI: 10.26140/anip-2019-0801-0005. EDN: ZAAIDB.
3. Богомазова И. В., Аноприева Е. В., Климова Т. Б. Цифровая экономика в индустрии туризма и гостеприимства: тенденции и перспективы // Сервис в России и за рубежом. 2019. № 3(85). С. 34-47. DOI: 10.24411/1995-042X-2019-10303. EDN: NRBLLL.
4. Герчикова Е. З., Спиридонова Е. П. Социологические аспекты трансформации сферы рекреации и туризма в условиях цифровой экономики // Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета. 2018. № 3(72). С. 185-188. EDN: XTGJGX.
5. Ли Сидя. История цифрового медиаискусства. Пекин: Издательство Университета Цинхуа, 2008. С. 1-2.
6. Он Зубин. Традиционная мудрость и практическое значение строительства экологической цивилизации // Guangming Daily. 2019. С. 1-2.
7. Чи Цзинлин. Правитель реальности и иллюзии: краткое обсуждение документальной эстетики социальной цивилизации // Реклама государственной службы, популярная литература и искусство. 2016. С. 1-2.
8. Шпырня О. В., Коренева М. В. Современные тренды функционирования рынка ОТА (Online Travel Agency) // Научный вестник Юго-Итальянского медицинского университета. 2019. № 4. С. 27-30.
9. Шуляр Э. Ю. Современное искусство и Digital Art // Молодой ученый. 2022. № 30(425). С. 85-87. URL: <https://moluch.ru/archive/425/94219/> (дата обращения: 04.02.2025). EDN: YPUELC.
10. Ву Сюэфэй. Исследование применения цифрового медиа-искусства в современном рекламном дизайне // Исследование художественного образования. 2021. № 3. С. 96-97.

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 заявил в заголовке («Эволюция китайского туристического плаката: слияние традиций и цифровых технологий в период с 1950-х по 2020-е годы»), является слияние традиций и цифровых технологий (в объекте исследования) в китайском туристическом плакате. Рецензент обращает внимание, что слово «эволюция» использовано автором не в значении термина в какой-либо теоретической традиции, а в качестве теоретической метафоры в значении синонима «развития»: анализа двух плакатов для однозначной характеристики процесса развития как эволюционного (а не революционного или трансформационного) крайне недостаточно. Сомнение вызывает и выделение автором исторического периода «эволюции» с 1950-х по 2020-е гг.: с одной стороны, сомнительно, что начиная с 1950-х гг. китайский туристический плакат переживал влияние цифровых технологий (следовательно, охваченный период уже не

однородный), с другой, — этот период в культурной жизни Китая характеризуется резкими существенными сдвигами революционного характера, включая, в том числе, период «культурной революции» (1966–1976); наконец, развитие цифровых технологий в первые десятилетия XXI в. носит настолько интенсивный характер, что часто характеризуется теоретиками как технологическая революция или цифровая трансформация общества. В связи с этим, если в заголовке статьи спорные термины можно считать провокативными метафорами, то в тексте статьи необходимо пояснить все возникающие вопросы, чтобы не возникало терминологической путаницы или поступить проще, что и рекомендует рецензент автору, — заменить, где уместно, слово «эволюция» нейтральным словом «развитие».

В частности, если оставить формулировку цели исследования без изменений («Целью данного исследования является анализ эволюции китайского туристического плаката с учетом слияния традиционных элементов и новых цифровых технологий в период с 1950-х по 2020-е годы»), то придётся констатировать, что цель автором не достигнута, поскольку анализ эволюции китайского туристического плаката в статье отсутствует. Хотя вполне качественно в статье представлен анализ развития китайского туристического плаката с учетом слияния традиционных элементов и новых цифровых технологий в период с 1950-х по 2020-е гг., и его результаты заслуживают теоретического внимания. Тем более, что исследование действительно «направлено на выявление ключевых изменений в визуальных и концептуальных подходах, которые повлияли на развитие и восприятие туристической рекламы в Китае».

Автор последовательно решает заявленные научно-познавательные задачи: раскрывает роль «китайского туристического плаката в культурной и социальной жизни страны», осуществляет «анализ трансформации визуальных образов и стилистических приемов с учетом внедрения цифровых технологий», а также определяет формы «влияния цифровизации на методы и средства создания рекламных плакатов в области туризма». Таким образом, если для эволюционной характеристики развития китайского туристического плаката в статье не представлено достаточных аргументов, то предмет исследования (слияние традиций и цифровых технологий в китайском туристическом плакате) раскрыт на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне. Приведенные и проанализированные примеры хорошо иллюстрируют предмет исследования, но сами иллюстрации (рисунки) по неизвестной причине (возможно, по технической) в рукописи представлены только подписями (коль скоро подписи есть, желательно разместить и рисунки по возможности с максимальной искусствоведческой атрибуцией: авторы, размеры, год создания плакатов, источники иллюстративного материала и пр.).

Методология исследования, в формальном смысле соответствия конкретных методологических принципов, теорий и методик решаемым научно-познавательным задачам, автором не описана. Хотя в разборе теоретического и эмпирического материала усматривается релевантное применение приемов сравнительно-исторического, стилистического, нарративного и медиа-коммуникативного анализа с опорой на теорию медиа М. Маклюэна. В целом примененный автором методический комплекс не вызывает сомнений в достоверности полученных результатов.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «современное цифровое искусство представляет собой уникальное слияние традиционных визуальных форм, дизайнерских концепций, а также технологий компьютерной графики и мультимедиа», из чего, безусловно, следует необходимость и своевременность изучения слияния традиций и цифровых технологий в китайском туристическом плакате.

Научная новизна исследования, заключающаяся в анализе автором репрезентативного эмпирического материала и решении конкретных научно-познавательных задач,

заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом выдержан научный, хотя при доработке статьи можно улучшить качество запланированной публикации: а) внимательно вычитав пунктуационные ошибки (например, «коммуникации, служащее не только для передачи информации но и как инструмент») и ошибки согласования слов (например, «Это симбиоз предназначен для привлечения»); б) оформив тире («—») и упомянутые годы согласно рекомендациям редакции (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html); в) уточнив отдельные термины (например: «культурного творчества» — а что, творчество может быть некультурным?; «Что касается медиаведений»: «медиаведения» — термин явно слабо распространенный, нуждающийся в комментариях; «способствует обмену правильными социальными концепциями и ценностями» — существуют ли неправильные социальные концепции и ценности?);

Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, раскрывает проблемную область исследования в достаточной мере, но её оформление нуждается в корректировке согласно требованиям редакции и ГОСТа в части правил описания источников на иностранных языках (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Апелляция к оппонентам не занимает центральное место в изложении результатов исследования, хотя автор и вносит посильный вклад в актуальную теоретическую дискуссию о роли плаката в современных медиа.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после устранения стилистических, терминологических и оформительских недочетов с учетом замечаний рецензента 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 «Развитие китайского туристического плаката с учетом слияния традиционных элементов и новых цифровых технологий в период с 1950-х по 2020-е гг», в которой проведено исследование китайского плакатного жанра и его характерные особенности.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что плакаты являются уникальной формой визуальной коммуникации, выполняя одновременно информативную и пропагандистскую функцию. Эти визуальные сообщения играют ключевую роль в формировании общественного мнения и распространении важных сообщений среди широких масс. Автором особо отмечено, что плакаты являются мощным инструментом коммуникаций, охватывающим широкий спектр функций: от образования и информирования до рекламы и украшения пространства. Они не только распространяют важные сообщения, но и стимулируют, мотивируют и способствуют изменениям в общественном сознании, притягивая внимание своей привлекательностью и визуальной выразительностью. Они призваны формировать стойкие и привлекательные визуальные ассоциации, которые привлекают внимание потребителей и поддерживают интерес к бренду. Китайские туристические плакаты уникально сочетают в себе очарование старины и инновации современного дизайна.

К сожалению, в статье отсутствует анализ научной обоснованности проблематики. Из текста статьи затруднительно сделать вывод о научной новизне исследования. Практическая значимость исследования заключается в возможности применения

материала статьи в дальнейшем изучении данного направления графического искусства. Актуальность исследования обусловлена повышенным вниманием к уникальной китайской культуре и ее возможности синтезировать традиционные и современные средства и элементы. Методологическую базу исследования составили общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также культурно-исторический и компаративный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких российских и китайских исследователей как Ву Сюэфэй, Шуляр Э. Ю., Он Зубини др. Эмпирическим материалом послужили образцы плакатного жанра графического искусства Китая второй половины XX – начала XXI веков.

Целью данного исследования является анализ развития китайского туристического плаката с учетом слияния традиционных элементов и новых цифровых технологий в период с 1950-х годов по 2020-е годы. Исследование направлено на выявление ключевых изменений в визуальных и концептуальных подходах, которые повлияли на развитие и восприятие туристической рекламы в Китае.

Задачи исследования включают изучение роли китайского туристического плаката в культурной и социальной жизни страны, анализ трансформации визуальных образов и стилистических приемов с учетом внедрения цифровых технологий, а также определение влияния цифровизации на методы и средства создания рекламных плакатов в области туризма.

Для достижения цели исследования автором представлен анализ выразительных средств и технологий, применяемых китайскими художниками при создании туристических плакатов, рекламирующих внутренний туризм, и их трансформация в эпоху цифровых технологий.

Как отмечено автором, авторами плакатов второй половины XX века были использованы разнообразные техники и стилистические приемы: яркие цветовые решения, динамика сцен, утопические идеологические сюжеты, соблюдение указаний правящей Коммунистической партии. Плакаты выполняли не только эстетическую и рекламную, но и идеологическую функцию.

Особое внимание автор уделяет применению цифровых технологий при создании современного плаката, подчеркивая, что современный плакат является образцом применения медиа-технологий и выполняет прежде всего рекламную функцию. Вместе с тем, автор подчеркивает, что несмотря на применение унифицированных глобальных средств графического дизайна современные художники–авторы туристических плакатов сохраняют уникальный узнаваемый традиционный стиль.

Однако в конце исследования автором не представлен вывод по проведенному исследованию, в котором должны быть приведены 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 образцов современного искусства с позиции выполнения ими коммуникативной задачи 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 состоит из 10 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного

дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору необходимо оформить библиографический список в соответствии с требованиями ГОСТа и редакции журнала. Автору также было бы желательно доработать название статьи, убрав из него лишнюю информацию и сократив его до, например, «Развитие китайского туристического плаката в период с 1950-х по 2020-е гг».

Текст статьи выдержан в научном стиле, однако содержание статьи 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](#).

Рецензируемая статья посвящена исследованию эволюции китайских туристических плакатов в течение семидесяти лет, начиная с 50-х годов XX века и заканчивая 20-ми годами XXI века. Автор рассматривает изменение стиля, тематики и технологий, используемых в создании плакатов, а также влияние различных факторов, таких как политические и социальные изменения, на формирование визуального языка плакатов. Автор применяет комплексный подход, включающий исторический анализ, сравнительный метод и исследование визуальной культуры. Особое внимание уделяется изучению взаимосвязи между традиционными элементами китайской культуры и современными цифровыми технологиями, используемыми в создании плакатов. Кроме того, автор проводит анализ социокультурного контекста, в котором происходила трансформация визуального языка плакатов.

Данная тема является весьма актуальной ввиду возрастающего интереса к китайской культуре и искусству, а также в свете стремительного развития цифровых технологий, которые оказывают значительное влияние на различные виды искусства, включая рекламный дизайн. Исследование помогает понять, каким образом китайская культура адаптировалась к новым технологиям и какие изменения произошли в восприятии и производстве визуальной информации.

Новизна работы заключается в том, что автор впервые систематизирует и анализирует эволюцию китайских туристических плакатов в столь широком временном диапазоне. Работа дополняет существующие исследования в области истории искусства и визуальной культуры, предлагая новый взгляд на взаимодействие традиций и инноваций в современном китайском обществе.

Текст написан ясным и доступным языком, некоторые тезисы автора иллюстрируются примерами плакатов. Структура статьи логична и последовательна, однако некоторые разделы кажутся слишком объемными и требуют (например, введение могло бы быть короче и более концентрированным). Список литературы обширен и включает разнообразные источники, что свидетельствует о глубоком изучении темы автором.

Автор адекватно реагирует на критические наблюдения о предмете своего исследования, признавая наличие некоторых недостатков в исследовании, например, отсутствие анализа отдельных аспектов, связанных с влиянием западных культурных моделей на китайские плакаты. Тем не менее, он предлагает интересные гипотезы и

предположения, которые могут стать основой для дальнейших исследований.

Автор успешно интегрирует исторические данные, анализ визуальной культуры и современные тенденции, что делает исследование многогранным и интересным. Работа показывает, как политические и социальные преобразования влияют на визуальный язык и содержание туристических плакатов. Интересный аспект статьи посвящен тому, как цифровые технологии меняют производство и восприятие рекламных материалов, что добавляет свежести и актуальности теме. Стоит отметить, что хотя автор и упоминает западные культурные модели, детального анализа этого аспекта явно недостает в статье.

Основной вывод автора о том, что китайские туристические плакаты представляют собой уникальное сочетание традиций и инновационных технологий, представляется обоснованным и убедительным. Однако требуется более глубокий анализ взаимовлияния различных культурных контекстов на основе изученных примеров.

Статья может заинтересовать исследователей в области истории искусства, визуальной культуры, маркетинга и туризма. Она также будет полезна студентам и преподавателям соответствующих дисциплин.

Учитывая уровень анализа и интересный материал, статья «Развитие китайского туристического плаката в период с 1950-х по 2020-е гг.» заслуживает публикации в журнале «Культура и искусство».

Англоязычные метаданные

The embodiment of Chinese poetry in the cycle "Songs of a Traveler" by G. Sviridov

LI LUTONG

PhD in Art History

Postgraduate student; Institute of Art Forms (musical art); M.M. IPPOLITOV-IVANOV State Music and Pedagogical Institute

121357, Russia, Moscow, Fili-Davydkovo district, Initiativnaya str., 6 K. 1

✉ 979740314@qq.com



Abstract. The subject of the study is the vocal cycle "Songs of the Wayfarer" by G.V. Sviridov, set to poems by Chinese poets translated by Yu.K. Shchutsky. The significance of this work extends far beyond a simple reference to Eastern poetry. The article examines the characteristics of the musical embodiment of Chinese poetry in the vocal cycle "Songs of the Wayfarer" by G.V. Sviridov. Taking the song "Return to the Homeland" as an example, a detailed analysis is conducted of the musical and expressive means employed by the composer to convey poetic imagery. Special attention is given to the texture, harmony, and form, as well as the methods of creating a synthesis of Russian musical tradition and Chinese poetic imagery. The role of the piano accompaniment in creating an artistic whole is investigated. Characteristic features of Sviridov's late style are identified in the context of intercultural dialogue. The research is based on a comprehensive approach that includes historical and cultural, textual, and musicological analysis. Methods of comparative analysis, structural-functional analysis, and semantic interpretation of the musical text are applied. The scientific novelty of the study lies in the identification of unique mechanisms for the transformation of Chinese poetic imagery within the context of Russian musical tradition. For the first time, specific techniques that allowed Sviridov to achieve an organic synthesis of Eastern poetic contemplation and Western compositional technique are analyzed in detail. The conclusions of the study demonstrate that the great Soviet and Russian composer Georgy Vasilyevich Sviridov created an original musical language, avoiding direct quotation or superficial stylization of Chinese music. The cycle features a special type of melody that combines the lyrical quality of Russian romance with the conciseness of Eastern poetry, a carefully thought-out textural dramaturgy, flexible metrorhythmic organization, and a particular approach to timbre. The significance of the work transcends the realm of experimentation in intercultural dialogue, touching upon universal themes of human existence.

Keywords: musical form, Songs of a Wanderer, style, Melody line, piano accompaniment, intercultural dialogue, musical analysis, vocal cycle, Chinese poetry, Georgy Sviridov

References (transliterated)

1. Antologiya kitaiskoi liriki VII-IX vv. po R. Khr. / perevod v stikhakh Yu. K. Shchutskogo; redaktsiya, vvodnye obobshcheniya i predislovie V. M. Alekseeva. M.-SPb. : Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Vsemirnaya literatura", 1923. 144 s.
2. Belonenko A. S. Shostakovich i Sviridov: k istorii vzaimootnoshenii // Nash sovremennik. 2016. № 1. URL: <http://nash-sovremennik.ru/archive/2016/n1/1601-19.pdf> (data obrashcheniya: 29.10.2020). EDN: VRZYL
3. Belonenko A. S. Shostakovich i Sviridov: k istorii vzaimootnoshenii // Nash

- sovremennik. 2016. № 5. URL: <http://nash-sovremennik.ru/archive/2016/n5/1605-22.pdf> (data obrashcheniya: 29.10.2020).
4. Georgii Sviridov. Muzyka kak sud'ba / sost. A. S. i V. S. Belonenko; avt. predisl. i komment. A. S. Belonenko; nauch. red. S. I. Subbotina. 2-e izd., dorab. i dop. M. : Molodaya gvardiya, 2017. 795 s.
 5. Emel'yanova M. E. Muzykal'naya kul'tura Leningrada 1930-kh – 1950-kh godov v tvorcheskoi biografii G. V. Sviridova. Diss. ... kandidata istoricheskikh nauk. SPb. : Sankt-Peterburgskii gos. universitet, 2017. 949 s.
 6. Zinger E. M. Leningradsкая gosudarstvennaya filarmoniya v Sibiri v gody Velikoi Otechestvennoi voyny // Nauchno-metodicheskie zapiski. T. 5. Novosibirsk : Novosibirskaya gos. konservatoriya, 1970. S. 61-116.
 7. Kompozitor Georgii Sviridov: notograficheskii spravochnik / sost. N. A. Sladkova. M. : VAAP Inform, 1986. 143 s.
 8. Ma Tszyatszya. Interpretatsiya kitaiskoi poezii v vokal'nom tsikle N. Peiko "Oborvannye stroki" // Traditsii i novatsii v vysshem arkhitekturno-khudozhestvennom obrazovanii. Vyp. 1. Khar'kov : Khar'kovskaya gos. akademiya dizaina i iskusstv, 2016. S. 64-69. EDN: WEIWKD
 9. Ob opere "Velikaya druzhba" V. Muradeli. Postanovlenie TsK VKP(b) ot 10 fevralya 1948 g. / Pravda. 1948. 11 fevralya.
 10. Sviridov, G. V. Pesni strannika : noty / G. V. Sviridov ; na slova kitaiskikh poetov v perevode na russkii Yu. K. Shchutskogo. – 2-e izd., ster. – Sankt-Peterburg : Planeta muzyki, 2023. – 76 s. – ISBN 978-5-507-45590-4. – Tekst : elektronnyi // Lan' : elektronno-bibliotecnaya sistema. – URL: <https://e.lanbook.com/book/278819> (data obrashcheniya: 01.02.2025)

The influence of Soviet cultural policy on the formation of the genre structure of animated films

Petrov Nikita Pavlovich

Postgraduate student; Department of Theory and History of Culture; Institute of Cinema and Television (GITR)

32a Khoroshevskoe shosse, Moscow, 125284, Russia

✉ neket_petrov@mail.ru



Abstract. The article examines the impact of Soviet cultural policy on the evolution of the genre system of animated cinema from 1953 to 1991. The relevance of the study is determined by the need for a comprehensive analysis of the mechanisms of direct and indirect influence of state ideology on the artistic features of animation, which played a defining role in shaping the cultural landscape of the era. The subject of the research is the relationship between Soviet cultural policy and the genre development of domestic animation. The main attention is focused on a detailed analysis of the phased transformation of genre models, the fundamental changes in visual-narrative strategies, and the complex dialectical relationship between ideological demands and the creative search of authors. The work systematically conducts a scientific periodization of the development of genres and meticulously investigates the stable correlation between a radical change in political courses and the subsequent modification of plot structures. The article employs comparative methods, historical content analysis, as well as the method of systematization and synthesis of data, which allowed for an objective assessment of the influence of state ideology on the genre structure of animated

films. Special attention is given to the systematization of genres by time periods and the transformation of plot schemes under the influence of political settings. The goal of the work is to determine the role of state cultural policy in shaping the genre diversity of Soviet animation. The conclusions presented expand the understanding of the relationship between ideology and the artistic language of animation. The research demonstrates how state initiatives stimulated the development of certain genres (such as educational and propagandistic) while limiting others. The novelty of the study lies in its approach, which combines historical content analysis and comparative methods to consider animation as a mirror of the cultural-political processes of the Soviet era. The materials of the article may be useful to specialists in film studies, cultural studies, and the history of animation, as well as to anyone interested in the mechanisms of interaction between art and power in the USSR.

Keywords: domestic cinema, visual techniques, experimental animation, author's animation, socialist realism, ideology, cultural policy, genre structure, animation, Soviet culture

References (transliterated)

1. Gershzon, M. M. Kul'turnaya politika Sovetskogo Soyuza v 1953 – nachale 1954 g. (po materialam fonda Ministerstva kul'tury SSSR) // *Prepodavatel' XXI vek.* – 2016. – № 4. – S. 441-458. EDN: XGSORB.
2. Krivulya, N. G. Spetsifika razvitiya i formirovaniye osobennostey otechestvennoy animatsionnoy industrii v kontekste kontseptsii detstva // *Nauka televideniya.* – 2018. – № 14.2. – S. 107-135. EDN: UUQFUM.
3. Petrukhina O.V. Metody i sredstva prikladnoy animatsii v Rossii na rubezhe 1940–1960-kh gg. // *Chelovek i kul'tura.* 2019. № 1. S. 1-10. DOI: 10.25136/2409-8744.2019.1.28734 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28734
4. Rodin, V. O. Istoriya otechestvennoy mul'tiplikatsii v programme obucheniya aktera-kukol'nika // *Metodicheskie rekomendatsii po osvoeniyu obrazovatel'noi programmy vysshego obrazovaniya spetsial'nosti 52.05.01 "Akterskoe iskusstvo" (spetsializatsii "Artist dramaticheskogo teatra i kino", "Artist teatra kukol")* : Sbornik statei. – Yaroslavl' : Yaroslavskii gosudarstvennyi teatral'nyi institut, 2020. – S. 102-118. EDN: CWNRUU.
5. Romashova, M. V. Ot istorii animatsii k istorii detstva v SSSR: postanovka problemy // *Vestn. Perm. un-ta. Ser. Istoriya.* – 2011. – № 3 (17). – S. 114-119. EDN: OKBCJD.
6. Sidorkina, L. G., Ovsyannikova, A. Yu., P'yankova, A. V. Otechestvennaya animatsiya 60-80-kh godov // *MNIZh.* – 2015. – № 3-2 (34). – S. 104. EDN: TONGBB.
7. Tkacheva, N. V. Model' gosudarstvennoy podderzhki otechestvennoy kinematografii: etapy razvitiya i sovremennoe sostoyaniye // *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika.* – 2015. – № 6. – S. 92-112. EDN: VFZGLL.
8. Chelysheva, I. V. Sovetskie igrovye fil'my epokhi stalinizma (1931–1953) na shkol'nyuyu temu // *Mediaobrazovanie.* – 2017. – № 4. – S. 167-180. EDN: ZRBUNN.
9. Evall'e, V. D. Poliekrannaya estetika v mul'tiplikatsii sovetskikh khudozhnikov // *Nauka televideniya.* – 2018. – № 14.3. – S. 168-189. DOI: 10.30628/1994-9529-2018-14.3-168-189. EDN: YNGMPZ.
10. Riabov, O., Belov, S., Davydova, O., Kubyshekin, A., Riabov, D., Riabova, T., Smirnov, D., Sputnitskaya, N., Yudin, K. "Vrag nomer odin" v simvolicheskoy politike kinematografii SSSR i SShA perioda kholodnoy voiny. – 2023.

The Other in the Buddhist Niche: The Formation and

Disappearance of the Female Image in the Longmen Grotto Temples

Liu Taoran

Postgraduate student; Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University
Russia, St. Petersburg, Vasileostrovsky district, 11th line, house 34/47, room 21.

✉ st108348@student.spbu.ru



Abstract. This study examines the complex visual and spatial mechanisms of female representation in Chinese Buddhist cave art, with a particular focus on the Longmen Grottoes. As sacred architectural complexes, Buddhist caves are not only repositories of devotional images but also gendered spaces in which hierarchical social structures and religious forms of subjectivity are encoded. Women frequently appear in these visual programs—primarily in the role of donor figures—but their depiction is typically marked by marginal spatial placement, reduced scale, and stereotypical facial and bodily features. These visual strategies simultaneously render women visible and push them to a symbolic periphery, creating a dual process of representation and erasure. This research centers on the representation of women in Chinese Buddhist cave art, addressing a cutting-edge topic at the intersection of religious art and gender studies. The article engages in a comprehensive discussion of the mechanisms through which gender and power interact in Buddhist iconography. It combines the theory of alterity with the practice of Buddhist visual language to move beyond the traditional, simplified depiction of donor figures. The argument is presented through feminist critique and image analysis. Against the backdrop of a growing re-evaluation of female spiritual subjectivity and the increasing study of women's positions within non-Western visual traditions, this work offers a Chinese perspective on how women construct spaces of agency within traditional religious and patriarchal structures. It also contributes a cultural perspective to contemporary discussions on gender equality and religious diversity. The aim of this research is to analyze the visual representation of women in Chinese Buddhist art, with a special emphasis on cave art—particularly the Longmen Grottoes. The study seeks to explore how gender and power interact in Buddhist iconography and how female figures express their spiritual practices and subjectivity while situated within religious and social structures.

Keywords: Feminine representation, Patronage, Religious space, Visual subjectivity, Iconography, Gender and religion, Female patron, Longmen Grottoes, Buddhist cave art, Otherness

References (transliterated)

1. Chzhan, I. Izucheniye vpechatlenii ot statui Guan'fo v Lunmen'skikh peshcherakh i sotsial'no-kul'turnye izmeneniya // Mezhdunarodnyi zhurnal sotsial'nykh nauk i gosudarstvennogo upravleniya. 2024. T. 2, № 3. S. 230-236.
2. Syui, T. Issledovanie osobennostei buddiiskoi very zhenshchin Severnoi Vei na osnove nadpisei na statuyakh Lunmen'skikh peshcher // Issledovaniya po religii. 2020. № 3. S. 126-131.
3. Chzhan I. Issledovanie deyatel'nosti zhenshchin Tanskoi dinastii po sozdaniyu buddiiskikh izvanyii : dis. kand. iskusstvovedeniya. nauk. Sian' : Severovost. un-t. 2012.
4. Sya L. Arkheologicheskoe issledovanie buddiiskikh izvanyii v peshcherakh Lunmen' :

- dis. kand. ist. Nauk. Chzhenchzhou : Chzhenchzhouskii un-t. 2021.
5. Chzhan, S. Evolyutsiya portretov donatorov v grotakh Mogao: fokus na izuchenii istorii buddizma // Zhurnal issledovaniy Dun'khua. 2008. № 4. S. 93-103.
 6. Makneir, A. Donatory Lunmenya: vera, politika i pokrovitel'stvo v kitaiskoi buddiiskoi skul'pture srednevekov'ya. Gonolulu: Izdatel'stvo Gavaiskogo universiteta, 2007.
 7. Syui, Ts. Kamennye nadpisi i peshchery Kitaya. Pekin: Kommercheskoe izdatel'stvo, 2005.
 8. Van, S. Pereosmyslenie istorii buddizma cherez izuchenie zhenskogo buddiiskogo naslediya // Cogent Arts & Humanities. 2023. T. 10, № 1. DOI: 10.1080/23311983.2023.2198328.
 9. Tszyao, L. Issledovanie izobrazheniya imperatorov i imperatrits, poklonyayushchikhsya Budde: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. nauk. Pekin: Tsentral'naya akademiya izyashchnykh iskusstv, 2015.
 10. Yan, Ch. Zhenskie statui v grotakh Lunmen' i svyazannye s nimi voprosy // Kitaiskie istoricheskie relikvii. 2010. № 4. S. 40-47, 89-93.
 11. Evseeva, L. V. Predstavleniya o mnogomernosti zhenshchiny: opyt filosofsko-antropologicheskogo osmysleniya // Vestnik Yaroslavskogo gosudarstvennogo universiteta im. P. G. Demidova. Seriya: Gumanitarnye nauki. 2009. № 1(7). S. 86-90. EDN: KVWDUN.
 12. Van, M. Androginizatsiya obrazov bodkhisattv i feminizatsiya izobrazhenii Guan'in' // Narodnoe iskusstvo. 2011. № 3. S. 125-127.
 13. Chzhan, A. Istoriya proiskhozhdeniya i konkretne znacheniya ponyatii "pravoe uvazhenie" i "levoe uvazhenie" v drevnem Kitae // Vestnik Shan'dun'skogo pedagogicheskogo universiteta (seriya obshchestvennykh nauk). 1987. № 2. S. 70-76.
 14. Bovuar, S. de. Vtoroi pol: v 2 t. / Per. s fr.; obshch. red. i vstup. st. S. G. Aivazovoi; komment. M. V. Aristovoi. M.: Progress; SPb.: Aletaya, 1997.
 15. Irigarei, L. Zerkalo drugoi zhenshchiny / Per. s angl. G. K. Gill. Itaka; N'yu-Iork: Izdatel'stvo Kornel'skogo universiteta, 1985.
 16. Semenova, V. E. Gendernaya filosofiya v poiskakh sub'ekta // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. Seriya: Sotsial'nye nauki. 2009. № 1(13). S. 139-143. EDN: KPSYWF.
 17. Shvets, L. G., Shepeleva, Yu. L. Gendernyi aspekt vlastnykh otnoshenii: problemy i napravleniya razvitiya. M.: Kredo, 2015. 148 s. EDN: UOUPDH.

The First All-Russian Hygienic Exhibition: between science and Popularization

Borisova Darya Sergeevna 

Postgraduate student; Department of Museology and Cultural Heritage; St. Petersburg State Institute of Culture

192289, Russia, St. Petersburg, Malaya Karpatskaya St., 13, sq. 411

✉ ladydorata@mail.ru

Abstract. Medicine today has gone beyond the boundaries of a science; it is actively present in the cultural space. Hygienic practices and sanitary standards regulate human behavior. In this regard it is very important to popularize medical knowledge. The museum can be a useful tool for this purpose. In 1893, firstly in russian history the All-Russian Hygienic Exhibition was organized. The subject of the article is the methods of displaying medical knowledge at the

First All-Russian Hygienic Exhibition. The aim of popularizing hygiene and health education at this exhibition was transferred to the hands of doctors. The First All-Russian Hygienic Exhibition was poorly attended despite the importance of its topic and careful preparation. That's why the problem of the methods of presenting information used in the design of the exhibition should be analyzed. For the stated purpose, the methodology of M. Foucault was chosen - his characteristic of the "medical view", which determines the methodology of medical research in clinical medicine and, more broadly, the view of the world in general. At the First All-Russian Hygienic Exhibition, a conflict between the medical view and popularization can be observed. The organizers of the exhibition - doctors spoke in their "medical language", designed it in accordance with their vision of the world, which alienated visitors. As a result, the visitor found himself in a kind of huge sick body – a panorama of the sanitary system of the Russian Empire, in which from a multitude of exhibited parts it was necessary to select symptoms (unsanitary practices) and, having analyzed them, develop a treatment (individual hygienic measures). Doctors easily navigated the uniform series of exhibits and statistical data, and found useful information for themselves, but for a simple visitor such complex intellectual work turned out to be beyond their capabilities.

Keywords: clinical medicine, statistical nature, concreteness, materiality, methods of exhibiting, medical view, popularization, exhibition design, medical museum, hygienic exhibition

References (transliterated)

1. Pervaya Vserossiiskaya gigenicheskaya vystavka pod pochetnym predsedatel'stvom Ego Imperatorskogo Vysochestva Velikogo Knyazya Pavla Aleksandrovicha v Sankt-Peterburge 1893 g. Kratkii ocherk. SPb.: Leshtukovskaya Parovaya Skoropechatnaya P.O. Yablonskogo, 1894.
2. TsGIA SPb F. 513. Op. 116. D. 79. Gorodskie upravly ob okazanii ot goroda subsidii Russkomu obshchestvu Okhraneniya narodnogo zdравиya na ustroistvo Pervoi Vserossiiskoi Gigenicheskoi vystavki. 1892–1894.
3. Polozhenie o Vserossiiskoi gigenicheskoi vystavke, ustraivaemoi s Vysochaishego soizvoleniya Russkim obshchestvom okhraneniya narodnogo zdравиya. SPb.: Tipografiya A. L. Ebermana, 1890.
4. Kuzybaeva M. P. vserossiiskie gigenicheskie vystavki i muze // Gigena i sanitariya. 2011. № 4. S. 91-94.
5. Ponomareva V. V. Pervaya Vserossiiskaya gigenicheskaya vystavka okhraneniya narodnogo zdравиya, 1893 god // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya XXIII. Antropologiya № 2/2023. S. 113-122.
6. Katalog-putevoditel' Pervoi Vserossiiskoi gigenicheskoi vystavki, sostoyashchei pod pochetnym predsedatel'stvom Ego Imperatorskogo Vysochestva Velikogo knyazya Pavla Aleksandrovicha. SPb.: Tipografiya Shredera, 1893.
7. Gigenicheskaya vystavka // Peterburgskii listok. 1893. № 223, 16 (28) avgusta. S. 2.
8. Gigenicheskaya vystavka // Peterburgskii listok. 1893. № 149, 3 (15) iyunya. S. 2.
9. Zolotavin. N. Zametki zemskogo vracha po povodu gigenicheskoi vystavki // Vrach. 1893. № 27, 8 iyulya. S. 778-779.
10. Otkrytie gigenicheskoi vystavki // Peterburgskaya gazeta. Literaturnaya i politicheskaya. 1893. № 137, 22 maya.
11. Fuko M. Rozhdenie kliniki. M.: Smysl, 1998.
12. Fedorov S. N. Muzei, ego smysl i naznachenie / N. F. Fedorov Sbranie sochinenii v

chetyrekh tomakh. Tom 2. M.: Izdatel'stvo gruppa «Progress», 1995. – S. 431. S. 379-493.

13. Gigienicheskaya vystavka // Peterburgskii listok. 1893. № 153, 7 (19) iyunya. S. 2.
14. RGIA F. 759 Op. 24 D. 396. Sobstvennaya e.i.v. kantselyariya po uchrezhdeniyam imperatritsy Marii. I ekspeditsiya. Ob uchastii vedomstva v predstoyashchei v 1893 g. pervoi Vserossiiskoi gigienicheskoi vystavke v Sankt-Peterburge.
15. TsGAKFFD SPb D 9780. Shkol'niki za predstavleniem obraztsa shkol'noi mebeli. Pervaya Vserossiiskaya Gigienicheskaya vystavka. 1893.
16. Gigienicheskaya vystavka // Peterburgskii listok. 1893. № 142, maya (8 iyunya). S. 2
17. Kats R. Glaznoi otdel na gigienicheskoi vystavke // Vrach. 1893. № 31, 5 avgusta. S. 872-873.
18. Gruzoev V. Zhenskii otdel na gigienicheskoi vystavke // Vrach. 1893. № 33, 19 avgusta. S. 931-932.
19. Vagner K. E. Otdel pitaniya na Gigienicheskoi vystavke // Vrach. 1893. № 31, 5 avgusta. S. 870-872.
20. Pervaya Vserossiiskaya Gigienicheskaya vystavka // Russkaya meditsina. 1893. № 23, 27 iyunya. S. 367-368.

Research on functional innovations in Chinese porcelain: from tradition to modernity

YUEGUITING 

Postgraduate student; Institute of Philosophy, St. Petersburg State University

198504, Russia, St. Petersburg region, Peterhof, Khalturina str., 15k1

✉ yueguiting@gmail.com

Abstract. The article examines the transformation of the aesthetics and style of Chinese porcelain in the 20th-21st centuries in terms of its innovative functionality. The study considers the new functions of Chinese porcelain as a complex phenomenon. Innovation incorporates three aspects: technological development, changes in cultural meanings, and market adaptation. It shows how traditional craftsmanship methods and time-tested techniques of decoration and form creation are being replaced by new ones. In the new methods of working with products, digital technologies and modern materials are combined with historical heritage. The aim of the article is to highlight the possibilities of preserving the foundations of traditional art in conjunction with contemporary ideas and methods. Examples of the development of ceramics are provided: from new decoration techniques in the early 20th century to modern experiments. The research is interdisciplinary, combining historical and cultural analysis of sources, comparative study of technological processes, and empirical evaluation of contemporary projects in ceramic art and industrial design. Cultural analysis is employed in the research to demonstrate how the canons of beauty and the symbolism of the past coexist in the realm of modern functionality, extending into digital culture. The scientific novelty of the research lies in its interdisciplinary approach, integrating art history, technology, and cultural studies. It is shown that digital technologies do not replace traditional methods but rather enhance their cultural value. This work also contributes to the study of the impact of globalization on the porcelain market, presenting an analysis of the demand for souvenirs and works of art. The conclusion is drawn that knowledge of cultural traditions assists contemporary designers, and technological modernization (digitization, 3D printing) does not substitute traditional practices but, on the contrary, reinforces their cultural

significance. The content of the article may be useful for researchers preserving the heritage of any culture through the reinterpretation of its cultural symbols. The author suggests that tradition and innovation do not oppose each other but mutually support one another in a continuous dialogue between eras, where technological breakthroughs find meaning through connection with cultural memory.

Keywords: design, market demand, influence of globalisation, 3D printing, contemporary porcelain, decorative craftsmanship, tradition and modernity, functional innovation, Chinese porcelain, cultural heritage

References (transliterated)

1. Van Tsi. Funktsional'naya rech' i tsennostnaya konstruktsiya kitaiskogo farfora v epokhu kul'turnoi ekonomiki // Nauka i iskusstvo keramiki. 2018. T. 52, № 4. S. 10-11.
2. Van Yui. Issledovanie rospisi neglubokikh krasnovato-krasnykh tsvetov i novykh pastel'nykh krasok na farfore v Tszindechzhene Kitaiskoi Respubliki: dis. kand. iskusstvovedeniya. Kharbin: Kharbinskii pedagogicheskii universitet, 2019. 120 s.
3. Dun Pen. Vliyanie traditsionnykh kontseptsii modelirovaniya keramicheskikh artefaktov na sovremennyy dizain farfora povsednevnogo ispol'zovaniya // Dizain. 2019. T. 32, № 23. S. 105-107.
4. E Chemin'. Istoriya kitaiskoi keramiki / pod red. E Cheminya. Pekin: Izd-vo "Sin'chzhi San'lyan'", 2011. 480 s.
5. Zhuravleva A.A. Yagi Kadzuo: iskusstvo prevrashcheniya v keramike Yaponii XX veka // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2009. № 3 (29). S. 236-239. EDN: KWWLJF
6. Zakharov A.I., Kukhta M.S. Forma keramicheskikh izdelii: filosofiya, dizain, tekhnologiya // Dizain i obshchestvo. 2015. № 1. S. 1-224. EDN: UMYLGL
7. Li Veilyan', Chen' Tszinfen. Velikolepnye metamorfozy sovremennoi keramiki // Populyarnaya literatura i iskusstvo. 2013. № 19. S. 81.
8. Olsen B. V zashchitu veshchei: Antropologiya material'noi kul'tury. Plimut: Altamira Press, 2010. 240 s.
9. Rui Syue, Fan Tao, Lyu Dan'khua i dr. Nauchnaya transformatsiya keramicheskoi promyshlennosti Tszindechzhena v pozdnii tsinskii i respublikanskii periody // Ceramic Research. 2021. T. 36, № 5. S. 68-70.
10. Fan' In. Analiz esteticheskogo stilya sovremennoi zhenskoi odezhdy khaikai po pastel'nykh farforovym rospisyam deyatelei mody Kitaiskoi Respubliki // Decoration. 2014. № 8. S. 141-142.
11. Khobsbaum E., Reindzher T. Izobretenie traditsii. Kembridzh: Izdatel'stvo Kembridzhskogo universiteta, 1983. 320 s.
12. Khuei Li. Keramicheskii dizain, osnovannyi na potrebnosti kul'tury // Materialy Mezhdunarodnoi konferentsii po iskusstvu, dizainu i sovremennomu obrazovaniyu. Pekin: Izd-vo Pekinskogo universiteta, 2016. S. 45-50.
13. Tsyu L., Rakhman A.R.A., Dolakh M.S.b. Rol' suvenirov v povyshenii ustoichivosti mestnoi kul'tury: Sistematicheskii obzor literatury // Ustoichivost'. 2024. T. 16. S. 3893.
14. Chzhan Dun. Ob esteticheskom vozdzeistvii v sozdanii i dizaine sovremennoi keramiki // Khudozhestvennaya literatura. 2020. № 12. S. 74-75.
15. Chzhan Imen'. Issledovanie innovatsionnogo dizaina keramiki na osnove

- esteticheskikh kharakteristik ofitsial'nykh pechei dinastii Sun: dis. kand. iskusstvovedeniya. Khenan': Khenan'skii institut nauki i tekhnologii, 2022. 115 s.
16. Chzhan Syaochun'. Transformatsiya sovremennoi keramiki v Kitae // *Sovremennoe professional'noe obrazovanie*. 2022. № 35. S. 120-123.
 17. Chen' Khan'yui. Dvoynaya transformatsiya: nasledovanie i innovatsii remesla dekorirovaniya farfora Kitaiskoi Respubliki // *Kitaiskaya keramicheskaya promyshlennost'*. 2024. T. 31, № 5. S. 39-46.
 18. Chen' Chzhitsze, Li Shuyue, Chen' Chzhiai i dr. Issledovanie dizaina keramicheskikh izdelii na osnove ekstraktsii simvolov traditsionnykh kul'turnykh elementov // *Nauka i iskusstvo keramiki*. 2023. T. 57, № 12. S. 118-119.
 19. Yan Lyanlyan. Innovatsionnoe issledovanie dizaina farfora Yuchzhou Tszyun' v dizaine lampovykh izdelii: dis. kand. iskusstvovedeniya. Pekin: Pekinskii universitet lesnogo khozyaistva, 2022. 89 s.
 20. Farfor, keramika, fayans: razlichiya i osobennosti [Elektronnyi resurs]. URL: <https://deco-decal.ru/info/articles/09> (data obrashcheniya: 07.01.2025)
 21. Tekhnologii 3D-pechaty keramiki [Elektronnyi resurs] // Ofitsial'nyi sait kompanii Brightorb. URL: <https://brightorb.jp/en/> (data obrashcheniya: 05.12.2024).
 22. Mezhdunarodnaya vystavka peredovykh keramicheskikh materialov i intellektual'nogo oborudovaniya provintsii Tszyansi, Kitai [Elektronnyi resurs]. URL: <http://www.cmieexpo.com/news/show-367.html> (data obrashcheniya: 11.02.2025).

The image of an alien in Soviet cinema of the 1950s and 1980s from science fiction to philosophical allegory

Shumov Maksim Vladimirovich 

Associate Professor, Department of Directing and Choreography, Dostoevsky Omsk State University

644043, Russia, Omsk region, Omsk, Krasny Put str., 36

✉ mvshumov@mail.ru

Abstract. The object of this study is Soviet science fiction cinema of the 1950s to 1980s. The subject of the research is the image of the alien in Soviet cinema from the 1950s to the 1980s in visual, narrative, and symbolic structures. The article examines the key stages of the transformation of this image—from the early utopian model of the "other" to complex metaphysical and allegorical figures in late Soviet cinema. Special attention is given to the visual, genre, and stylistic means used to create the alien image: sets, lighting and editing dramaturgy, artistic codes of animation and live-action cinema, as well as sound and spatial solutions. The theoretical and methodological basis for this work includes the works of domestic researchers M. Yampolsky, M. Kogan, O. Kozhemyako, A. Sinitsin, I. Zhukov, S. Lem, S. Dobin, E. Ryazantseva, M. Voronin, N. Gromov, I. Kondakov, E. Ulyanova, V. Zhitenyov, as well as foreign researchers T. Dobzhansky, S. Lem, R. Lewis, Y. Tsivian, M. Smith, G. Roberts. The research methods include semiotic and visual-analytical methods, which provide an interpretation of the sign and symbolic structures that form the image of the alien, intertextual analysis that allows establishing connections between cinema and literary fiction (the works of Yefremov, Strugatsky, Lem, etc.), and a comparative method that enables the juxtaposition of different stages and stylistic traditions within the genre. The main conclusions of the study show that the image of the alien in Soviet cinema evolved from the embodiment of technocratic hope and dreams of interstellar solidarity to a visual expression of philosophical crises and ideological doubts. It becomes less a figure of the external other and

more a screen metaphor for the inner self, God, conscience, utopia, and fear. The research demonstrates that through this image, Soviet cinema expressed both collective aspirations for the future and the hidden contradictions of cultural identity. The scientific novelty of the study lies in the comprehensive analysis of the image of the alien in Soviet cinema, emphasizing its artistic transformation: from a character of a utopian project to an allegorical figure of cultural and philosophical reflection. For the first time, this work conducts a systematic comparison of the visual and meaningful strategies involved in creating this image across different decades.

Keywords: Artistic means, Screen image, Ideology in art, Genre transformation, Philosophical allegory, Otherness, Visual culture, Alien, Science fiction, Soviet cinema

References (transliterated)

1. Yampol'skii M. Kosmos kak kinematograficheskii syuzhet. – V kn.: Prostranstvo kino. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005. S. 112-144.
2. Kagan M. S. Filosofiya kul'tury. – SPb.: Lan', 1996. 132 s. EDN: YEBSRH.
3. Dobzhansky T. The Socialist Imagination and the Genre of Soviet Sci-Fi // Slavic Review. 2012. Vol. 71. No. 3. Pp. 34-48.
4. Prokhorov A. Springtime for Soviet Science Fiction: Ideology, Utopia, and Cultural Resistance // Science Fiction Studies. 1999. Vol. 26. No. 2. Pp. 87-104.
5. Lem S. Summa Technologiae. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. 99 p.
6. Kozhemyako O. Obraz kosmosa v sovetskom kino 1950-60-kh godov. – V kn.: Kino i obshchestvo. M.: Progress-Traditsiya, 2011. S. 213-128.
7. Kruglov A. Constructing the Alien: Soviet Science Fiction and Visual Culture // Science Fiction Film and Television. 2015. Vol. 8(2). Pp. 34-56.
8. Sinitsyn A. Yu. Gumanisticheskaya traditsiya v sovetskoi nauchnoi fantastike. – Vestnik MGU. Seriya Iskusstvovedenie, 2014, № 4. S. 201-215.
9. Lewis R. Animation and the Soviet Imagination: Aesthetic Horizons Beyond the Real. – London: Routledge, 2017. 204 p.
10. Zhukov I. V. Chelovek sredi zvezd: filosofiya kontakta v sovetskoi fantastike. – M.: Iskusstvo, 2002. 167 s.
11. Dobin S. Kinematograf Tarkovskogo: filosofiya Zony. – V kn.: Ekzistentsial'nye motivy v sovetskom kino. SPb.: Akad. proekt, 2015. S. 145-162.
12. Ryazantseva E. A. Ekologicheskoe soznanie v sovetskoi nauchnoi fantastike 1980-kh godov // Iskusstvo kino. 2012. № 7. S. 16-29.
13. Kaganov A. Aliens in Soviet Children's Media: Between Fantasy and Ideology // Slavic Review. Vol. 69. No. 4 (2010). Pp. 27-39.
14. Voronin M. Grotesk i antiutopiya v pozdnesovetskom kinematografe. – M.: Iskusstvo, 2006. 145 s.
15. Tsivian Y. Soviet Cinema and the Otherworldly: Alien Imagery in Late Socialism // Studies in Eastern European Cinema. 2014. Vol. 5(1). Pp. 134-151.
16. Romanchuk, L. A., Dyabina, V. N. Sotsial'nye i kul'turologicheskie korni inoplanetnogo mifa. Obrazy prishel'tsev v kinomifakh i literature // Universum: filologiya i iskusstvovedenie. 2024. № 2(116). S. 4-14. DOI: 10.32743/UniPhil.2024.116.2.16837. EDN QJKRDV.
17. Kondakov I. V. Kino kak filosofiya: ot Andrey Rubleva do Solyarisa. – SPb.: Akademicheskii proekt, 2013. 81 s.

18. Smith M. Visionary Realms: Soviet Science Fiction and Cinematic Space // Slavic and East European Journal. 2017. Vol. 61(3). Pp. 130-144.
19. Roberts G. The Soviet Cinematic Imagination: Science Fiction and Subjectivity. – London: Verso, 2000. 117 p.
20. Ul'yanova E. A. Inoplanetnoe kak zerkalo ideologii: analiz "Kin-dza-dza!" // Voprosy filosofii. 2014. № 6. S. 122-141.
21. Zhitenev V. Yu. Inoe prostranstvo v pozdnesovetskom kinematografe // Iskusstvo kino. 2018. № 9. S. 67-82.

Heroic retro-utopian world in the work of Russian artist Pavel Ostrovyshev

Wang Jing 

PhD in Cultural Studies

Postgraduate student; Institute of History, St. Petersburg State University

Saint Petersburg, Russia, Golovnina Boulevard 10.3 entrance, Apartment 454

✉ st116233@student.spbu.ru

Abstract. The subject of the study is how the Russian artist Pavel Pokidyshev expresses and reconstructs an idealized social scene through his unique painting language. The article examines the following aspects in detail: the formation and expression of the painting language, the concept of time in the works (linear and interwoven time), the synthesis of visual elements from different cultures, and the mechanisms of constructing and conveying utopian ideals through visual art. Special attention is given to how Pavel Pokidyshev constructs the language of painting when transitioning from late Medieval art to early Renaissance art. The recreation and imagination of the "ideal society" in his works, the confrontation and merging of cultures from different historical periods, and how this reflects the concept of "linear interweaving of time." The concept of "linear interweaving of time" as a way to combine the mystical religious art of the Middle Ages, the knightly spirit, and the humanism of the Renaissance to recreate a utopian world, peaceful, harmonious, and free of contradictions. This work employs the method of systematization, the method of abstraction, and the method of literature analysis, combined with a metaphysical methodology of research. The main conclusion of the conducted research is that in the work of Pavel Pokidyshev, the styles of late Medieval and early Renaissance art merge, creating an art form that transcends generations. The author's special contribution is the visual overcoming of the boundary between reality and fantasy in his works, successfully combining reason and sensibility, tradition and innovation, mystery and humanism. His female figures, as spiritual symbols, embody individuality and the freedom of humanist thought of the Renaissance. At the same time, Pokidyshev dismantles the concept of linear time and constructs an idealized utopian world using complex historical elements and narratives in which space and time intertwine. The novelty of the study lies in the fact that Pokidyshev's art transcends the boundaries of time and history through a subtle language that returns to the values of human culture and thought and explores the relationships between reason and individual freedom. Evoking nostalgia for medieval mysticism while reflecting the intellectual liberation of the early Renaissance, his works form a unique bridge between tradition and modernity, demonstrating a profound connection between history and time.

Keywords: linear interwoven time, humanism, border, Fantasy, Reality, utopia, retro, ideal world, Renaissance, Middle Ages

References (transliterated)

1. Anishchenkova, A. V. Fenomen voobrazheniya kak vazhneishii komponent tvorcheskoi deyatel'nosti // Gumanizatsiya obrazovaniya. 2010. № 1. S. 79-84. EDN: MVLCMV.
2. Teterina, E. A., Piterova, A. Yu. Rol' mifov v razvitii kul'tury // Nauka. Obshchestvo. Gosudarstvo. 2014. № 2. C. 1-9. EDN: TFWFSF.
3. Eroshkin, V. F. K voprosu o dekorativnosti v proizvedeniyakh izobrazitel'nogo iskusstva // MNIZh. 2015. № 3-2 (34). C. 97-98. EDN: TONFZD.
4. Suvorov, N. N. Fluktuatsii vremeni: temporal'nost' sub'ektivnogo opyta // Vestnik SPbGIK. 2015. № 4 (25). C. 35-40.
5. Abramov, R. N. Vremya i prostranstvo nostal'gii // Sotsiologicheskii zhurnal. 2012. № 4. C. 1-23. EDN: PUQRQZ.
6. Zagryadskaya A.S. Reprezentatsiya boli i metamorfozy estetiki ot Srednevekov'ya k Novomu vremeni // Filosofskaya mysl'. 2022. № 7. S. 21-35. DOI: 10.25136/2409-8728.2022.7.38464 EDN: GVVXAA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38464
7. Bogatyreva, Zh. V., Arutyunyan, O. A., Golotina, Yu. I. K voprosu o simvolicheskom znachenii chisel "sem" i "devyat" v proizvedeniyakh literatury, v iskusstve i nauke // MNKO. 2019. № 2 (75). C. 529-531. EDN: GDIFWL.
8. Kudryavtseva, D. A. Snovidenie kak sposob poznaniya inoreal'nosti ("Avreliya" Zh. De Nerval'ya) // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2007. № 3. C. 223-227. EDN: PIVXLV.
9. Solov'ev, V. M. Chelovek Serebryanogo veka Pavel Muratov: ekspertiza krasoty // Filosofskii polilog. 2023. № 2. C. 187-195. DOI: 10.31119/phlog.2023.2.214. EDN: SWPWNQ.
10. Duda, K. O. Sushchnosti simvola v filosofii Nikolaya Berdyaeva i Vladislava Struzhevskogo // Filosofskii polilog. 2020. № 1 (7). C. 71-81.

Architecture in the "Stalinist Empire" style in the cultural landscape of Crimea.

Kotliar Elena Romanovna 

PhD in Art History

Associate Professor, Department of Visual and Decorative Art, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov

295015, Russia, Republic of Crimea, Simferopol, lane. Educational, 8, room 337

✉ allenkott@mail.ru

Zolotukhina Natal'ya Anatol'evna 

PhD in Cultural Studies

Associate Professor; Department of Fine and Decorative Arts; Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov

8 Uchebny str., office 337, Simferopol, Republic of Crimea, 295015, Russia

✉ zolotukhina-arisha@yandex.ru

Zolotuhina Arina YU'evna 

Lecturer; Department of Fine and Decorative Arts; State Budgetary Educational Institution of Higher Education 'Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov'

Abstract. The subject of the study is the features of the architectural style known as "Stalinist Empire" as part of the cultural landscape of Crimea. The article examines the concept of "cultural landscape" and its significance in the multi-ethnic territory of Russia in general and Crimea in particular, the concept of architectural style, the influence of ethnic cultures and shifting state formations on the development of styles in Crimea, the formation of a local "Crimean style" during the modern period, and its impact on the subsequent development of postmodernism. The Empire style spread during the reign of Napoleon in Western and Eastern Europe, as well as in Russia, is analyzed. The reasons for the perception of the main features of the Empire style during the USSR under the rule of I. V. Stalin are explained using examples of several architectural objects in Crimea. The article employs an ontological method regarding the history of the Empire style, a comparative method to compare the features of European and Stalinist Empire, a synthesis method to identify their common traits, and an analytical method to study individual architectural examples. The main conclusions of the research are : 1. Architectural styles are an integral part of the cultural landscape of Crimea, as they reflect the socio-ethnic and religious components, as well as the state formations that followed one another in Crimean history. 2. The basic Empire style became the embodiment of the imperial rule of Napoleon Bonaparte and spread in the countries of Western and Eastern Europe, as well as in the Russian Empire in the first third of the 19th century. It is based on the ancient order system in its ancient Roman interpretation, with the introduction of features of the palace style of the 18th century – Rococo. 3. The term Stalinist Empire refers to the style of public architecture in the USSR during the rule of I. V. Stalin, in which, as in Ancient Rome and France during the Directory period, the ideas of uniting numerous territories under a single government were embodied. The Stalinist Empire in Crimea has a number of features related to the influence of regional characteristics of Crimean modernism, making it one of the recognizable markers of the Crimean cultural landscape.

Keywords: postmodern, Stalin's Empire Style, Empire style, architecture, style, Crimea, cultural landscape, rotunda, The spire, gallery

References (transliterated)

1. Aibabina E. A. Dekorativnaya kamennaya rez'ba Kaffy XIV–XVIII vv. Simferopol': Sonat, 2001. 280 s. EDN: UAPGHV.
2. Berestovskaya D. S. Dialogichnost' prazdnika (na primere kul'tury narodov Kryma). Simferopol': IT "ARIAL", 2015. 148 s. EDN: WZPFLV.
3. Berestovskaya D. S. Kul'turnye landshafty Kryma: kollektivnaya monografiya. Simferopol': IT "Arial", 2016. 380 s. EDN: WZLSBR.
4. Vlasov V. G. Ampir, ili "stil' Imperii" // Novyi entsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva. V 10 t. T. I. SPb.: Azbuka-Klassika, 2004. S. 219-229.
5. Danilevskii N. Ya. Rossiya i Evropa. Vzgl'yad na kul'turnye i politicheskie otnosheniya slavyanskogo mira k germano-romanskomu. M.: Institut russkoi tsivilizatsii, 2011. 813 s. EDN: QPRIXF.
6. Zamyatin D. N. Gumanitarnaya geografiya: predmet izucheniya i osnovnye napravleniya razvitiya // Obshchestvennye nauki i sovremennost'. 2010. № 4. S. 126-138. EDN: MSRMVY.
7. Kaganskii V. L. Landshaft i kul'tura // Obshchestvennye nauki i sovremennost'. 1997.

№ 1. S. 160-169.


8. Kovalenko A. I. O nekotorykh stilevykh osobennostyakh arkhitektury Kryma // Kul'tura narodov Prichernomor'ya. 1999. № 10. S. 51-54.
9. Kononenko E. I. Eshche raz o probleme sel'dzhukского iskusstva // Vestnik SPbGU, 2015. Seriya 15. Vypusk 3. S. 66-77. EDN: UUXCGN.
10. Kotlyar E. R. Identifikatsiya karaimskoi plastiki v dekore ekster'era usad'by S. Kryma v g. Feodosiya // Sbornik statei Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi telekonferentsii "Rossiiskaya nauka v sovremennom mire". Moskva-Penza: Nauchno-izdatel'skii tsentr "Aktual'nost' RF", 2015. S. 42-48. EDN: TXFIBX.
11. Kotlyar E. R. Traditsionnye elementy narodnogo iskusstva etnosov Kryma v dekore epokhi moderna // Kul'tura i tsivilizatsiya. 2016. № 4. S. 361-372. EDN: XIRQWD.
12. Likhachev D. S. Izbrannoe: Mysli o zhizni, istorii, kul'ture. M.: Rossiiskii Fond kul'tury, 2006. 336 s.
13. Lotman Yu. M. Semiosfera. SPb.: Iskusstvo-SPb, 2000. 704 s.
14. Nekrasov A. I. Russkii ampir. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1935. 128 s.
15. Prokhorov D. A., Khrapunov N. I. Kratkaya istoriya Kryma. Simferopol': Dolya, 2013. 400 s.
16. Sarab'yanov D. V. Stil' modern: Istoki. Istoriya. Problemy. M.: Iskusstvo, 1989. 293 s.

Ethnocultural characteristics of color in the religious painting of nomadic peoples in Northern China

Zhang Ing 

Postgraduate student; Institute of Art Education; A. I. Herzen Russian State Pedagogical University

48 Moika River Embankment, building 6, office 57, Saint Petersburg, Russia, 191186

 zhangying101@rambler.ru

Abstract. This research is dedicated to color in the religious painting of the nomadic peoples in northern China. During the Tang and Song dynasties (7th – 13th centuries) – a period known as the "golden age" of Chinese painting – nomads also created their own artistic language with a distinct arsenal of expressive means, particularly concerning color. The choice and semantics of colors were built on a combination of active borrowings from different cultures, including Han culture, and at the same time on the ethnocultural characteristics in the perception and interpretation of color and color combinations. The object of this study is seen as the evolution of artistic expressiveness in the painting of the nomadic peoples of Northern China. The subject is the influence of the artistic traditions of other peoples on the techniques of color usage in nomadic painting. Methodologically, the article relies on approaches that study various aspects of the existence of artistic traditions of nomadic peoples, their formation, and evolution. Works by Russian and Chinese researchers dedicated to the analysis and interpretation of the visual language of nomad art have been used. The study takes into account data from archaeology, anthropology, ethnography, and cultural studies. The novelty of the work lies in its proposal to establish clear guidelines that allow for the recognition of the closeness of the artistic expression means of nomad art, particularly regarding color. The article presents various aspects of the significance of color and hue in the art of northern nomadic peoples in medieval China, exemplified by fresco painting. In accordance with the premise, an analysis of the color characteristics of works by representatives of these peoples, who populated the territories of modern Xinjiang, has been conducted; borrowed and indigenous features in the choice, usage, and semantics of color in

compositions have been revealed, developed by artist representatives of nomadic culture through transformations of hue in religious art; and perceptions of the creativity of nomads in China have been expanded, which in turn allows for an examination of trends in the art space of the nomads of Russia in the future.

Keywords: Chinese painting, color, nomadic culture, Northern China, nomads, nomadic peoples, Uyghurs, Han, Xinjiang, Silk Road

References (transliterated)

1. Khaneda T., Gen Shimin. Istoriya kul'tury i iskusstva zapadnykh regionov. Urumchi: Narodnoe izdatel'stvo Sin'tszyana, 1981. 203 s.
2. Chzhun G. Obshchaya kartina razvitiya iskusstva zapadnykh regionov. Urumchi: Sin'tszyanskoe narodnoe izdatel'stvo, 2004. 251 s.
3. Lyu I. Uigurskie issledovaniya. Knizhnyi dom "Chzhenchzhun", 1975. 268 s.
4. Chzhan Ts. Plasticheskie iskusstva i ikh otrazhenie v kul'ture kochevnikov Severnogo Kitaya. Izdatel'stvo "Intel'ektual'naya sobstvennost'", 2013. 341 s.
5. Lyu F. Analiz tsvetovogo iskusstva dun'khianskikh fresok // Obzor sotsial'nykh nauk. 2008. № 6. S. 107-108.
6. Yuan' Ch. Analiz znamenitykh kitaiskikh proizvedenii zhivopisi. Pekin: Izdatel'stvo Sin'khua, 2015.
7. Gun Ch. Obsuzhdenie tsvetovykh urovnei fresok khan'skikh grobnits // Issledovaniya kitaiskogo iskusstva. 2021. № 2. S. 9-14.
8. Khuan Zh. O psikhologii tsveta v drevnikh kitaiskikh freskakh // Identifikatsiya i otsenka kul'turnykh relikvii. 2022. № 3. S. 67-69.
9. Vei I., Chen' M., Men Kh. Evolyutsionnye osobennosti i esteticheskoe vospriyatie tsvetov odezhdy vo freskakh dinastii Tan v peshcherakh Mogao // Zhurnal shelka. 2022. № 3 (59). S. 45-48.
10. Yuan' S. Ob izobrazitel'nykh kharakteristikakh dun'khianskikh fresok, posvyashchennykh tantсам i muzyke: na primere "Letyashchikh apsar" // Trudy Mezhdunarodnoi akademicheskoi konferentsii po innovatsiyam v kul'ture i iskusstve. 2024. T. 2. № 3. S. 116-120.
11. Khe S. Kharakteristika i khudozhestvennaya tsennost' fresok v grobnitsakh Lyao v Fusine // Art-panorama. 2007. № 5. S. 140-141.
12. Chzhan Kh. Issledovanie plasticheskikh iskusstv zhivopisi kochevykh narodov Severnogo Kitaya // Chitaya mir. 2016. № 10. S. 234-235.
13. Van Ch., Fu Ts. Vklad drevnei kochevoi zhivopisi v kitaiskuyu zhivopis': issledovanie kul'tury kidan'-lyao // Krasota i vremya: zhurnal izyashchnykh iskusstv. 2016. № 9. S. 15-17.
14. Gao Ts., Dun D. Issledovanie predmetov dekorativno-prikladnogo iskusstva i rospisei grobnits drevnego kochevogo naroda syan'bi na severe Kitaya // Iskusstvo i dizain (teoreticheskoe izdanie). 2018. № 7. S. 138-139.
15. Tszin V., Lu V. Analiz figurativnogo iskusstva v freskakh Sisya // Kul'turnye i khudozhestvennye innovatsii. 2020. T. 3. № 6. S. 71-73.
16. Lyui Ch., Du L. Analiz khudozhestvennoi formy rospisei khan'skikh grobnits Khortsina // Tyan'gun. 2021. № 4. S. 10-12.
17. Chzhan Kh. Issledovanie povestvovatel'noi storony realisticheskikh istoricheskikh kartin // "Zolotoi klyuchik (kitaiskii, mongol'skii)". 2024. № 3. S. 71-75.

18. Taishan' Yu. Vseobshchaya istoriya zapadnykh regionov. Chzhenchzhou: Izdatel'stvo drevnikh knig Chzhunchzhou, 2003. 259 s.
19. Lyu I. Uigurskie issledovaniya. Knizhnyi dom "Chzhenchzhun", 1975. 268 s.
20. Lyu N. Pamyatniki kul'tury Severa // Severnye kul'turnye relikvii. 2003. № 3. S. 12-15.

The development of Chinese tourism poster in the period from the 1950s to the 2020s

zhang chi 

Doctor of History

Postgraduate student; Department of Business Communications; St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

18 Bolshaya Morskaya str., Saint Petersburg, Russia, 191186

✉ 2470583417@qq.com

Abstract. Digitalization of art and the influence of digital technologies have transformed the art of creating Chinese posters, combining classic aesthetic techniques with the latest achievements in the field of media. This study dives into the analysis of the fusion of traditional elements of China's poster art with modern digital methods, understanding the impact of digitalization on the evolution of design and visual presentation of information. The transformations that the art of the poster underwent are analyzed – from its role in socio-political processes to its current position, where ancient practices and modern innovations merge into a single whole. The field of design in the context of digital media art covers many areas and is reflected in various fields, especially in such as the creation of advertising materials, the formation of architectural space and industrial design, the development of multimedia products, design in the field of online media, as well as innovations in the field of displayed graphics and interfaces. Such creative action in the field of design is a process based on the use of computer technology for artistic creation. Artists and designers are required not only to form works of art with deep aesthetic qualities, but also to meet the growing needs of society in the field of beauty and the development of artistic and aesthetic concepts.

The purpose of our research is to capture and analyze the process of merging the traditional art of the Chinese poster with modern digital media, through key aspects of the mutual influence of the latter, as well as to assess the values of integration for the development of contemporary art. Research methods include analysis of scientific literature and sources on the Chinese development of digital media arts, comparative and content analysis, visual content for the study of stylistics, technique.

Keywords: design, Chinese poster, visual communication, poster, art, tourism, cultural heritage, design concepts, multimedia, digital art

References (transliterated)

1. Alyamkina A. V., Kitsis V. M., Teslenok S. A. Tekhnologiya onlain-bronirovaniya na primere sistemy Horse // Sovremennye problemy territorial'nogo razvitiya. 2018. № 4. S. 2. EDN: YROYCL.
2. Anis'kin V. N., Busygina A. L., Zamara E. V. Optimizatsiya protsessa podgotovki spetsialistov po turizmu v usloviyakh tsifrovoy ekonomiki // ANI: pedagogika i psikhologiya. 2019. № 1(26). S. 29-32. DOI: 10.26140/anip-2019-0801-0005. EDN:

ZAAIDB.

3. Bogomazova I. V., Anoprieva E. V., Klimova T. B. Tsifrovaya ekonomika v industrii turizma i gostepriimstva: tendentsii i perspektivy // Servis v Rossii i za rubezhom. 2019. № 3(85). S. 34-47. DOI: 10.24411/1995-042X-2019-10303. EDN: NRBLLL.
4. Gerchikova E. Z., Spiridonova E. P. Sotsiologicheskie aspekty transformatsii sfery rekreatsii i turizma v usloviyakh tsifrovoy ekonomiki // Vestnik Saratovskogo gosudarstvennogo sotsial'no-ekonomicheskogo universiteta. 2018. № 3(72). S. 185-188. EDN: XTGJGX.
5. Li Sida. Istoriya tsifrovogo mediaiskusstva. Pekin: Izdatel'stvo Universiteta Tsinkhua, 2008. S. 1-2.
6. On Zubin. Traditsionnaya mudrost' i prakticheskoe znachenie stroitel'stva ekologicheskoi tsivilizatsii // Guangming Daily. 2019. S. 1-2.
7. Chi Tszinlin. Pravitel' real'nosti i illyuzii: kratkoe obsuzhdenie dokumental'noi estetiki sotsial'noi tsivilizatsii // Reklama gosudarstvennoi sluzhby, populyarnaya literatura i iskusstvo. 2016. S. 1-2.
8. Shpyrnya O. V., Koreneva M. V. Sovremennye trendy funktsionirovaniya rynka OTA (Online Travel Agency) // Nauchnyi vestnik Yugo-Ital'yanskogo meditsinskogo universiteta. 2019. № 4. S. 27-30.
9. Shulyar E. Yu. Sovremennoe iskusstvo i Digital Art // Molodoi uchenyi. 2022. № 30(425). S. 85-87. URL: <https://moluch.ru/archive/425/94219/> (data obrashcheniya: 04.02.2025). EDN: YPUELC.
10. Vu Syuefei. Issledovanie primeneniya tsifrovogo media-iskusstva v sovremennom reklamnom dizaine // Issledovanie khudozhestvennogo obrazovaniya. 2021. № 3. S. 96-97.